BIOGRAPHIE UNIVERSELLE DES MUSICIENS: ET BIBLIOGRAPHIE...

François-Joseph Fétis

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

SPALDING ROOM

THE MUSIC LIBRARY
OF THE
HARVARD COLLEGE
LIBRARY

Digitized by Google

Date Due

THIS BOOK IS FOR USE
WITHIN THE LIBRARY ONLY

~~OCT 17 1975~~

232

Digitized by Google

H—m

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

TOME PREMIER

Digitized by Google

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

PAR F. J. FÉTIS

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.

TOME PREMIER

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET Cie

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1868

Tous droits réservés.

Digitized by Google

HARVARD COLLEGE LIBRARY
FROM
THE BEQUEST OF
EVERT JANSEN WENDELL
1918

ML
105
.F42
1867
v.1-2
Spalding
Ru

HARVARD UNIVERSITY

OCT 2 1958

EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY

Digitized by Google

PRÉFACE

DE LA DEUXIÈME ÉDITION.

L'histoire de la musique a deux aspects également dignes d'intérêt : à l'un de ses points de vue, elle nous montre les éléments de cet art coordonnés d'une manière systématique dès les premiers âges du monde. Elle nous apprend que, pleins de reconnaissance pour les émotions douces, consolatrices ou joyeuses qu'ils en recevaient, les plus anciens habitants de la terre dont il reste des souvenirs ont donné à la musique une origine céleste. Partout dans l'antiquité, nous la trouvons mêlée aux mythologies, aux cosmogonies, aux théories les plus abstraites de la philosophie. Intimement liée à la poésie, laquelle était toujours chantée, la musique nous apparaît dans le monde habité comme l'expression caractéristique de l'organisation physiologique des peuples, et comme le résultat des climats sous lesquels ils vivaient, des circonstances qui les modifiaient, et des phases de leur civilisation.

Le chant populaire est l'histoire vivante de la musique primitive sur toute la surface de la terre ; il semble n'avoir eu d'autre auteur que les peuples eux-mêmes. Il n'a rien d'individuel ; car il émane d'un sentiment commun ; il est l'accent de la voix de tous ; enfin, il est le fruit de l'inspiration collective. Chez toutes les nations, dans l'Inde comme à la Chine, chez les populations arabes, dans la Grèce, en Italie, chez les peuples germaniques et celtiques, le chant populaire, dont le chant religieux n'est qu'une forme, est en quelque sorte l'histoire traditionnelle. Mélancolique ou joyeux, naïf ou passionné, il nous instruit de la situation politique et morale des hommes chez lesquels il a pris naissance ; il est toujours le produit d'une idée générale, d'un sentiment unanime, ou de certaines croyances qu'il transmet d'âge en âge.

Les progrès de la civilisation modifient les instincts populaires et

Digitized by Google

en altèrent l'originalité. Par degrés, les facultés de production spontanée de poésie et de chant s'affaiblissent dans les masses : ce moment est celui où les génies individuels commencent à se révéler. L'art tend alors à se modifier, à prendre des formes plus régulières, mais non d'une manière complétement indépendante. De certaines idées, qui ne sont souvent que des préjugés, s'imposent à l'artiste et limitent l'essor de son imagination. Leur despotime est même parfois si absolu, qu'il devient un obstacle invincible à l'introduction de l'art dans des voies meilleures. On en voit un exemple remarquable chez les Grecs, où la fausse doctrine de la stabilité de certains principes erronés retint la musique hors de son domaine véritable. Il fallut des siècles pour affranchir le monde de ces erreurs partagées par les plus hautes intelligences, au nombre desquelles on remarque Platon, Aristote et Plutarque. Toutefois le temps fait toujours son œuvre; des faits inconnus se révèlent; de faibles lueurs se font apercevoir dans le lointain; insensiblement la lumière devient plus sensible; elle acquiert plus d'éclat et fait découvrir quelque principe inconnu dont les conséquences sont la transformation de l'art, ou même la création d'un art nouveau.

C'est ainsi que le principe de l'harmonie des sons simultanés, méconnu de l'antiquité, comme je l'ai prouvé ailleurs (1), en dépit de tout ce qui a été écrit dans ces derniers temps pour établir le contraire; c'est ainsi, dis-je, que ce principe s'est introduit dans la musique en Europe pendant les siècles de barbarie, s'y est développé, épuré, pendant le moyen âge, et a donné naissance à l'art véritable; art pur, idéal, complet, existant par lui-même, et indépendant de toute relation extérieure. Dès qu'il eut été découvert et compris, ce principe devint la base de la musique; car il ne peut en être l'accessoire. Ses conséquences ne furent pas aperçues par ceux qui, les premiers, en firent l'application : ils n'en firent qu'une chose barbare dont notre oreille serait blessée, mais qui eut alors ses partisans, à cause de sa nouveauté. De longues périodes de temps s'écoulèrent avant que l'application du principe s'améliorât; mais, par

(1) Voyez mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*. Bruxelles, Muquardt; Paris, Aubry, 1859, 1 vol. in-4°.

Digitized by Google

de lents progrès, il finit par se dégager de sa grossière enveloppe, et, par les travaux de quelques hommes d'élite, il créa enfin l'art des successions dans l'harmonie, ou, ce qui est la même chose, l'accord de l'harmonie avec la tonalité. Dès ce moment (XV[e] siècle) toutes les conséquences de la constitution fondamentale de la musique arrivèrent chacune à leur temps. Une carrière immense s'ouvrit devant les artistes assez bien organisés pour faire les déductions successives du principe. Le génie, le talent, se manifestèrent dans la hardiesse de ces déductions et dans le bon emploi qu'on sut en faire. Avec le temps, il en sortit des principes nouveaux et spéciaux, dont les conséquences durent aussi se développer progressivement.

Le premier point de vue de l'histoire générale de la musique est donc celui de l'art en lui-même, se créant, se développant, et se transformant en vertu de principes divers, qui tour à tour se succédaient. Chacun de ces principes porte en lui toutes ses conséquences; et celles-ci sont découvertes périodiquement, par des hommes de génie, dans un ordre logique que rien ne peut intervertir, et qui, lorsqu'il est bien observé, inspire autant d'étonnement que d'admiration.

Cette histoire de l'art a été l'objet des études, des travaux d'une grande partie de ma vie, et de plus de méditation encore que de travail. Vingt fois je l'ai recommencée, lorsque je croyais connaître mieux les causes des faits, et à mesure que mes aperçus devenaient plus nets, plus simples, plus généraux. Si Dieu m'accorde le temps nécessaire, je la publierai immédiatement après l'ouvrage dont je donne aujourd'hui la deuxième édition; car l'âge m'avertit qu'il faut me hâter et qu'il est temps de finir.

L'autre point de vue de l'histoire générale de la musique est celui qui nous fait connaître la valeur des travaux des artistes, et de la part de chacun d'eux dans les développements et dans les transformations de l'art. Cette autre partie de l'histoire, non moins digne d'intérêt que la première, est l'objet de la *Biographie universelle des Musiciens*. Je regrettais autrefois d'y avoir consacré trop de temps; je me félicite aujourd'hui d'en avoir donné beaucoup plus à l'amélioration de cet ouvrage; car les tendances oublieuses de notre époque imposent plus que jamais aux âmes courageuses et con-

Digitized by Google

vaincues le devoir de protester contre le dédain de l'ignorance pour ce qu'elle ne connaît pas, et de rappeler les titres du génie et du talent à l'admiration universelle. Il y a déjà longtemps que j'ai entrepris cette tâche par mes concerts historiques, et que j'ai démontré, par l'exécution d'un choix d'œuvres empruntées à toutes les époques de l'art harmonique, cette vérité trop méconnue, que l'idée et le sentiment, sous quelque forme qu'on les trouve, et quels que soient les moyens employés pour leur expression, conservent dans tous les temps leur signification et leur mérite. On peut ignorer l'existence des ouvrages qui ont cette valeur; mais on ne pourra jamais les entendre sans qu'ils produisent leur effet. Mes efforts n'ont point été infructueux; car une réaction s'est opérée dans l'opinion en faveur des belles œuvres du passé, et j'ai eu des imitateurs.

L'exactitude dans les faits, la sincérité, l'impartialité dans l'appréciation du mérite, sont les devoirs principaux du biographe. La sincérité, l'impartialité, ne sont pas cependant des garanties suffisantes de la justesse du jugement dans un art qui n'a de règle qu'en lui-même et pour lequel la diversité de goût est le résultat du tempérament autant que de l'éducation. Il faut quelque chose de plus pour donner de l'autorité aux opinions sur la valeur des œuvres du musicien. Ce quelque chose, c'est la connaissance de tout ce qui est du domaine de la musique. Les gens du monde n'avouent pas volontiers la nécessité de cette connaissance pour l'appréciation d'un art dont ils croient que les produits n'ont d'action que sur la sensibilité. Il n'est pas nécessaire, en effet, de connaître pour éprouver de la sympathie à l'audition d'une œuvre musicale et du dégoût pour une autre; mais ce sont-là des impressions bonnes pour ceux qui les éprouvent et non des jugements. Comme appréciation du mérite des ouvrages, elles n'ont aucune valeur.

Ce que j'appelle *la connaissance* n'est pas seulement le résultat des études techniques : c'est aussi la philosophie de l'art, qui ne s'acquiert que par l'étude bien faite de son histoire. Quelle place occupe dans cette histoire l'auteur d'une production quelconque? A quelle époque appartient-il? Quel est le caractère essentiel de son talent? Quel est l'objet de son œuvre? dans quel ordre d'idées l'a-t-il conçue? Quelle était la direction de l'art avant lui? Quelle modifi-

Digitized by Google

cations y a-t-il apportées? Que reste-t-il de lui depuis que d'autres transformations se sont opérées? Voilà les questions qui se présentent, pour chacun dans la biographie des artistes, avant qu'on puisse porter un jugement sain, équitable, de leur talent et de la valeur de leurs œuvres : elles ne peuvent être résolues que par la connaissance suffisante de toutes les parties de l'art, et cette connaissance doit être accompagnée d'un sentiment fin, délicat, énergique, d'une grande expérience, et d'une disposition éclectique de l'esprit.

Un des plus grands obstacles à la justesse des jugements sur la valeur des œuvres musicales se trouve dans la doctrine du progrès appliquée aux arts. J'ai eu longtemps à lutter contre elle, et j'ai dû supporter d'ardentes polémiques lorsque je soutenais que la musique se transforme, et qu'elle ne progresse que dans ses éléments matériels. Aujourd'hui, en présence de la situation de l'art dans toute l'Europe, on n'ose plus m'opposer le progrès, et l'on garde un silence prudent. Peut-être ne trouverais-je pas maintenant beaucoup d'adversaires si je disais, selon ma conviction, que certaines choses, considérées comme le progrès, sont en réalité la décadence. Par exemple, le développement de la pensée d'une œuvre, dans certaines limites, est, sans nul doute, une condition de la beauté ; mais, si l'on dépasse le but, il y a divagation, et l'effet de la pensée première s'affaiblit. Parvenue au point où elle est aujourd'hui, la manie du développement ne produit plus que fatigu et dégoût : c'est la décadence. Le caractère de la grandeur fait naître notre admiration ; nous le trouvons élevé à sa plus haute puissance dans les œuvres de Hændel, de Gluck, et de la deuxième époque de Beethoven ; mais le gigantesque, le disproportionné, qu'on a voulu réaliser plus tard dans certaines productions, sont des monstruosités qui indiquent une époque d'égarement. La modulation élégante, inattendue, lorsqu'elle n'est pas prodiguée, est une des richesses nées de la tonalité moderne : Mozart, ce modèle de la perfection, qu'il faut toujours citer, y a puisé des effets admirables : mais multipliée à l'excès, employée à chaque instant, pour déguiser la pauvreté de la pensée mélodique, suivant la méthode de certains compositeurs, la modulation équivaut à la monotonie, et devient un indice du dépérissement de l'art. Enfin, le coloris instrumental est une des plus belles

Digitized by Google

conquêtes de la musique moderne : ses développements ont été le fruit du perfectionnement progressif des instruments et de l'invention de plusieurs nouveaux éléments de sonorité ; mais il ne faut pas en abuser. Rien de trop dans les moyens pour l'artiste qui s'en sert avec goût comme l'ornement d'une pensée belle d'inspiration et d'originalité, et qui, dans la multitude d'effets possibles, sait choisir et trouver à la fois le secret de la nuance propre et celui de la variété ; mais l'excès de l'instrumentation ; la fatigue qu'elle cause par la réunion incessante de tous ses éléments ; le bruit, le fracas toujours croissant de ses forces exagérées, dont l'oreille est assourdie de nos jours, c'est la décadence, rien que la décadence, loin d'être le progrès.

✓ Disons-le donc avec assurance : la doctrine du progrès, bonne et vraie pour les sciences comme pour l'industrie, n'a rien à faire dans les arts d'imagination, et moins dans la musique que dans tout autre. Elle ne peut donner aucune règle valable pour l'appréciation du talent et des œuvres d'un artiste. C'est dans l'objet même de ces œuvres, dans la pensée et dans le sentiment qui les ont dictées, qu'il en faut chercher la valeur. Avec des développements peu étendus, des modulations simples et rares, enfin, avec une instrumentation réduite aux éléments du quatuor, Alexandre Scarlatti a mérité la qualification de *grand artiste,* dans les dernières années du dix-septième siècle. Reinhardt Keiser, qui vécut à la même époque, n'a été surpassé par personne pour l'originalité de la pensée ! Enfin, Mozart, qui écrivit *Don Juan* soixante-quinze ans avant le moment où je trace ces lignes, est resté le plus grand des musiciens modernes, parce qu'il eut ce qui ne progresse pas, le génie le plus riche, le plus fécond, le plus souple, le plus varié, le plus délicat et le plus passionné, réuni au goût le plus pur.

Il y a des tendances, des formes particulières à chaque époque, que le vulgaire prend pour *le beau,* parce que la mode leur donne une valeur momentanée. La critique elle-même, cédant à l'entraînement du jour, s'y laisse souvent égarer. Mais, après l'engouement vient la réaction : la mode change, et la forme usée, si elle n'a pour soutien la beauté de la pensée, disparaît sans retour, pour faire place à des formes nouvelles, dont la valeur n'a pas plus de réalité.

Digitized by Google

Ces variations de goût offrent plus d'un danger au biographe éclairé qui veut remplir sa mission avec impartialité; car d'une part, elles l'obligent souvent à condamner ce qui est admiré par ses contemporains; et de l'autre, à soutenir le mérite des œuvres du passé contre l'opinion du présent. Qu'arrive-t-il de là? C'est qu'on l'accuse d'être réactionnaire, et de dénigrer ce qui est, dans le dessein d'exalter ce qui n'est plus. J'ai passé par là; mais je ne m'en suis point effrayé. Depuis que j'ai publié la première édition de mon livre, la situation est devenue plus périlleuse, les rangs des grands artistes se sont éclaircis, et la génération actuelle s'est laissé entraîner à d'étranges égarements, sur lesquels il est nécessaire que je m'explique ici.

Il y a eu de tout temps des hommes qui, caressant les penchants momentanés d'un public vulgaire, ont fait de leur art métier et marchandise. De nos jours, leur nombre s'est accru dans d'effrayantes proportions. De ceux-là, la critique n'a point à s'occuper : la mention sommaire de leurs frivoles productions est tout ce qui leur est dû. Mais le siècle présent a vu se produire, dans les vingt-cinq ou trente dernières années, des artistes plus sérieux qui possèdent une incontestable habileté à se servir des ressources de l'harmonie et de l'instrumentation, et qui aspirent à la réalisation du beau dans leurs ouvrages. Hommes de cœur, ils sont à sa recherche avec bonne foi; mais une erreur singulière leur fait manquer le but vers lequel ils croient se diriger. Elle consiste à se persuader que le beau n'est pas le simple. Incessamment préoccupés de la crainte de tomber dans le commun, ils se jettent dans le bizarre. La cadence rhythmique des phrases, les conclusions et les repos qui en résultent, sont au nombre de leurs antipathies. Pour les éviter, ils ont un système d'enchevêtrement par lequel, de suspension en suspension, d'incidence en incidence, ils prolongent indéfiniment la contexture des périodes; de telle sorte qu'elles se déroulent comme les papiers sans fin qui se fabriquent à la mécanique, et que leur terminaison ne semble pas avoir de nécessité. Mendelsohn, le premier, s'est jeté dans cette voie où Schumann et d'autres l'ont suivi. Nonobstant le talent réel qui brille en certaines parties de leurs ouvrages, la cause que je viens d'indiquer y jette un vague perpétuel, d'où naissent la fatigue et la

Digitized by Google

distraction de l'auditoire. Ajoutons à ce défaut considérable l'excès d'un travail harmonique sous lequel la pensée principale est comme étouffée : car la simplicité du style est aussi une des aversions de la nouvelle École. S'ils étudiaient davantage les immortelles productions des grands maîtres qui les ont précédés, les artistes dont je parle verraient que Haydn et Mozart, dans les parties de leurs symphonies où le développement du sujet acquiert la plus grande énergie, ont écrit souvent leur harmonie à deux parties. Néanmoins ils frappent comme la foudre, et leur pensée est saisissante de clarté.

Il est une autre cause qui contribue à mettre de l'obscurité dans les productions de l'École nouvelle : je veux parler de l'incertitude qui y règne sans cesse sur la tonalité, par la fréquence des résolutions harmoniques dans des tons différents de ceux où elles devraient se faire d'une manière naturelle. Certes, l'artifice est excellent en soi, et l'on en connaît des exemples dont l'effet est admirable ; mais converti en formule banale, il devient insupportable. On est, dit-on, puni par où l'on pèche : je suis obligé de reconnaître cette vérité et de m'en faire l'application ; car le premier j'ai fait connaître dans mes cours de philosophie de la musique et dans mon *Traité de l'harmonie* l'ordre omnitonique produit par les altérations des intervalles des accords, comme le dernier terme de la transition tonale. Il est vrai que j'y avais mis ce correctif, que l'effet de ces modulations serait d'autant plus grand, qu'on en userait avec plus de discrétion. Les nouveaux compositeurs n'en ont pas jugé comme moi : ils ne prennent qu'un petit nombre de successions omnitoniques parmi celles dont j'ai enseigné le mécanisme ; mais ils en usent largement et en reproduisent l'emploi jusqu'à faire naître la fatigue et le dégoût. C'est qu'il est plus facile de contracter des habitudes que d'avoir des idées.

Il est une remarque qui peut être tirée de la *Biographie universelle des Musiciens*, et qui a de l'importance à l'époque actuelle, à savoir, que la spécialité du style a fait les grandes renommées d'artistes. On y voit, en effet, la conscience de ces hommes dévoués à leur art présider constamment à leurs travaux aussi bien que leur génie. Les compositeurs célèbres qui ont écrit dans tous les genres, particulièrement au dix-huitième siècle, se modifient,

Digitized by Google

se transforment même, en raison du genre qu'ils traitent. Ils ont un style pour l'église, un autre pour le théâtre, un troisième pour la musique instrumentale. Ajoutons que sous ces aspects divers où se montre leur talent, ils restent originaux, et se font reconnaître par le cachet de leur individualité. Si l'on accorde quelque attention à ce fait remarquable, on est frappé de la différence qui existe entre cette variété de style de l'art d'autrefois et l'uniformité de l'art d'aujourd'hui. D'où vient cette différence? Certes, ce n'est pas l'habileté qui fait défaut chez quelques-uns de nos artistes; mais une tendance sociale de l'époque actuelle exerce sur leurs travaux une fâcheuse influence : cette tendance est un besoin général d'émotions nerveuses qu'ont fait naître des révolutions multipliées, et qui ont accumulé plus d'événements extraordinaires et de revirements politiques depuis soixante-dix ans qu'il n'y en avait eu en dix siècles. Cette disposition fait rechercher le dramatique en toute chose. En musique, le dramatique s'exprime par de certains accents, par de certaines harmonies, par de certaines combinaisons de sonorités, qui développent l'émotion et la maintiennent dans une progression constante. A la scène, ces choses ont de la valeur si des idées les soutiennent, et si elles ne deviennent pas des recettes banales de moyens; mais ce n'est pas seulement au théâtre que nous les trouvons; car tout se formule en drame. Dans la messe, le psaume, la symphonie, et jusque dans les moindres bluettes destinées aux pianos des boudoirs, nous les retrouvons sans cesse. Parfois le talent réel se fait apercevoir dans ces choses; mais pourquoi toujours cet entraînement vers le dramatique? Pourquoi ces efforts et ces airs mystérieux pour les choses les plus simples? il n'y a pas de pensée musicale qui conserve sa valeur primitive sous la persistance incessante de ces teintes forcées; et, par une conséquence inévitable, elles anéantissent toute propriété de style et toute possibilité de donner au talent un caractère déterminé. Par l'effet de cette funeste tendance, la plupart des ouvrages que nous voyons se produire tiennent plus ou moins les uns des autres.

Avec une éducation musicale moins complète, les compositeurs français dont les ouvrages brillèrent au théâtre dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième

Digitized by Google

(pour ne parler que de ceux-là), comprirent bien mieux la destination de l'art et leur mission personnelle. Chacun d'eux resta dans la nature du talent dont il était doué, sans prendre souci de ce qui faisait les succès d'autrui. Philidor, Monsigny, Grétry, D'Alayrac, Méhul, Berton, Boïeldieu, brillent par les qualités qui leur sont propres. Chacun d'eux est un type qui ne se confond pas avec un autre. Tous sont devenus des modèles : celui-ci d'une exquise sensibilité ; celui-là, d'esprit scénique et de vérité d'accent ; cet autre, d'énergie dramatique ; ce quatrième, d'élégance et de grâce. Tous sont restés dans la sphère de leur sentiment, et par cela même, leurs productions conserveront leur valeur dans tous les temps.

C'est, je l'avoue, un sujet de profond étonnement pour moi que l'obstination de la plupart des artistes de notre temps à persévérer dans leur système d'uniformité de style ; système si contraire à la destination de la musique, et si peu favorable aux succès qu'ils s'efforcent d'obtenir! Plusieurs m'accusent de sévérité, d'injustice même à leur égard ; mais quoi ? ne voient-ils pas le froid accueil fait à leurs productions par les auditoires les plus intelligents? N'ont-ils jamais mis en parallèle l'oubli dans lequel leurs ouvrages tombent tour à tour, en dépit de tous les moyens employés pour leur donner du retentissement, avec l'admiration universelle dont jouissent les œuvres des grands maîtres, parmi lesquelles il en est qui comptent près d'un siècle d'existence ? Cette comparaison n'est-elle pas assez significative, et ne m'absout-elle pas de toute suspicion de partialité ? Ils affirment qu'on ne les comprend pas : qu'est-ce à dire ? Les œuvres d'art sont-elles des énigmes, des problèmes ? La musique dont une bonne exécution ne donne pas l'intelligence est un art qui s'égare.

Les compositeurs dont je viens de parler n'ont que le tort de faire abus des moyens qui leur sont offerts par l'art, et d'en faire des formules ; car d'ailleurs ils respectent cet art et ne sortent pas de son domaine. Il n'est pas de même d'une secte qui a pris naissance en Allemagne depuis peu d'années, et dont les efforts ne vont pas à moins qu'à l'anéantissement de la musique dramatique, ou plutôt de toute musique. Le chef et les disciples de cette secte nient la tonalité, le rhythme périodique, les lois de l'harmonie

Digitized by Google

en ce qui concerne la nécessité de la résolution des dissonances. Au théâtre, ils repoussent l'opéra et n'admettent que le drame. Leur principe esthétique, disent-ils, est *le vrai*. Or, suivant eux, toutes les formes adoptées jusqu'à ce jour pour la musique de la scène sont en opposition avec ce principe ; car l'air, par exemple, n'existe que par la répétition fréquente des paroles, laquelle n'est pas dans la nature. Le duo, le trio, tous les morceaux d'ensemble, en un mot, sont frappés de la même réprobation, parce qu'il est également hors de toute vraisemblance que les personnages d'une action dramatique parlent tous à la fois. Le chœur seul est admis, parce qu'il est l'expression des sentiments qui animent les masses. La mélodie n'échappe pas à la proscription, parce que ses formes s'éloignent de la vérité de la déclamation : elle ne peut avoir d'existence que dans la ballade, dans la chanson, parce que le chant est dans la nature et que le chanteur ne parle pas. Le récitatif seul, s'il n'est qu'une déclamation notée, est la musique qui convient au drame : il doit être interrompu çà et là par des phrases isolées de chant ou de musique instrumentale par lesquelles chacun des personnages est caractérisé !

Ainsi qu'on le voit, la secte dont je parle est réaliste. Son principe du *vrai* n'est autre que la fausse doctrine de l'abbé Batteux, de Burk, de Diderot et de leurs disciples, à savoir que *les arts ont pour objet l'imitation de la nature* : opinion dérivée d'un système de philosophie sensualiste. Dans son application même aux arts du dessin, à la peinture, à la sculpture, une doctrine semblable ne peut avoir pour résultat *le beau*, qui doit être le but du travail de l'artiste. L'homme n'est pas le copiste de la nature : il s'inspire simplement de son spectacle et lui dérobe ses formes pour en composer des œuvres qu'il ne doit qu'à son propre génie. Si l'artiste n'avait pour objet de son œuvre que l'imitation de la nature, son travail serait pour lui une cause de continuelles déceptions et de désespoir ; car la vie réelle, qui anime la nature, donnerait toujours au modèle une incomparable supériorité sur la copie.

En donnant cette imitation pour but aux arts, on suppose nécessairement que l'illusion est pour eux le dernier terme de la perfection ; mais pour avoir la preuve de la fausseté d'une semblable

Digitized by Google

conception, il suffit de se souvenir du *Diorama*, où la représentation atteint un degré d'illusion qu'on ne trouvera jamais dans la peinture véritable. Tous les objets y sont à leur place et en relief; il semble que la main va les toucher. Cependant, qui a jamais songé à mettre en parallèle les tableaux du Diorama avec ceux qui font la gloire de nos grands peintres, si ce n'est le vulgaire, dont les sens sont plus exercés que l'intelligence et le sentiment? Loin d'être un perfectionnement de la peinture par l'exactitude de la représentation, le Diorama est, au contraire, dans un ordre très-inférieur, par cela seul que son but est l'illusion. Ce qui le prouve, c'est que la nature organique ne peut paraître dans ces tableaux qu'à l'état de cadavre : l'homme debout y manquerait de mouvement et de vie; dès lors l'illusion serait détruite. Or, personne n'a jamais remarqué que les personnages ne se meuvent pas dans les tableaux des grands artistes; car ceux-ci y ont mis la vie et le mouvement de l'art, qui ne sont pas ceux de la nature. Dans ces derniers temps, un peintre français s'est dévoué à la réalisation de l'imitation exacte de la nature : on sait quelles grossières images en ont été le produit.

Si l'imitation de la nature n'est pas l'objet essentiel des arts dont les produits offrent les représentations du monde extérieur; en un mot, si leur but est le *beau* et non le *vrai*, que dira-t-on de la musique, l'art idéal par excellence? N'ayant pas d'autre programme que les inspirations du génie de l'artiste, et ne pouvant réaliser le beau que dans le libre exercice de cette faculté, que peut-on espérer des limites imposées à l'imagination par la nécessité du vrai? La musique dramatique a sans doute pour mission d'exprimer les sentiments des personnages mis en scène, mais avec les moyens qui lui sont propres et les formes qui la constituent comme art. Elle est aussi vraie qu'elle doit l'être, quand elle fait passer l'émotion dans l'âme des spectateurs, et elle a de plus l'immense mérite d'être belle par le caractère d'originalité que lui imprime le talent de l'artiste. Gluck a porté aussi loin qu'il a pu la puissance de l'expression dramatique, mais en restant dans les limites de l'art : en portant ses tendances jusqu'aux derniers excès, la secte des réalistes en musique s'affranchit de ces limites, et dans ses œuvres monstrueuses, elle parvient jusqu'à l'anéantissement des con-

Digitized by Google

ditions en vertu desquelles l'art existe, pour lui substituer des puérilités qui ne peuvent faire naître chez les gens de cœur que le dégoût et l'ennui.

Il faut aimer l'art ou n'être pas artiste ; car lui seul peut donner la récompense des sacrifices qu'on lui fait. La démonstration de cette vérité se trouve partout dans la biographie des musiciens célèbres. C'est par l'amour pur et désintéressé de leur art ; c'est en le faisant le but unique de leur existence, qu'ils ont produit les grandes et belles œuvres qui recommandent leur mémoire à l'admiration de la postérité ! Quiconque aspirera à se placer au rang de ces grands hommes devra les imiter dans leur noble abnégation des autres jouissances. A l'époque actuelle, ce détachement devient, à la vérité, plus difficile et plus méritoire ; car la carrière des artistes est incessamment menacée par un mal d'autant plus dangereux, qu'il est dans sa nature de s'accroître, au lieu de s'affaiblir. Je veux parler du matérialisme pratique, de la fièvre industrielle et financière, enfin, de l'amour insatiable du bien-être et du luxe qui gouvernent aujourd'hui le monde.

Rien n'est plus antipathique, rien ne peut être plus préjudiciable au sentiment de l'art qu'une telle situation. Les préoccupations de l'esprit, dans cet ordre de choses, ne laissant point aux populations la liberté nécessaire pour accorder à la poésie, à la musique, l'attention et l'intérêt qu'elles réclament. Ce qu'on demande maintenant à ces arts, ce ne sont plus les jouissances de l'âme, mais l'émotion nerveuse et la distraction. Si la peinture est plus favorisée, c'est que ses produits deviennent une valeur réalisable sur laquelle la spéculation peut s'exercer. A voir avec quelle rapidité diparaissent de la scène les œuvres des meilleures artistes, et le profond oubli dans lequel elles tombent peu de temps après qu'elles ont vu le jour, on ne peut se dissimuler que la nouveauté est devenue, pour une population distraite et préoccupée, le mérite le plus considérable de ces ouvrages : lorsque sa curiosité est satisfaite, tout intérêt d'art disparaît.

Quelle affligeante comparaison nous pouvons faire de cette situation avec les époques antérieures de la musique dramatique ! Considérons la période comprise entre 1775 et 1830, nous y verrons,

Digitized by Google

non-seulement les artistes et les amateurs, mais tout ce qui compose le public habituel des théâtres, émus et charmés par les œuvres de Gluck, de Piccinni, de Sacchini, de Mozart, de Paisiello, de Cimarosa, de Grétry, de Chérubini, de Méhul, de Berton, de Spontini, de Rossini, de Weber! Les œuvres mêmes qui n'avaient pas réussi à la scène étaient autrefois des sujets d'étude pour les uns; pour les autres, des objets d'admiration. Des livrets dépourvus d'intérêt ou mal coupés pour la musique avaient, ou causé la chute, ou borné le succès des partitions de Sacchini, *Renaud*, et *Chimène;* d'*Iphigénie en Tauride*, de Piccinni; de *Lodoïska,* de *Médée,* d'*Élisa,* d'*Anacréon,* des *Abencérages*, de Chérubini; de *Phrosine* et *Mélidor,* d'*Ariodant,* d'*Adrien,* de Méhul; mais ces partitions étaient recherchées, applaudies avec enthousiasme dans les réunions d'artistes et d'amateurs; on les trouvait dans toutes les bibliothèques. Les œuvres de tous les grands musiciens, de quelques pays qu'elles vinssent, à quelque école qu'elles appartinssent, étaient répétées dans les concerts et dans les salons; la vie de l'art était répandue dans la société. D'autre part, ceux que le succès avait couronnés au théâtre n'en disparaissaient pas. Les compositeurs *avaient un répertoire*, comme on disait alors; et, lorsque l'âge avait éteint leur imagination, lorsqu'ils sortaient de la carrière active, la représentation perpétuée de leurs ouvrages leur assurait une existence indépendante pour la vieillesse. Au lieu de cela, que voyons-nous maintenant? Auber, artiste de premier ordre, a écrit plus de quarante ouvrages qui, presque tous, ont eu de brillants succès; Halévy, homme d'un talent bien supérieur à ce que pense le vulgaire, a produit aussi un nombre considérable de belles partitions; qu'est devenu leur répertoire à Paris?

Que résulte-t-il de cet état de choses? Hélas! le plus grand mal qui puisse se manifester, c'est-à-dire, l'ébranlement de la foi dans l'art chez les artistes. Pour qui considère avec attention, ce scepticisme est de toute évidence : le découragement en est la conséquence inévitable. L'art ne se prenant plus au sérieux, on n'est occupé que de la recherche de l'effet momentané. *On ne sait plus que faire pour amuser le public,* me disait, il n'y a pas longtemps, un des jeunes compositeurs qui écrivent habituellement pour la scène. *Amuser!*

Digitized by Google

c'est donc à cela que l'art est descendu? Qu'on ne s'y trompe pas : si les artistes acceptent cette dégradation de la musique, c'en est fait d'elle pour l'avenir, ou du moins pour longtemps. C'est à eux qu'il appartient de résister à cette déplorable tendance par toutes les forces de la conviction, par toutes les ressources du talent. Qu'ils se gardent bien d'accepter à la lettre cet axiome si souvent répété, *qu'on ne réforme pas son temps*; qu'ils se persuadent, au contraire, qu'on le domine quand on est fort par la tête et par le cœur. Qu'ils prennent exemple de quelques hommes d'élite qui, défenseurs dévoués de la philosophie morale, menacée par les tendances actuelles, n'ont pas désespéré de la vertu, et ont écrit récemment des livres aussi remarquables par l'honnêteté du but que par l'évidence des principes et le talent du style. Certes, rien n'est plus opposé à la morale de ces livres que les entraînements de notre époque; cependant le plus beau succès en a signalé la publication; les éditions s'en sont multipliées, et leur éloge s'est trouvé dans toutes les bouches. C'est que dans les sociétés les plus corrompues, il y a toujours de nobles cœurs que n'ébranlent pas les vices de leur temps, et qui imposent aux autres. De même, alors que le goût se déprave et semble s'anéantir, il se trouve des âmes heureusement douées qui ne perdent jamais le sentiment du beau, qui lui vouent un culte, et qui le préservent du naufrage. C'est pour ces organisations exceptionnelles et pour lui-même que l'artiste doit travailler pendant les périodes d'égarement des sociétés civilisées : elles sont en petit nombre, sans doute, mais elles finissent par dominer le sentiment vulgaire de la foule.

On objectera peut-être que travailler pour le petit nombre ne conduit ni au succès ni à la fortune. Mais, qu'est-ce que le succès momentané qui ne repose pas sur des beautés réelles? Qu'est-ce que la fortune pour qui trouve ses jouissances les plus vives dans la culture de son art, et qu'est-il besoin pour l'artiste des raffinements du riche? Ce qu'il doit laisser à la postérité, ce sont de beaux ouvrages, non des palais et des meubles somptueux. Que ceux qui ne se trouvent pas assez récompensés de leurs efforts par le plaisir que donne le travail et par une position modeste, lisent la biographie des grands hommes qui sont nos maîtres et nos modèles! Qu'ils voient

Digitized by Google

Jean-Sébastien Bach élevant sa nombreuse famille avec le mince revenu d'un emploi dont ne se contenterait pas aujourd'hui le plus minime coryphée de nos théâtres, et de plus obligé d'y ajouter le produit de ses leçons et des copies qu'il faisait lui-même de ses ouvrages; toutefois, il était heureux en écrivant de magnifiques compositions dont le retentissement n'allait pas au-delà de l'enceinte d'une petite ville, et qui, publiées pour la première fois un siècle après la mort de leur auteur, frappent aujourd'hui les artistes d'admiration et de stupeur. Qu'ils suivent pendant toute sa vie le compositeur le plus original, le plus complet, Mozart, dont le nom ne se prononce pas sans éveiller l'enthousiasme : ils le verront incessamment aux prises avec les embarras d'une existence précaire; mais il suffit de lire sa correspondance pour comprendre les joies dont son cœur était inondé lorsque lui venaient les inspirations d'*Idoménée*, de *Don Juan* et des *Noces de Figaro*. Qu'on examine la position de Beethoven : il ne trouvait pas dans le produit de ses nobles créations un revenu suffisant pour ses modestes besoins; il ne fut à l'abri de la misère que par la générosité d'un prince impérial. De plus, par une cruauté inouïe du sort, il était privé de l'ouïe, et ne goûtait jamais le plaisir d'entendre exécuter ses ouvrages. Que lui restait-il contre tant d'infortunes? il nous l'apprend dans son testament : *l'art l'a soutenu*. Quels artistes que de tels hommes! Quel dévoûment à l'art que le leur, et qu'on serait heureux au même prix de le porter si haut!

J'ai dit que si l'art ne progresse pas, il n'en est pas de même de la science : or, il y a la science de l'art. Celle-là a fait des progrès immenses depuis cinquante ans. Préparée par de laborieux et utiles travaux, pendant le dix-huitième siècle, elle s'est enrichie dans celui-ci de l'esprit de méthode, sans lequel il est impossible de fonder une science véritable. La plupart des questions fondamentales, ou simplement entrevues autrefois, ou dénaturées par l'esprit de système qui régna surtout au dix-huitième siècle, ont été examinées de nouveau, dans des vues plus philosophiques et plus saines. La théorie de l'harmonie, livrée depuis Rameau à un vain étalage de calculs et d'expériences de physique, a été ramenée à son principe évident, lequel est purement métaphysique, puisqu'il s'agit d'un art qui, comme

Digitized by Google

tel, ne peut avoir de base que dans l'intelligence et dans le sentiment. Ramenée à ce point de vue, la théorie de l'harmonie s'est trouvée d'accord avec la constitution des tonalités, ainsi qu'avec l'histoire de la musique en général, et a présenté les développements de ses phénomènes dans un ordre parfaitement identique à celui des transformations de l'art.

Quant à l'histoire de la musique en elle-même, pour laquelle Marpurg, le P. Martini, l'abbé Gerbert, Burney, Hawkins et Forkel ont fait des recherches très-estimables, mais qui n'avait pas été examinée suffisamment à ses sources, et pour laquelle d'ailleurs l'esprit critique et philosophique manquait à ces écrivains, on peut dire avec assurance que depuis peu d'années seulement on est entré dans la voie qui seule peut conduire au but, parce qu'on s'est attaché à la recherche des monuments pour les étudier avec soin. A vrai dire, on n'a fait jusqu'à ce jour que de l'archéologie musicale : l'histoire de la musique proprement dite n'existe point encore; mais on en a éclairci des points intéressants. En cela, l'ordre naturel a été suivi; mais il y a loin de la patience dans les recherches à la conception d'un ensemble complet et à l'esprit généralisateur sans lequel un tel ensemble ne peut être formé. Peut-être l'historien de l'art se trouvera-t-il enfin.

La science de l'acoustique, ébauchée au dix-septième siècle, n'est entrée dans son domaine véritable, c'est-à-dire dans la physique expérimentale, que par les travaux de Chladni et de Savart. Les découvertes de ces hommes si distingués, celles de M. Cagniard de Latour et de quelques autres savants, ont donné des bases certaines à une science qui n'existait auparavant que de nom.

Enfin, une science plus nouvelle, la science de la science, c'est-à-dire la philosophie de la musique, a pris naissance de nos jours. Une de ses parties seulement, l'*esthétique*, a été traitée dans quelques ouvrages spéciaux, suivant des vues plus ou moins justes, plus ou moins étendues ou circonscrites, et avec une connaissance plus ou moins suffisante de l'art. L'ensemble de cette science a été l'objet d'un grand travail qui n'a point encore vu le jour.

La *Biographie universelle des Musiciens* renferme des renseignements sur tous les ouvrages qui ont pour objet l'une ou l'autre de

ces parties de la science générale de la musique, et sur leurs auteurs.

On a dit souvent, et l'on dit peut-être encore, en parlant de l'auteur d'un dictionnaire historique de la nature de celui-ci, *le compilateur de cette biographie.* L'expression ne manque pas de justesse pour certains ouvrages dans lesquels les écrivains copient simplement leurs devanciers, prenant un peu partout, et montrant dans la critique ou l'impuissance, ou la partialité inspirée par des préjugés d'époques, de pays, et d'école; mais on ne peut nier que cette partie de la littérature a fait de remarquables progrès dans le dix-neuvième siècle, particulièrement en France. Une biographie générale n'aurait plus la moindre chance de succès, si elle n'était qu'une compilation. Comme dans toutes les études historiques, les auteurs de bons ouvrages de ce genre ont reconnu la nécessité de remonter aux sources, de comparer les autorités, d'en discuter la valeur, au lieu d'accepter simplement les faits transmis par la tradition.

C'est un long et rude travail, lorsqu'on veut le faire bien. Les difficultés se multiplient à mesure que le cadre s'élargit. Dans une monographie, les erreurs sont moins excusables que dans un recueil biographique qui embrasse toute une époque, tout un pays, ou toute une catégorie de savants, de littérateurs ou d'artistes. L'impossibilité d'éviter la multiplicité des erreurs dans une biographie générale qui serait faite par un seul homme a déterminé les éditeurs d'ouvrages de ce genre à partager le travail entre un certain nombre de rédacteurs, à raison de la spécialité de leurs connaissances. Des recueils estimables, bien qu'ils ne soient pas à l'abri de tout reproche, ont été le produit de cette méthode; mais il serait difficile que la collaboration aboutît heureusement dans une biographie collective d'artistes qui ont cultivé le même art, particulièrement la musique, laquelle fait naître une si grande diversité de goûts, d'opinions et de doctrines. Il est hors de doute que l'unité de vues est indispensable dans un ouvrage de cette nature : pour qu'elle y fût, j'ai dû entreprendre seul la tâche immense qui m'était présentée. Il en est résulté des avantages évidents, mais aussi de graves inconvénients; car, lorsqu'il s'agit de faits, un seul homme ne peut

Digitized by Google

tout savoir, quelque soin qu'il prenne de s'informer, et de quelque résolution qu'il soit animé.

Le travail auquel je me suis livré pour la composition et pour l'amélioration de la *Biographie universelle des Musiciens* a été d'autant plus considérable, que je me suis imposé la tâche de rendre cet ouvrage aussi exact, aussi complet qu'il m'a été possible, en ce qui concerne les renseignements bibliographiques. Quelques-uns de mes lecteurs penseront peut-être que j'ai poussé trop loin cette recherche; d'autres me reprocheront, au contraire, de n'avoir pas fait assez; car tout le monde ne cherche pas les mêmes choses dans un livre. Quoi qu'il en soit, je considère la bibliographie comme digne de beaucoup d'intérêt pour l'histoire de l'art et de la science. Pour de certains travaux, elle est une nécessité. Je n'ai donc pas dû négliger ce qui pouvait rendre meilleure cette partie de mon livre. En dépit de ma patience et de mes soins, j'ai bien peur qu'elle ne soit encore imparfaite; car il est des faits dans la science des livres qui ne sont indiqués nulle part, et que le hasard seul fait découvrir.

Si l'on compare la deuxième édition de la *Biographie universelle des Musiciens* avec la première, on la trouvera immensément augmentée dans la nomenclature des artistes, et l'on verra que la plupart des articles anciens ont été remaniés, complétés, purgés des erreurs de faits et de dates qui s'y étaient glissées; enfin, que beaucoup d'autres ont été refaits en entier, d'après de meilleurs documents. De longs voyages entrepris à diverses époques, dans l'espace de vingt ans, en Allemagne, en Italie, en Angleterre et en France, m'ont fait recueillir de précieux matériaux dans les grandes bibliothèques, ainsi que beaucoup d'ouvrages rares. Plusieurs hommes de haut mérite et des amis dévoués m'ont aidé dans mes recherches et m'ont fourni des indications nombreuses pour le perfectionnement de mon livre. Ma reconnaissance doit signaler en particulier Dehn, érudit conservateur de la riche collection d'œuvres musicales de la bibliothèque royale de Berlin, qu'une mort prématurée vient d'enlever à sa famille, à ses amis, au monde musical, et dont l'inépuisable obligeance a été pour moi un véritable trésor; M. Gaspari, de Bologne, bibliographe exact, consciencieux, et musicien fort instruit; Auguste Gathy, au cœur noble et pur, également frappé par la mort

Digitized by Google

depuis peu, et qui, animé du sentiment le plus généreux, a puisé dans les matériaux de la nouvelle édition qu'il préparait de son *Lexique musical de la Conversation*, et les a mis à ma disposition, particulièrement sur ce qui concerne les artistes allemands de l'époque actuelle; M. Danjou, mon digne ami et ancien collaborateur, à qui je suis redevable de notes pleines d'intérêt sur des manuscrits peu ou point connus que renferment les bibliothèques de Florence, de Rome et d'autres villes d'Italie; M. Gachard, membre de l'Académie royale de Belgique et conservateur des archives générales du royaume, ainsi que M. Pinchart, laborieux et exact employé des mêmes archives; M. Léon de Burbure, amateur de musique et littérateur distingué, qui m'ont fait connaître des documents authentiques inconnus jusqu'à ce jour, lesquels jettent une vive lumière sur les origines de l'ancienne école des musiciens belges et néerlandais; M. de Beauchesne, secrétaire du Conservatoire impérial de musique de Paris, dont l'obligeance ne se lasse point à fouiller dans les registres de cette école, pour me fournir des faits et des dates sur les artistes qui y ont reçu leur éducation musicale; enfin M. Théodore Parmentier, officier supérieur du génie de la plus grande distinction, amateur de musique fort instruit et compositeur, qui a bien voulu relire mon ouvrage mot à mot pour m'en signaler les erreurs de détails, et pour relever toutes les fautes typographiques. Je les prie de recevoir ici l'expression de ma sincère gratitude.

La critique de certains écrits, ainsi que celle des journaux publiés en divers pays, m'a été fort utile, bien qu'elle n'ait pas été toujours bienveillante et qu'elle se soit quelquefois fourvoyée; car la vérité, lorsqu'elle se fait jour, est bonne à prendre partout. Cette critique s'attache parfois à des minuties auxquelles j'avoue que j'accorde assez peu d'importance. Personne plus que moi n'a le désir d'être exact dans les faits, car c'est un devoir de l'être autant qu'on le peut; mais, enfin, si je me trompe sur une date, si je dis *André* pour *Michel*, ou *Michel* pour *André*; si ma mémoire, qui me servait si bien autrefois et qui maintenant m'abandonne, me trahit sur quelque circonstance peu importante, je confesse que je ne suis nullement disposé à m'en désespérer. Ce n'est pas dans de pareilles choses que consiste la valeur de mon œuvre : je la place plus haut.

Digitized by Google

J'abandonne donc volontiers à mes aristarques de détails le plaisir de me donner sur les doigts dans ces occasions. Mais, si je me suis montré facile sur ce qui me concernait personnellement dans les attaques dirigées contre mon livre; si depuis longtemps je garde le silence; si j'ai évité avec soin toute polémique à ce sujet, il ne faut pas qu'on se persuade que j'aie accepté comme fondées des critiques de faits historiques contre lesquels on n'a opposé que des suppositions gratuites ou des textes mal compris. J'ai attendu seulement avec patience que le moment fût venu de faire triompher, non ma cause personnelle, qui est de peu d'intérêt, mais celle de la vérité, que personne n'a le droit d'abandonner. Or, les faits dont il s'agit appartiennent à l'histoire de la musique, et c'est-là seulement qu'ils peuvent être discutés avec les développements nécessaires. La biographie de certains hommes éminents s'y trouve intimement liée par la part qu'ils y ont prise; mais les limites d'une notice biographique, qui n'est point une monographie, ne permettent pas ces développements : les faits ne peuvent donc y être présentés qu'avec brièveté. J'attendrai le moment où la publication de mon *Histoire générale de la Musique* me permettra de dissiper les ténèbres et de mettre la vérité dans tout son jour. Toutefois, il me paraît nécessaire de faire voir, par deux exemples, les difficultés qu'on m'a faites, et de constater les erreurs de mes adversaires. C'est ce que je vais faire avec autant de rapidité que je pourrai.

On sait que l'histoire de l'art n'a pas de nom plus célèbre, plus populaire que celui de Guido, ou Gui d'Arezzo. Huit siècles ont consacré sa gloire universelle. Les manuscrits des ouvrages de ce moine sont répandus et multipliés dans toutes les grandes bibliothèques de l'Europe, et depuis soixante-quinze ans ceux qui lui appartiennent, ainsi que d'autres qu'on lui attribue, ont été publiés dans la collection des auteurs ecclésiastiques sur la musique dont le prince-abbé Gerbert est éditeur (1). Rien de plus facile donc que de savoir, par les paroles mêmes de Guido, ce qu'il a fait pour mériter une si grande renommée : il semble qu'il ne s'agisse que de lire et de

(1) *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum*, 1784, 3 vol. in-4°.

comprendre; mais, soit que la paresse humaine s'accommode mieux de traditions vulgaires que du soin d'en vérifier la valeur; soit que comprendre ne soit donné qu'à peu d'intelligences, on se plaît à répéter de vieilles erreurs sur les résultats des travaux du célèbre bénédictin ; erreurs presque aussi anciennes que lui, et que le chroniqueur Sigebert de Gemblours propageait dès le commencement du douzième siècle.

Si l'on en croit les traditions, Guido ne serait pas moins que l'inventeur de la *gamme*, dont il aurait pris le nom du *gamma* grec employé pour représenter la note la plus grave de l'échelle des sons. Il serait l'auteur des noms des six premières notes de cette gamme, *ut, ré, mi, fa, sol, la,* qui sont encore en usage en France, en Belgique et dans l'Europe méridonale, et les aurait tirés de la première strophe de l'hymne de Saint-Jean :

UT queant laxis
REsonare fibris,
MIra gestorum
FAmuli tuorum,
SOLve polluti
LAbii reatum,
Sancte Johannes.

Et, comme il n'y a là que six noms de notes, il aurait réduit l'échelle diatonique à six sons, c'est-à-dire à l'hexacorde, et aurait imaginé le système monstrueux de solmisation qui fut en usage depuis le douzième siècle jusqu'au commencement du dix-huitième ; système d'après lequel les noms des signes représentatifs des sons changeaient à chaque instant dans un même chant, et qu'on appelait, à cause de cela, *système des muances*. De plus, comme il fallait un guide au milieu de ce dédale, Guido aurait inventé la *main musicale*, méthode à l'aide de laquelle on retrouvait les noms de l'échelle générale des sons, au nombre de dix-neuf, sur les articulations des doigts de la main gauche, suivant un certain ordre de classement. *Savoir sa main* fut la science première de tout musicien, depuis le moyen âge jusqu'à la seconde moitié du dix-septième siècle.

Suivant la tradition, les innovations de Guido ne se seraient pas bornées à ces choses : il aurait inventé la notation du plain-chant

Digitized by Google

maintenant en usage, et que beaucoup d'écrivains désignent encore sous le nom de *notation guidonienne;* on lui devrait l'existence du contrepoint, du monocorde, du clavecin et de plusieurs autres instruments. La plupart de ces erreurs ont été répétées par Mersenne, par Kircher, dans leurs volumineuses encyclopédies de musique, par Brossard et par Jean-Jacques Rousseau, dans leurs dictionnaires, ainsi que par Angeloni, dans sa Monographie sur la vie et les travaux de Guido d'Arezzo.

Dans l'article de la *Biographie universelle des Musiciens* sur cet homme célèbre, j'ai démontré, par des passages extraits de ses ouvrages, ainsi que par son silence sur ce qui lui est attribué, que rien de tout cela ne lui appartient. S'il indique le chant de l'hymne de Saint-Jean, c'est comme un exemple, pour atteindre le but qu'il se propose. Il écrit à un moine de ses amis, et lui explique sa méthode pour enseigner à retenir les sons qui correspondent aux signes de la notation. « Si vous voulez, dit-il, fixer dans votre mémoire un son ou « une note, de manière à pouvoir l'entonner quand vous voudrez, « en quelque chant que ce soit, que vous le sachiez, ou que vous « l'ignoriez, choisissez une phrase mélodique qui vous soit fami« lière, et au commencement de laquelle se trouve ce son ou cette « note; lorsque vous voudrez vous souvenir de celle-ci, vous aurez « recours à cette mélodie. SOIT, PAR EXEMPLE, ce chant dont je me « sers pour les enfants qui commencent comme pour ceux qui sont « plus avancés (1). »

On voit avec évidence, dans ce passage, que Guido ne veut enseigner qu'un procédé de mnémonique pour fixer dans la mémoire les intonations correspondantes aux signes. L'exemple qu'il donne est choisi avec intelligence, parce que le chant s'élève d'un degré à chaque hémistiche, de telle sorte que par le moyen d'une seule mélodie, six sons différents pouvaient être fixés dans la mémoire. Mais

(1) Si quam ergo vocem vel neumam vis ita memoriæ commendare, ut ubicumque velis, in quocumque cantu, quem scias, vel nescias, tibi mox illum indubitante possis enuntiare, debes ipsam vocem vel neumam in capite alicujus notissimæ symphoniæ notare, et pro unaquaque voce memoriæ retinenda hujusmodi symphoniam in promptu habere, quæ ab eadem vocem incipiat : utpote sit hæc symphonia, qua ego docendis pueris imprimis atque etiam in ultimis utor.

Digitized by Google

les vues de Guido n'allaient point au delà. Il est si vrai qu'il n'enseignait pas une nomenclature de notes dans son école, que Jean Cotton, premier commentateur de Guido, et qui écrivait dans les dernières années du onzième siècle, ou au commencement du douzième dit en ces termes précis, dans le premier chapitre de son traité de musique : « Les Anglais, les Français et les Allemands se servent « de ces six syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la;* mais les Italiens en ont « d'autres (1). » Or c'est en Italie que Guido enseignait.

Il n'a pas plus imaginé l'hexacorde que la méthode des *muances,* dont il ne dit pas un mot. Il y a à ce sujet quelque chose de plus qu'une preuve négative ; car il dit d'une manière formelle : « Comme « il y a vingt-quatre lettres dans toute écriture, de même, nous avons « aussi sept sons dans toute espèce de chant ; car ainsi qu'il y a sept « jours dans la semaine, de même il y a sept sons dans la musi- « que (2). » Il n'est pas davantage l'auteur de la main musicale, car il n'y a pas un mot qui concerne cette méthode dans un seul de ses ouvrages.

Il n'a pas donné le nom de gamme à l'échelle diatonique des sons ; car ce mot ne se trouve pas une seule fois dans ses écrits. Il donne à cette échelle le nom de *monocorde,* parce que ses degrés sont marqués sur la table de cet instrument. Enfin, il ne s'attribue pas l'adjonction du gamma grec aux lettres romaines pour la représentation du son le plus grave de l'échelle générale ; car il dit lui-même que ce sont les modernes (relativement à lui) qui ont fait cette adjonction (3).

Guido n'a point inventé la notation actuelle du plain-chant, qu'il n'a pas plus connue que ses contemporains. Il n'a pas imaginé davantage les lignes de diverses couleurs pour reconnaître les signes de certains sons que nous appelons *ut* et *fa,* afin d'avoir des points de repère pour les autres signes : il en parle comme de choses con-

(1) Verum Angli, Francigenæ, Alemanni utuntur his *ut, re, mi, fa, sol, la;* Itali autem alias habent.

(2) Sicut in omni scriptura XX et IIII litteras, ita in omni cantu septem tantum habemus voces. Nam sicut septem dies in hebdomada, ita septem sunt voces in musica. (V. Gerb. II, p. 46.)

(3) In primis ponatur Γ græcum a modernis adjunctum.

Digitized by Google

nues, et ne s'en attribue pas le mérite. D'ailleurs il existe des manuscrits ou des fragments du dixième siècle où ces lignes se trouvent (1). Ce qui appartient réellement à Guido, c'est d'avoir complété la portée de quatre lignes, non pour la notation actuelle du plain-chant, qui lui est postérieure, mais pour fixer la position des signes compliqués de la notation du moyen âge, appelée communément *neumatique*; parce que ces signes, souvent mal formés et disposés d'une manière irrégulière, jetaient les chantres dans l'incertitude pour les intonations. Au surplus, Guido, qui a expliqué en termes très-précis l'objet du perfectionnement qu'il avait voulu introduire dans cette notation, ne nous laisse pas ignorer qu'il préfère les sept lettres de saint Grégoire. « Nous avons trouvé plus avantageux, dit-« il, de noter avec des lettres seules; car elles sont ce qu'il y a de « plus facile pour apprendre le chant, si l'on s'en sert avec assiduité « l'espace de trois mois. Les neumes sont en usage parce qu'ils « abrègent : s'ils sont faits avec soin, on les considère comme des « lettres, lorsque celles-ci sont disposées de cette manière, etc. (2). » Ce raisonnement est très-juste; car les neumes, lorsqu'ils n'étaient pas de simples points, étaient des signes collectifs de plusieurs sons qui abrégeaient les notations; mais les lettres avaient sur eux l'avantage de la clarté et de la précision.

A l'égard de l'invention du contrepoint attribuée à Guido, il est hors de doute qu'on ne trouve dans ses écrits d'autre trace d'harmonie que la diaphonie, c'est-à-dire les successions non interrompues de quartes et d'octaves dont Hucbald de Saint-Amand avait donné des règles et des exemples plus d'un siècle avant lui.

Le monocorde, dont on lui a fait également honneur, se trouve dans les traités de musique de Ptolémée et de Boëce, qui datent de plusieurs siècles avant sa naissance. Le jésuite Kircher a voulu aussi

(1) Martini, *Storia della Musica*, t. I, p. 184.

(2) Solis litteris notare optimum probavimus
Quibus ad discendum cantum nihil est facilius,
Si assiduè utuntur saltem tribus mensibus.
Causa vero breviandi neumæ solent fieri,
Quæ si curiosæ fiant, habentur pro litteris,
Hoc si modo disponantur litteræ cum lineis.

Digitized by Google

qu'il fût inventeur du clavecin et de l'épinette; cela est trop ridicule pour avoir besoin d'être réfuté.

Après avoir mis au néant, par une discussion dont on vient de voir l'aperçu, toutes les fables débitées sur les inventions prétendues de Guido, j'ai supposé, dans l'article de la biographie, qu'on me ferait cette question : « Si Guido n'est l'auteur d'aucune des in-« novations qui lui sont attribuées et que vous lui refusez, que lui « reste-t-il donc, et sur quelles bases s'est établie sa renommée de-« puis plus de huit cents ans? » J'ai répondu alors, et je répète aujourd'hui que j'accorde à ce digne prêtre ce qui lui appartient et ce que lui-même réclame, à savoir : une méthode par laquelle il enseignait aux enfants en quelques mois ce que les chantres de son temps ne parvenaient pas à apprendre en dix ans; c'est-à-dire à trouver immédiatement l'intonation représentée par un signe quelconque de la notation, à l'aide d'un procédé de mnémonique, et d'un monocorde pour les commençants. De plus, il a complété le moyen imaginé avant lui de donner une signification déterminée aux signes de la notation neumatique. C'étaient là des services au temps où il vivait; car les instruments étaient rares alors, et l'on ne connaissait pas le diapason ou le son modèle. La tradition et la mémoire pouvaient seules venir en aide pour fixer les intonations.

Qui croirait qu'une discussion si approfondie et si lumineuse ait pu être l'objet d'une critique qui s'exprime en ces termes : « Qui « ne sera étonné après cela de lire dans la *Biographie des Musiciens* « par M. Fétis (t. IV, p. 458, 2. col.) les paroles suivantes :

« *Ce que j'ai rapporté démontre qu'aucune notation n'a été consi-* « *dérée, spécialement jusqu'au seizième siècle, comme une invention de* « *Guido; et que pour l'enseignement du plain-chant, l'usage des an-* « *ciennes lettres grégoriennes s'était conservé même jusqu'à cette* « *époque.*

« Il faut, ou que M. Fétis n'ait jamais lu les écrits de Gui, ou « qu'il compte extraordinairement sur ses lecteurs pour avancer de « telles propositions (1). »

Le P. Lambillotte, jésuite, qui m'adresse ces paroles, ne s'aperçoit

(1) *Esthétique ou théorie du chant grégorien*, par le P. Lambillotte, p. 214.

Digitized by Google

pas qu'il tombe dans l'absurde; car il vient d'écrire à la page précédente (213) : « De plus, il est constant, d'après les paroles mêmes « de notre auteur (Guido d'Arezzo), que les caractères dont il se « servit pour le chant dans ces lignes étaient les *anciens neumes.* » Puis il cite le premier vers : *Solis litteris notare,* etc. ; mais il supprime les deux autres, qui auraient démontré trop évidemment ce que j'avais avancé sur la conservation des lettres grégoriennes pour l'enseignement du chant ecclésiastique.

Il est à remarquer que le P. Lambillotte a traduit dans son livre le micrologue de Guido, sa lettre au moine Michel, et quelques fragments d'autres opuscules; qu'il est résulté de ses traductions, pour les moins lettrés, que le moine d'Arezzo n'est l'auteur ni de la nomenclature des degrés de la gamme, ni des hexacordes, ni de la méthode des muances, ni de la main musicale, ni de l'invention du contrepoint; ce que j'avais démontré dix-huit ans auparavant. Cependant il termine par cette sortie contre ma démonstration :

« ..... Nous trouvons bien étrange, qu'il nous soit permis de le « dire en passant, qu'un homme, quel qu'il soit, aussi savant que « possible, jette publiquement un blâme à une série de siècles qui « ont vu briller tant de génies dans tous les genres, et qu'il ose dire « à tant d'hommes qui se sont occupés de la chose en question, « qu'ils n'ont pas compris ce qu'a fait Gui d'Arezzo en réalité. Du « reste, la lecture des lettres de Gui et ses œuvres, que nous venons « de mettre sous les yeux de nos lecteurs, leur apprendra assez que « l'article de la Biographie de M. Fétis fait peu d'honneur à ce grand « musicographe. »

Cette conclusion du vénérable prêtre, à qui Dieu fasse paix, me rappelle une anecdote que voici : Mozart, visitant une abbaye d'Allemagne, fut conduit dans l'église par le prieur. L'un des pères joua de l'orgue. Quand il eut fini de préluder, le prieur demanda à l'illustre compositeur ce qu'il pensait du talent du moine, et ajouta immédiatement : *C'est un homme excellent et d'une simplicité angélique. — Pour sa simplicité*, répondit Mozart, *je ne la mets pas en doute, car sa main gauche ne se doute pas de ce que fait sa droite.*

Le deuxième exemple, que je choisis dans les critiques dont mes

Digitized by Google

assertions et mes idées sur certains points de l'histoire de la musique ont été les objets, est celui-ci :

Marchetto, dit *de Padoue*, à cause du lieu de sa naissance, fut le musicien le plus singulier du treizième siècle. Auteur de deux traités de musique, dont un, daté de 1274, a pour titre : *Lucidarium in arte musicæ planæ*, c'est-à-dire, en latin du moyen âge, *La lumière* (portée) *dans l'art du plain-chant*, il présente dans celui-ci des passages d'harmonie dont voici quelques-uns :

N° 1.

Dessus.	*ut*, *ut* dièse, *ré*.	*fa*, *fa* dièse, *sol*.	*sol*, *sol* dièse, *la*.
Basse.	*fa*, *mi*, *ré*.	*fa*, *ré*, *ut*.	*sol*, *mi*, *ré*.

N° 2.

Dessus.	*ré*, *ut* dièse, *ut*.	*sol*, *fa* dièse, *fa*.	*si*, *la*, *ut*.
Basse.	*ré*, *mi*, *fa*.	*ut*, *ré*, *fa*.	*sol*, *la*, *la* bémol.

N° 3.

Dessus.	*la*, *si* bémol, *si*, *ut*.	*ut*, *si*, *si* bémol, *la*.	*ré*, *ut*, *ut* bémol.	*ut* bémol, *ut*, *ré*.
Basse.	*la*, *sol*, *mi*, *ut*.	*ut*, *mi*, *sol*, , *la*.	*ré*, *mi*, *fa*.	*fa*, *mi*, *ré*.

Ces successions, si insolites, si étranges, non-seulement à l'époque où Marchetto écrivait, mais inconnues longtemps après lui, m'ont fait dire, dans la notice qui concerne cet écrivain : « Le *Lucidaire* est « surtout remarquable par les exemples d'harmonie chromatique « qu'il présente dans les deuxième, cinquième et huitième traités « renfermés dans cet ouvrage. Les successions harmoniques qu'of-« frent ces exemples sont des hardiesses prodigieuses pour le temps « où elles ont été imaginées. Elles semblaient devoir créer immé-« diatement une tonalité nouvelle; mais, trop prématurées, elles ne « furent pas comprises par les musiciens, et restèrent sans signifi-« cation jusqu'à la fin du seizième siècle. » Qu'a-t-on objecté contre ces paroles, qui sont l'expression d'une vérité de toute évidence pour qui a étudié d'une manière sérieuse les monuments des tonalités et de l'harmonie, non en archéologue, mais en musicien qui s'attache moins aux mots qu'à la nature des choses? Ce qu'on a objecté, le voici :

« Si M. Fétis a supérieurement caractérisé la tonalité moderne, « qui est notre élément musical, ses travaux ne sont pas aussi satis-

Digitized by Google

« faisants en ce qui concerne la tonalité du chant de l'église. C'est « du moins mon opinion ; et l'on verra bientôt à quel point elle est « fondée.

« Quand on traite de la tonalité du plain-chant, on enseigne « toujours qu'elle est purement diatonique ; qu'elle est dépouillée « du caractère attractif du quatrième degré et de la note sensible ; « que la seule altération permise en cette tonalité ne peut affecter « que la note *si*, par le moyen du *bémol* et du bécarre ; enfin, que « l'emploi du dièse y est formellement interdit, selon les uns, et « quelquefois toléré, selon les autres, soit pour éviter la relation di- « recte du triton ou de la fausse quinte, soit par euphonie dans les « cadences.

« On ignore que la tonalité du plain-chant ne repose pas toute « entière dans la tonalité grégorienne. Celle-ci n'en est qu'une par- « tie, considérable sans doute, mais qui ne constitue pas à elle « seule la liturgie musicale (1). »

J'écarte ce qui suit immédiatement, parce que mon critique a pour habitude de se jeter dans des excursions qui font perdre de vue la chose dont il s'agit, et je viens au passage sur lequel il fait reposer la discussion. Le voici :

« ..... Ce dont personne ne se doutait, c'est que saint Grégoire et « saint Ambroise, bien qu'inspirés tous deux par les théories grec- « ques, n'ont cependant pas suivi la même route. Le premier a « choisi le genre diatonique, le plus sévère et le plus grave des « trois genres de musique des anciens Hellènes ; l'autre a préféré le « genre chromatique, plus doux, plus élégant, *plus simple ;* l'un a « songé aux barbares du Nord, au peuple, aux masses ; l'autre a « voulu plaire aux oreilles délicates des Romains (2). »

Arrêtons-nous un moment pour faire remarquer une méprise singulière de mon critique, M. Nisard : Ambroise, Gaulois d'origine, n'eut point de rapports avec Rome, partagée à cette époque entre les restes du paganisme et l'arianisme. Il n'était pas homme à vouloir plaire à des oreilles quelconques ; et, si quelqu'un travailla

(1) *Études sur la restauration du chant grégorien au XIX^e siècle,* par Théodore Nisard, p. 15.

(2) *Ibid.*

Digitized by Google

pour le peuple, pour les masses, dans les objets du culte, dans le chant particulièrement, ce fut lui. Il suffit de lire les Confessions de saint Augustin pour en être convaincu. A l'égard de saint Grégoire, pourquoi aurait-il eu en vue les barbares du Nord, qui n'occupaient que l'Italie centrale et la Lombardie, et qui ne pénétrèrent point à Rome sous son pontificat?

Mon critique poursuit sa thèse en citant ce passage extrait d'un traité de musique attribué à saint Odon, abbé de Cluny (1), qui gouverna ce monastère célèbre depuis 927 jusqu'en 942 : « Il « y a des genres de musique dont les intervalles ne se mesurent pas « sur le monocorde de la même manière que ceux du diatonique ; « mais nous ne parlons ici que de ce dernier genre, parce qu'il « est le plus parfait, le plus naturel et le plus suave, d'après le « témoignage des saints et des musiciens les plus instruits..... Il y « a une chose certaine, c'est que l'emploi du genre diatonique, « adopté par saint Grégoire, repose sur la double autorité de la « science humaine et de la révélation divine. Les mélodies de saint « Ambroise, homme très-versé dans l'art musical, ne s'écartent de « la méthode grégorienne que dans les endroits où la voix s'amollit d'une manière lascive et dénature la rigidité des intervalles « diatoniques (2).

M. Nisard cite ensuite un passage extrait d'un petit traité de musique par Réginon, abbé du Prum, qui fut contemporain d'Odon, abbé de Cluny. Dans ce passage, Réginon, comme la plupart des écrivains du moyen âge, divise la musique artificielle en diatonique, chromatique et enharmonique; il ajoute qu'on entend fréquemment des exemples du genre chromatique dans les chœurs de musique

(1) Il y a beaucoup de motifs pour ne pas reconnaître saint Odon comme l'auteur de cet ouvrage, dont il n'existait que deux manuscrits avant que l'un d'eux eût été détruit dans un incendie. Celui qui se trouve encore à la Bibliothèque de Leipsick, l'attribue à Bernon, et le passage cité par M. Nisard ne s'y trouve pas.

(2) La traduction serait plus exacte si M. Nisard disait : *la mélodie de saint Ambroise ne s'écarte pas de cette règle, si ce n'est dans les endroits où la voix la dénature par des délicatesses trop lascives.* (Sancti quoque Ambrosii, prudentissimi in hac arte, symphonia nequaquam ab hac discordat regula, nisi in quibusdam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia.)

Digitized by Google

des femmes, et qu'on les trouve également dans l'hymne *Ut queant laxis* (1).

Après ces citations, et beaucoup d'écarts qui font oublier ce qui est en question, le critique revient au sujet de la discussion, et dit : « Sans doute, la tonalité du chant grégorien est diatonique : « c'est la règle ; mais en connaît-on toutes les exceptions pratiques ? « A-t-on contrôlé sur ce point fondamental les assertions obscures, « embrouillées ou incomplètes des didacticiens du moyen âge ? « Pourrait-on dire d'une manière précise les limites de l'influence « réciproque qu'ont exercée l'une sur l'autre l'œuvre de saint Gré- « goire et l'œuvre de saint Ambroise ? »

On voit que jusqu'ici M. Nisard est dans l'incertitude sur la question qu'il a soulevée ; mais bientôt nous allons le voir prendre un ton plus décidé, et ne plus mettre en doute l'existence d'un plain-chant chromatique. De plus, il affirmera également que l'harmonie chromatique a existé de tout temps, et il écrira cette curieuse note (2) :

« Dans sa *Biographie universelle des Musiciens* (art. *Marchetto*, « t. IV, p. 269) M. Fétis répète la même opinion (déjà produite au- « paravant), mais en des termes plus inadmissibles encore ; car Mar- « chetto n'a pas eu *de hardiesses prodigieuses* en fait d'harmonie : « il n'a fait qu'exposer la doctrine reçue et suivie depuis long- « temps. »

S'il en est ainsi, je ne mérite pas les éloges qui m'ont été donnés, et que le critique a répétés en commençant. Non-seulement je n'ai pas *supérieurement caractérisé la tonalité moderne, qui est notre élément musical*, mais j'ai dit de grosses sottises sur ce sujet, puisqu'il n'y aurait pas de différence entre la tonalité du chant grégorien et celle de la musique moderne, ou plutôt qu'il n'y aurait qu'une tonalité. Heureusement, nous ne faisons pas le roman de la musique : nous écrivons son histoire. Nous n'avons pas de conjectures à faire là où sont les monuments, et nous ne sommes pas des Christophe Colomb allant au hasard, sur une mer inconnue, à la recherche

(1) Sicut in choro mulierum ludentium frequenter auditur, et in hymno *Ut queant laxis*, etc.

(2) *Études sur le chant grégorien*, page 153, n. 1.

Digitized by Google

d'un nouveau monde musical. Il me suffira, pour mettre au néant toutes ces suppositions gratuites, toutes ces pétitions de principes, de rentrer dans le domaine de la réalité. Je regrette seulement de ne pouvoir être plus concis dans ma tâche.

Reprenons d'abord le texte de l'ouvrage attribué à Odon : *Il y a des genres dont les intervalles ne se mesurent pas sur le monocorde de la même manière que ceux du diatonique.* Cette traduction est-elle exacte? Je suis obligé de répondre négativement, car le texte dit simplement : *il y a d'autres genres de musique, lesquels ont d'autres mesures* (1). En cela l'auteur de l'opuscule ne nous apprend rien de nouveau : il répète ce qu'ont dit avant lui Ptolémée, Boëce, Aurélien de Réomé, Rémi d'Auxerre et d'autres écrivains qui suivaient la doctrine de Boëce. Mais cela n'indique en aucune manière qu'on se servît au dixième siècle des genres chromatique et enharmonique. On ne parlait plus depuis douze siècles de ces genres que d'une manière spéculative. Aristote nous apprend qu'il n'existait plus de son temps de musicien capable de chanter les nomes d'Olympe, parce que la musique était devenue purement diatonique, et que les anciens genres enharmonique et chromatique avaient été abandonnés. Le texte que M. Nisard invoque affirme également que le chant de saint Grégoire est diatonique, et que celui de saint Ambroise n'en diffère pas, *si ce n'est dans les cas où la voix le dénature par des délicatesses trop lascives.* Mais pourquoi mon critique a-t-il omis ce qui suit dans le même paragraphe de l'ouvrage qu'il cite? Là se trouve parfaitement expliqué ce que l'auteur entend par des délicatesses lascives de la voix; là aussi se voit la preuve qu'il s'agit, non de ce que M. Nisard appelle l'*œuvre de saint Ambroise*, mais de mauvaises traditions de certains chantres que l'auteur flétrit du nom de jongleurs. Voici le passage supprimé par mon critique : « Or, nous sa-
« vons par expérience que la plupart de ceux dont l'esprit cor-
« rompu dirige leurs voix de cette manière ne chantent pas selon
« la règle de vérité, mais suivent plutôt leur propre caprice, pour
« acquérir une vaine gloire. *C'est d'eux qu'on a dit que l'ignorance*
« *de la musique fait d'un chantre un jongleur.* C'est pourquoi saint

(1) Sunt præterea et alia musicæ genera, aliis mensuris aptata.

Digitized by Google

« Isidore pose cet axiome, que Dieu n'est pas glorifié par des voix « semblables (1). »

En vérité, il est bien extraordinaire que mon critique n'ait pas vu, par cette suite du paragraphe de son auteur, que l'autorité invoquée par lui s'élève contre son système et l'anéantit!

Reste la citation d'après Réginon de Prum. Ici j'éprouve quelque embarras, car le passage ne se trouve ni dans le texte publié par l'abbé Gerbert, ni dans le manuscrit que j'ai découvert à la bibliothèque royale de Belgique; j'ignore donc ce qui suit l'endroit où mon critique s'est arrêté. Toutefois, ce qu'il en a cité suffit pour démontrer que les paroles de l'abbé de Prum n'ont pas la signification qu'il leur prête. De quoi s'agit-il? de la musique artificielle. Qu'est-ce que la musique artificielle? C'est celle des instruments. Réginon lui-même nous dit en effet ce qu'il entend par ces mots : « On ap« pelle musique artificielle, dit-il, celle qui est produite et inven« tée par l'art et le génie humain, et qui consiste dans l'usage de « certains instruments (2). » Or, j'ai démontré dans mes *Recherches sur la musique des rois de France au moyen âge*, d'après les comptes de leur maison (3), que les instruments orientaux appelés *psaltérions, canons* et *demi-canons*, étaient joués par certains musiciens employés à leur service, et que ces mêmes instruments étaient connus en Europe. On sait que leurs nombreuses cordes étaient et sont encore accordées dans le système arabe, de dix-sept sons par octave. Quels rapports veut-on que ces choses aient avec la tonalité du plain-chant? Encore une fois il n'est question que de la musique artificielle, c'est-à-dire de la musique instrumentale. Il est vrai que dans la citation faite par mon critique il est fait mention de l'hymne *Ut queant laxis*, après le chœur musical des femmes. J'avoue que je ne sais ce que cela signifie, car on n'en peut tirer aucun sens raisonnable. Si cet

(1) Experimento namque didicimus, quod plurimi dissoluti mente hujus modi voces habentes nullum pene cantum secundum veritatis regulam, sed magis secundum propriam voluntatem pronunciant, maxime inanis gloriæ cupidi; de qualibus dicitur : quia ignorata musica de cantore joculatorem facit; pro quo S. Isidorus ponit, quia talibus vocibus non famulatur Deo. (*Ap. Gerb.*, tome I, page 275.)

(2) Artificialis musica dicitur, quæ arte et ingenio humano excogitata est, et inventa, quæ in quibusdam consistit instrumentis. (*Ap. Gerb.*, tom. I; p. 237.)

(3) *Revue musicale*, année 1832, nº 25 et suivant.

Digitized by Google

hymne n'avait pas appartenu au genre diatonique, Guido d'Arezzo ne l'aurait pas choisi pour mettre dans la mémoire de ses élèves les notes initiales des antiennes.

On a vu que ce n'est pas dans le plain-chant seul que M. Nisard veut trouver l'emploi du genre chromatique, mais aussi dans l'harmonie. Suivant lui, et ici il est affirmatif autant qu'on peut l'être, ce que j'ai trouvé de prodigieux dans les successions harmoniques de Marchetto est la chose la plus simple : cela s'est fait de tout temps; Marchetto n'a fait qu'exposer une doctrine établie longtemps avant lui. M. Nisard oublie de nous apprendre où il a trouvé les documents qui l'autorisent à tenir ce langage. Pour moi je n'éprouve aucun embarras à démontrer son erreur, car je m'appuie sur l'évidence.

Marchetto, dit mon critique, lorsqu'il écrit ses harmonies, expose la doctrine établie longtemps avant lui. Voyons de quoi traite le sixième chapitre du deuxième traité contenu dans le *Lucidaire?* du *diesis*, qui, dit-il, est la cinquième partie d'un ton (1). Il ajoute : *Si l'on divise le ton en deux parties pour colorer quelque consonnance, par exemple, la tierce, la sixte ou la dixième, tendante vers une autre consonnance, la première partie du ton ainsi divisé, si elle est ascendante, est la plus grande et s'appelle chroma, la partie qui reste se nomme diésis* (2). Quel galimatias! Cette théorie a la prétention d'être empruntée aux Grecs; mais jamais un intervalle ne s'est appelé *chroma*, et une tierce, une sixte, une dixième, dont l'intervalle prendrait les quatre cinquièmes d'un ton pour établir sa tendance, serait complétement fausse et insupportable à l'oreille. C'est pour la démonstration de cette absurdité que sont écrits les exemples placés sous le n° 1.

Le deuxième chapitre du huitième traité du *Lucidaire*, où se trouvent les successions que j'ai fait connaître sous le n° 3, traite du changement de nom des notes dans la solmisation par le système des hexacordes et par la méthode des muances. Or, ce système et cette

(1) Diesis quinta pars est toni.

(2) Diesis quinta pars est toni, puta cum aliquis tonus bipartitur propter aliquam consonantiam colorandam subter tertiam, sextam sive decimam, tendendo ad aliquam consonantiam; quia prima pars toni sic divisi, si per ascensum fit, major est, et vocatur chroma; pars vero quæ restat diesis dicitur. (*Ap. Gerb.*, t. III, p. 73.)

Digitized by Google

méthode ont pour base unique le genre diatonique, comme le prouve invinciblement la main musicale. Quels rapports donc peuvent exister entre les successions de Marchetto et l'objet du chapitre ?

Enfin, n'avons-nous pas, pour démontrer que les successions et les harmonies dont il s'agit n'appartiennent pas au temps où elles ont été écrites, les monuments de l'art à la fin du douzième siècle et même de l'année 1267, que j'ai publiés dans la *Revue de la musique religieuse* de M. Danjou, et ne savons-nous pas qu'alors les tierces majeures et les sixtes de même nature étaient considérées comme des dissonances et bannies du contrepoint? De plus, n'avons-nous pas des morceaux à trois voix d'Adam de la Halle, contemporain de Marchetto, pour nous fournir la preuve que l'harmonie de ce temps n'a aucun rapport avec ce que nous voyons dans l'œuvre de celui-ci ?

Que deviennent donc, en présence de ces faits, les assertions incroyables de M. Nisard ? Que devient sa négation des vérités que j'ai énoncées ? Non-seulement j'étais dans le vrai, lorsque je disais que les exemples de successions harmoniques de Marchetto sont des choses prodigieuses (j'aurais pu dire *absurdes*) dans la tonalité de son temps, mais j'étais en droit d'ajouter que longtemps même après l'introduction dans l'art du principe de la tonalité moderne, de pareilles successions y étaient inconnues. Quatre siècles s'étaient écoulés depuis Marchetto, lorsque Stradella, et après lui Alexandre Scarlatti, ont fait entendre les premières successions chromatiques avec l'attraction tonale. L'étude quelque peu attentive des règles enseignées dans les traités de musique des quatrième et cinquième siècles fait voir avec évidence qu'elles ont pour objet d'éviter des relations d'intervalles bien moins hardies que celles de l'écrivain de Padoue.

Les deux exemples de critiques que je viens d'analyser et de réfuter, par de solides preuves, font voir que si je voulais relever de la même manière tout ce qui a été produit contre mes doctrines, je devrais écrire d'immenses volumes, source de fatigue pour moi et d'ennui pour mes lecteurs. Certains archéologues, dans ces derniers temps, se sont attachés à des points de vue particuliers sur lesquels ils se contredisent souvent entre eux, bien que le but de la plupart

soit de me combattre. La vue de l'ensemble leur échappe, ce qui est cause qu'ils ne me comprennent pas toujours. Ils sont à l'histoire de la musique ce que seraient plusieurs tailleurs qui voudraient travailler à la confection du même habit, chacun de son côté : celui-ci ferait la taille, cet autre les manches, un troisième le collet. Tous se complairaient à bien faire la partie qui leur serait échue ; mais, quand viendrait le moment d'assembler le tout, rien ne s'accorderait. Avec du savoir, de l'érudition, on croit pouvoir résoudre mieux certains problèmes de l'histoire de la musique en bornant le cercle des études à ces questions particulières ; mais dans cet art, dont les transformations sont si fréquentes, dans cette science qui embrasse tant d'objets, si l'on n'a tout examiné ; si de longues méditations sur l'ensemble et l'enchaînement des faits par leurs causes n'ont pas étendu les vues du savant le plus consciencieux, on risque de ne parvenir qu'à des conclusions erronées. Il faut avoir tout approfondi pour traiter avec certitude une des milles questions difficiles qui se présentent dans cette science infinie.

Ces considérations m'ont déterminé à faire disparaître de la deuxième édition de mon livre le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, que j'avais placé en tête de la première. Ce morceau renferme une très-grande quantité d'aperçus nouveaux, dont quelques-uns ont été qualifiés d'*hypothèses*. Le conseiller impérial de Kiesewetter en a eu tant d'émotions, qu'elles l'ont préoccupé pendant les quinze dernières années de sa vie et lui ont fait produire dans cet intervalle ses livres sur *la musique de l'Église grecque*, sur *l'histoire de la musique européenne*, sur *la musique mondaine*, sur *la musique des Arabes*, sur *Guido d'Arezzo* et sur la théorie mathématique des échelles tonales, sous le titre de *Nouveaux Aristoxéniens*. De plus, il a rempli les journaux de musique allemands d'articles dirigés contre mes idées, sous divers pseudonymes. D'autres se sont aussi essayés contre ce que j'ai écrit dans ce résumé sur les origines de l'harmonie, sur celles des notations et sur beaucoup d'autres choses. Reproduire simplement mon tableau rapide de l'histoire de la musique, sans tenir compte de toutes ces oppositions, ne serait pas possible ; les discuter serait changer le caractère de ce morceau, lui ôter sa destination et le transformer en une lourde et illisible dissertation. Je

Digitized by Google

me suis dit qu'il n'est plus temps de présenter sous une forme abrégée des vérités historiques et des idées que saisissent mal ceux qui n'en connaissent pas les développements. L'histoire générale de la musique, dont la publication suivra celle du présent ouvrage, exposera ces choses avec le cortége de preuves qui doit les appuyer, et fera cesser d'oiseux débats.

En terminant, je déclare que, loin de me plaindre des attaques dont mes assertions et mes théories ont été l'objet, je m'en réjouis, si elles restent dans des termes qui conviennent à d'honnêtes gens. Mieux vaut cent fois l'animation qui règne dans le domaine de la littérature musicale depuis un certain nombre d'années, au risque de quelques égarements, que l'indifférence dont j'ai été témoin dans ma jeunesse, et que j'ai eu pour but de faire cesser par mes efforts. Au milieu de quelques erreurs, que le temps dissipera, se sont produites de bonnes choses qui porteront leurs fruits. Sous ce rapport, le progrès n'est pas douteux.

Digitized by Google

Digitized by Google

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

Digitized by Google

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

A

AARON, abbé de Saint-Martin de Cologne, naquit en Écosse dans les dernières années du dixième siècle. Il était jeune encore lorsqu'il fit un pèlerinage à l'abbaye de Saint-Martin : beaucoup d'Écossais venaient à cette époque visiter pieusement cette abbaye. Aaron y trouva le terme de ses voyages, et, peu de temps après son arrivée à Cologne, il y prit l'habit du monastère, dont il devint abbé en 1042. Il n'était point alors extraordinaire qu'un seul abbé dirigeât deux abbayes : Aaron nous en fournit un exemple, car, peu de temps après qu'il eut été élevé à la dignité d'abbé de Saint-Martin, on lui confia aussi la direction de l'abbaye de Saint-Pantaléon, de l'ordre de Saint-Benoît, près de Cologne. Il mourut à l'âge d'environ soixante ans, le 14 décembre 1052. Un traité *De utilitate Cantus vocalis et de Modo cantandi atque psallendi*, écrit par Aaron, se trouvait en manuscrit dans la bibliothèque de Saint-Martin, avant la suppression de cette abbaye. Trithème (*in Chron. Hirsaug.*) dit aussi que ce moine a laissé un livre intitulé : *De Regulis tonorum et symphoniarum.* (Voy. *Josephi Hartzeim Bibliotheca coloniensis*, p. 1.)

AARON, ou **ARON** (Pietro), écrivain didactique sur la musique, et professeur distingué de cet art, naquit à Florence, dans la seconde moitié du quinzième siècle, suivant les renseignements que nous fournissent les titres de ses ouvrages et ses épîtres dédicatoires. Les deux orthographes du nom de cet auteur sont employées par lui-même ; car on trouve *Aron* au second livre qu'il publia, et *Aaron* aux titres des autres. Poccianti (1), Cinelli (2) et le jésuite Negri (3) nous apprennent peu de choses concernant la vie de ce savant musicien ; ce qu'on en sait est indiqué par lui-même. Ainsi la lettre placée en tête de l'édition de son livre intitulé *Toscanello in musica*, publié en 1539, et datée du 7 octobre de la même année, nous informe qu'Aron avait vingt-six ans lorsqu'il publia son premier livre, en 1516 ; d'où il suit qu'il était né en 1489 ou 1490. On voit dans une autre épître de l'édition de 1523, qu'il était né pauvre, et qu'il chercha des ressources pour sa fortune dans ses travaux sur l'art. On peut induire de ses paroles qu'il s'était rendu à Rome, et qu'ayant été ordonné prêtre, il recherchait la faveur du pape Léon X ; mais la mort de ce pontife trahit ses espérances. Heureusement, il trouva alors un protecteur dans Sébastien Michele, noble vénitien et chevalier de Saint-Jean de Jérusalem (4). Or Léon X mourut le 1er décembre 1521, et avant cette époque Aaron avait déjà publié ses trois livres *Dell' Istituzione armonica*, à Bologne, en 1516. Il est donc au moins vraisemblable qu'il se trouvait alors dans cette ville, où Flaminio, son ami, publia dans la même année une version latine du même livre. Depuis cette époque jusqu'au mois de février 1521, les traces de l'existence d'Aaron

(1) *Catalogus illustrium Scriptorum Florentinorum.*
(2) *Biblioteca volante. Scansia 8a.*
(3) *Istoria de' Fiorentini Scrittori*, p. 480.

(4) ... *Sotto il suo pontificato* (de Léon X), *molti si sono affaticati, ciascuno secondo le lor forze, di far profitto in essa per gli ampi premii che a le loro fatiche vedevano essere proposti. Tra gli quali io sono stato uno, il quale in tenue fortuna nato, ricercando per alcuna honestà via sostentare la mia tenuità negli studii di musica, mi sono non poco affaticato, se non cos felicemente come harei* (sic) *voluto, almeno quanto l' ingegno et la mia industria mi ha potuto ; et harei al tutto dissipato il premio a le fatiche mie per la importuna morte di Leone, se vostra signoria non mi si fussi offerta unico presidio a la afflitta mia fortuna, etc.*

Digitized by Google

disparaissent; mais un document publié dans le n° 17 de la neuvième année de la *Gazetta musicale di Milano* (27 avril 1851) nous apprend qu'il était alors à Imola, petite ville de l'État de l'Église, et siége d'un évêché, où il occupait la place de chantre (ou maître de chapelle et instituteur des enfants de chœur) à l'église cathédrale. Ce document est un acte dressé par le notaire Vincent Gibetti, de cette ville, en date du 15 février 1521, par lequel les chanoines, après délibération, accordent à Aaron, pour tout salaire annuel de son service, et sans indemnité de logement, *seize mesures de froment* (1). Il paraît hors de doute que, peu satisfait du résultat de la délibération, ce savant maître abandonna sa place de l'église d'Imola, et se rendit à Rome immédiatement après. Les munificences de Léon X, son goût décidé pour les arts, et la faveur que ce pape accordait aux Florentins, tout faisait entrevoir à Aaron un sort plus heureux; mais la mort prématurée du pontife renversa de nouveau ses espérances. Cependant il ne tarda pas à se trouver dans une meilleure situation, ayant obtenu, par la protection du chevalier Sébastien Michele, un canonicat à la cathédrale de Rimini, dont il était pourvu dès 1522, ainsi que le prouvent le titre et l'épître dédicatoire du *Toscanello*, publié dans cette même année.

Il jouissait encore de ce bénéfice lorsque parurent les éditions de ce livre publiées en 1525 et 1529; mais il paraît qu'il ne l'obligeait pas à résidence; car il était en même temps maître de chapelle de la maison de son protecteur, le chevalier Sébastien Michele, prieur de Saint-Marc de Venise, et vivait dans cette ville, ainsi qu'on le voit par le titre de son livre intitulé : *Trattate della natura et della cognizione di tutti gli tuoni nel canto figurato*, qui fut publié en 1525. La mort du prélat et la modicité du revenu de son canonicat mirent plus tard Aaron dans une situation peu prospère; car il se décida, en 1535, à se faire moine de l'ordre des *Hiéronymites* (appelé en Italie *l'Ordine de' crociferi* ou *Crosachieri*), dans le couvent de Saint-Léonard, à Bergame. Il en prit l'habit le 12 mars 1536, et l'on voit dans une lettre qu'il écrivit le lendemain à son ami Giovanni del Lago, maître de chapelle vénitien, que sa profession se fit avec beaucoup de solennité, qu'on lui rendit des honneurs inaccoutumés, et que les musiciens et chanteurs qui assistaient à la cérémonie lui témoignèrent de l'affection. Pour l'honorer, dit-il, et à cause de l'amitié qu'ils avaient pour lui, le maître de chapelle, *Messer Gasparo* et ses vingt-deux chantres exécutèrent des psaumes *spezzati* et un *Magnificat* à deux chœurs, et toutes les antiennes en contre point, aussi bien qu'on aurait pu le faire à Venise; puis le *Veni Creator* fut chanté dès qu'il eut revêtu l'habit. Il ajoute : « Après les cérémonies, je fus accompagné dans « le couvent par monseigneur patron (le supé« rieur), avec les chantres et une partie du « peuple. Une somptueuse collation de pâtisseries « et de confitures était préparée; et, sans que « j'en eusse été prévenu, on chanta à ma louange « un madrigal à six voix (1). » Trois ans après, il écrivait au même : « Je suis mieux que je « n'ai jamais été; bien vu et caressé; j'ai bonne « vie et repos; je suis libre, et j'ai quelques écus « dans ma bourse (2). » Dans une autre lettre il dit encore : « Vous savez quelle était ma situa« tion à Venise : s'il m'était survenu une maladie, « j'aurais été sans asile (3). » Il passa plus tard du couvent de Bergame à celui de Padoue, puis

(1) *Et prædicti syndicus mansionariorum, et mansionarii prædicti, obtento partito per fabas quatuor albas ex quinque de dando dicto D. Petro Aron corbes XVI frumenti de prædicta mensura, se obligaverunt dare et consignare in recollectu proxime futuro dicto D. Petro Aron dictas corbes XVI frumenti, pro eo quod promisit in choro divinis interesse et cantu se occupare diebus solemnibus et festivis per annum incipiendum in kalendis martii proxime futuris, et ut sequitur, hac tamen conditione, quod non facta interpellatione per mensem ante finitum annum per alteram partem de conducta non perseveranda : intelligatur perseverare eo modo et forma quo anno tunc præterito, et sic per transitum mensem perdurare per alium annum cum eodem salario.*

Suivant les tables de variations de la valeur de l'argent et du prix des denrées, données par Dupré de Saint-Maur dans son *Essai sur les Monnaies*, et en supposant que la mesure romaine de blé fût à peu près l'équivalent du setier de France, coté en 1521 à 4 livres tournois 3 sous et 4 deniers, qui répondent à 12 francs de notre monnaie, les seize mesures de froment accordés à Aaron représenteraient aujourd'hui un traitement annuel de 210 francs!

(1) *Per lo amore quale a me portano questi signori musici et cantori, messer Gasparo, maestro di cappella, qua con ventidue cantori (fu) ad honorarmi, et qua fu cantato un vespero a dui chori da loro a psalmi spezzati, molto egregiamente*, con un Magnificat *a dui chori, et tutte le antifone in contrapunto; cosa che non haria creduto, tanto bene che sarebbe bastato in Vinegia : da poi uno* Veni Creator Spiritus, *quando fui vestito*, etc.

..... *Finito le ceremonie, fui accompagnato dal reverendo Monsignore mio patrone in casa con tutti li cantori et parte del popolo, dove era apparecchiato una bellissima colatione abundante di marzapani et confetti. da poi fu cantato un mandriali* (sic) *a sei voci*, del quale non sapevo niente, *in laude mia*. (Voy. Lucidario in musica, etc.)

(2) *Io sto meglio ch' io stetti mai; ben visto, ben acharezzato, buon vivere con riposo, libero et qualche scudo in borsa*. (Ibid.)

(3) *Voi sapete bene quello che in Venetia al presente havevo se mi fusse venuta una malattia, saria andato rumingo*. (Ibid.)

Digitized by Google

à celui de Venise. On ignore l'époque de la mort d'Aaron ; mais on sait qu'il vivait encore en 1545, car il publia dans cette année son *Lucidario in Musica.* C'est donc entre cette date et 1562 qu'il cessa de vivre ; car la dernière édition de son *Toscanello in Musica*, publiée précisément dans cette année 1562, porte au frontispice ces mots : *Con l' aggiunta fatta dall' autore stesso innanzi che morisse* (avec l'addition faite par l'auteur lui-même avant qu'il *mourût*). Les soins qu'il avait pris pour les progrès de la musique, et la réputation dont jouissaient ses ouvrages, lui procurèrent l'honneur, unique parmi ses contemporains, de voir son portrait placé dans la galerie ducale de Florence, près de ceux des musiciens les plus célèbres des temps antérieurs. On a de lui les livres dont voici les titres : 1° *I tre libri dell' Istituzione armonica, stampati in Bologna nel* 1516 *da Benedetto di Ettore*, in-4°. Ce volume est composé de 62 feuillets chiffrés d'un seul côté. Jean-Antoine Flaminio, ami de l'auteur, traduisit ce livre en latin, et publia sa version sous ce titre : *Libri tres de Institutione harmonica, editi a Petro Aaron, Florentino; interprete Giov. Ant. Flaminio Forocorneliensi. Bononiæ*, 1516, petit in-4°. Cet ouvrage fit naître une vive contestation entre l'auteur et Gafori, qui y trouvait des fautes graves en grand nombre. L'objet de la dispute était la division des tétracordes dans les genres diatonique, chromatique et enharmonique ; disputes vaines qu'on agitait volontiers dans ces temps anciens, et qu'on assaisonnait d'injures réciproques. La cause d'Aaron fut soutenue contre Gafori par Jean Spataro et Nicolas Vulso (voyez ces noms), et des pamphlets, devenus très-rares, furent échangés à cette occasion. Longtemps après, Aaron est revenu sur ce sujet dans le second livre de son *Lucidario* (page 10); il y fait une critique vigoureuse des arguments de son adversaire. 2° *Toscanello in Musica di messer Pietro Aron Fiorentino canonico in Rimini.* In Vineggia, 1523, petit in-fol. C'est le meilleur des ouvrages d'Aaron. Les règles du contre point y sont mieux exposées que dans les autres livres publiés avant ceux de Zarlino. Il y en a d'autres éditions publiées en 1525, 1529, 1539 et 1562, toutes imprimées à Venise, petit in-fol. Dans l'édition de 1539, imprimée par Marchio Sessa, on trouve, après le second livre, une addition (*aggiunta*) fort importante concernant l'usage du bécarre et du dièse dans la tonalité du plain-chant. L'édition de 1562, imprimée à Venise par Dominique Nicolini, petit in-fol., est la dernière de ce livre. Elle a pour titre : *Toscanello, opera dell' eccellentissimo musico Pietro Aron fiorentino, nella quale, dopo le laudi, la origine, la definitione, et la divisione della musica, con esattissimo et agevolissimo trattato s' insegna tutto quello, che alla pratica del cantare et del comporre canti, et a divenire perfetto musico è necessario. Con l' aggiunta fatta dall' autore stesso, innanzi che morisse.* 3° *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato non da altrui più scritti, composti per messer Pietro Aaron, musico fiorentino, canonico in Rimini, maestro di casa del rever. et magnifico cavaliere hierosolimitano messer Sebastiano Michele priore di Venetia. Impresso in Vinegia, per maestro Bernardino Vitali*, 1525, petit in-fol. La Borde cite une deuxième édition de ce livre, qui aurait été publiée en 1527, in-fol. : Je la crois supposée. 4° *Lucidario in Musica di alcune opinioni antiche et moderne;* Venise, 1545, in-4°. Ce livre contient des éclaircissements sur quelques difficultés relatives à la théorie de la musique, particulièrement en ce qui concerne les proportions. 5° *Compendiolo di molti dubbi, segreti et sentenze, intorno al canto fermo et figurato, da molti eccellenti consumati musici dichiarato; raccolte dall' eccellente et scienzato autore fratre Pietro Aaron, dell' ordine de' Crosachieri, et della inclita città di Firenze. In Milano, per Giov. Antonio da Castiglione*, in-8° (sans date) (1). Les ouvrages d'Aaron ont encore aujourd'hui une assez grande valeur historique; la doctrine qui y est exposée est puisée en grande partie dans les œuvres de Tinctoris.

ABACO (Évariste-Felice del), né à Vérone en 1662, fut directeur des concerts de l'électeur Max. Emmanuel de Bavière, et mourut dans la soixante-quatrième année de son âge, le 26 février 1726. Il a publié cinq œuvres de musique qui ont tous été gravés à Amsterdam, savoir : 1° douze sonates pour violon et basse, in-4° oblong ; 2° dix concerts à quatre pour l'église; 3° douze sonates pour deux violons, violoncelle et basse; 4° une sonate pour violon et basse; 5° six concerts pour quatre violons, alto, basson, violoncelle et basse. Son œuvre quatrième a été arrangé pour la musette.

ABADIA (Natale), compositeur de musique ecclésiastique et théâtrale, né à Gênes le 11

(1) J'ai fait une erreur considérable, en disant, dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, que c'est le *Compendiolo* qui a été traduit en latin par Flaminio : je ne connaissais pas alors le premier ouvrage d'Aaron, que n'indiquent ni Martini, ni Forkel, ni Lichtenthal. J'ai copié l'erreur de ceux-ci

Digitized by Google

mars 1792, a fait ses premières études musicales sous la direction de P. Raimondi : il les termina dans l'école de L. Cerro, son compatriote. On connaît de lui une messe à trois voix, une autre à quatre, avec orchestre, des vêpres complètes et quelques motets. Pour le théâtre, il a écrit un opéra bouffe intitulé : *l'Imbroglione ed il Castigamatti*, et en 1812 il a donné au théâtre di S. Agostino, à Gênes, le drame qui a pour titre *la Giannina di Pontieu, ossia la Villanella d' onore.*

ABAILARD ou **ABÉLARD** (Pierre), célèbre par ses talents, ses amours et ses malheurs, naquit en 1079 au Palet, petit bourg à peu de distance de Nantes. Doué d'un esprit vif, d'une imagination ardente, d'une mémoire prodigieuse et d'un goût passionné pour l'étude, il posséda toutes les connaissances de ces temps barbares, et créa cette *philosophie scolastique* qui semblait alors renfermer toutes les sciences, et qui fut si longtemps un obstacle aux progrès de l'esprit humain. A la rhétorique, à la grammaire et à la dialectique, il avait ajouté l'étude de ce qu'on appelait de son temps le *quadrivium*, c'est-à-dire l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Il possédait particulièrement la théorie et la pratique de cette dernière science. Dès l'âge de vingt-deux ans, sa réputation comme savant et comme homme éloquent effaçait celle des plus habiles professeurs, et son école était devenue célèbre. Au milieu de ses succès, il vit Héloïse, nièce de Fulbert, chanoine de Paris, l'aima, la séduisit et l'enleva. Il la conduisit en Bretagne, où elle accoucha d'un fils qui ne vécut point. Abailard proposa alors à Fulbert d'épouser sa nièce en secret; celui-ci y consentit, ne pouvant faire mieux, mais il divulgua cette union : Héloïse, sacrifiant sa réputation aux volontés de son époux, la nia avec serment. Fulbert irrité la maltraita, et Abailard, pour la soustraire à ses mauvais traitements, l'enleva une seconde fois, et la mit au couvent d'Argenteuil. Le désir de se venger conduisit alors Fulbert à une action atroce : des gens apostés entrèrent la nuit dans la chambre d'Abailard et lui firent subir une mutilation infâme. Cet attentat fut bientôt connu, et son auteur décrété, exilé, dépouillé de ses biens; mais le bonheur d'Abailard était détruit pour toujours. Il alla cacher sa honte à l'abbaye de Saint-Denis, qu'il ne quitta que lorsqu'il fut nommé abbé de Saint-Gildas au diocèse de Vannes. Il finit par être simple moine à l'abbaye de Cluny, et mourut au prieuré de St-Marcel, près de Châlon-sur-Saône, le 21 avril 1142, âgé de soixante-trois ans. Nous avons dit que la musique était un des talents d'Abailard. Il avait fait les paroles et le chant de plusieurs chansons dont le sujet était ses amours : il les chantait avec goût. Bientôt répétées en tous lieux, elles eurent une vogue extraordinaire. Héloïse elle-même nous apprend quel fut leur succès, par ce passage d'une de ses lettres : « Quand, pour vous délasser des travaux « de la philosophie, vous composiez en rimes des « chansons amoureuses, tout le monde voulait « les chanter à cause de la douceur de leur mé- « lodie. Par elles mon nom se trouvait dans toutes « les bouches, les places publiques retentissaient « du nom d'Héloïse. » (*Lettres d'Héloïse et d'Abailard*, traduction nouvelle par le bibliophile Jacob, page 131, dans la *Bibliothèque d'élite.*) Ces chansons amoureuses n'ont point été retrouvées jusqu'à ce jour : elles ont donné lieu à beaucoup de conjectures contradictoires. L'abbé Dubos a cru qu'elles étaient en langue vulgaire (*Histoire de la poésie française*, page 114); Lévêque de la Ravallière a repoussé cette opinion (*de l'Ancienneté des Chansons françaises*, dans les *Poésies du roy de Navarre*, tome I, pages 206 et suivantes), se fondant sur ce qu'il n'a trouvé aucun vestige de ces poésies; ce qui est peu concluant, car ce qui n'a point été trouvé dans un temps peut être découvert dans un autre. Lévêque de la Ravalière paraît d'ailleurs être dans le vrai lorsqu'il soutient que les chansons d'Abailard étaient en langue latine. M. Leroux de Lincy, qui partage cette opinion, l'appuie par cette considération qu'Abailard montre en ses écrits trop de dédain pour les langues vulgaires, pour supposer qu'il eût renoncé dans ses poésies amoureuses à la langue de Virgile et d'Ovide, et se fût servi du français encore au berceau. (*Recueil de Chants historiques français*, Introduction, page VI.) Une découverte récente semble d'ailleurs donner gain de cause à cette opinion; car M. Charles Greith, pasteur à Mœrschwyl, près de Saint-Gall, a trouvé à Rome, dans le manuscrit LXXXV de la Bibliothèque du Vatican, volume in-8° sur vélin, du XIII^e siècle, qui provient du fonds de la reine Christine de Suède, six complaintes d'Abailard en langue latine, avec le chant en notation neumatique, qu'il a publiées dans un recueil de pièces intéressantes intitulé *Spicilegium Vaticanum* (Frauenfeld, 1838, in 8°, pages 121-131). M. Greith pense que ces complaintes (*planctus*) sont des allégories sur les amours infortunées d'Héloïse et d'Abailard. Quoi qu'il en soit, ces chants, qui ont pour titres : 1° *Planctus Dinæ filiæ Jacob*; 2° *Planctus Jacob super filios suos*; 3° *Planctus virginum Israelis super filiam Jephtæ Galaditæ*;

Digitized by Google

4° *Planctus Israel super Samson*; 5° *Planctus David super Abner*; 6° *Planctus David super Saul et Jonathan*; ces chants, disons-nous, dont l'étendue est longue, ne paraissent pas être les chansons d'Abailard qui furent populaires, car leur ton est sombre, ainsi que l'indique leurs titres, et rien n'y rappelle la gracieuse et séduisante Héloïse. On a mis en doute qu'Abailard ait composé la musique de ses chansons; Rawlinson et de Laulnaye, éditeurs de ses œuvres, pensent qu'il les a composées sur des mélodies connues de son temps; mais le passage de la lettre d'Héloïse rapporté précédemment suffit pour démontrer que son amant était à la fois l'auteur de la poésie et du chant (... *qua pro nimia suavitate tam dictaminis, quam cantus, tuum in ore omnium nomen tenebant*, etc.). D'ailleurs la découverte faite par M. Greith des six complaintes d'Abailard, avec leurs mélodies, prouve que cet homme extraordinaire a cultivé la musique aussi bien que les autres sciences et arts.

ABBATEZZA (Jean-Baptiste,) né à Bitonto, dans la Pouille, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une tablature pour la guitare, sous ce titre : *Ghirlanda di varii fiori, ovvero intavolatura di ghitarra spagnuola, dove che da se stesso ciascuno potra imparare con grandissima facilità e brevità. In Milano, appresso Lodovico Monzà*, 16 pages in-8° obl. (sans date, mais vers 1690). On ne connaît aucune particularité de la vie de ce musicien.

ABBATINI (Antoine Marie), compositeur de musique d'église, naquit en 1595, à Tiferno selon quelques auteurs, et à Castello suivant l'abbé Baini (*Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. II, n. 477). Au mois de juillet de l'année 1626, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran; il occupa cette place jusqu'au mois de mai 1628, époque où il passa à l'église du *Nom-de-Jésus*. En 1645, la place de maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure étant devenue vacante, on la lui confia; mais il l'abandonna le 5 janvier 1646. Peu de temps après, il fut élu maître de Saint-Laurent-in-Damaso; le 28 septembre 1649 il retourna à Sainte-Marie-Majeure, et y resta jusqu'au mois de janvier 1657. Il passa alors au service de Notre-Dame de Lorette, et y resta plusieurs années. De retour à Rome, au mois de mars 1672, il rentra pour la troisième fois à Sainte-Marie-Majeure, et en dirigea la chapelle jusqu'en 1677. Alors il demanda sa retraite définitive pour aller mourir en paix à Castello. Il cessa de vivre, en effet, dans la même année, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Les œuvres imprimées de ce compositeur consistent en quatre livres de *Psaumes* à quatre, huit, douze et seize voix (Rome, Mascardi, 1630 à 1635); cinq livres de *Motets* à deux, trois, quatre et cinq voix (Rome, Grignani, 1636 à 1638); trois livres de *Messes* à quatre, huit, douze et seize voix (Rome, Mascardi, 1638 à 1650). Après la mort d'Abbatini, son élève Dominique del Pane a fait imprimer ses *Antiennes* à vingt-quatre voix, c'est-à-dire douze ténors et douze basses (Rome, chez le successeur de Mascardi, 1677). La plus grande partie des œuvres d'Abbatini est restée inédite dans les archives de Saint-Jean de Latran, de Sainte-Marie-Majeure, de Saint-Laurent-in-Damaso et du Nom-de-Jésus. Ces œuvres se composent, savoir : d'*Antiennes* à vingt-quatre voix : douze soprani et douze contralti; de *Messes, Psaumes, Motets*, et de *répons* à quatre, huit, douze, seize, vingt-quatre et quarante-huit voix. Le P. Martini, dans sa controverse manuscrite avec Thomas Redi de Sienne, sur la résolution d'un canon d'Animuccia, cite des discours académiques sur la musique, composés par Abbatini, lesquels furent prononcés dans les années 1665, 66, 67 et 68 : ces discours sont restés en manuscrit. Abbatini fut aussi auteur d'une partie du grand ouvrage de Kircher intitulé *Musurgia*, ou du moins eut beaucoup de part aux recherches qu'exigea ce travail. Alacci (*Dramaturgia*) nomme aussi ce compositeur comme auteur d'un opéra intitulé : *Del Male in Bene*, lequel aurait été représenté vers 1654.

ABBÉ (Joseph-Barnabé Saint-Sévin, dit), violoniste, naquit le 11 juin 1727, à Agen, où son père, Philippe-Pierre de Saint-Sévin, et son oncle Pierre, étaient maîtres de musique des paroisses de la ville. Pour remplir leurs fonctions, ces artistes étaient obligés, suivant l'usage de leur temps, de porter le petit collet : de là leur est venu le nom *d'Abbé* ou de *l'Abbé*, qu'ils ont ensuite conservé après qu'ils eurent quitté l'Église pour entrer tous deux à l'Opéra en qualité de violoncellistes, dans l'année 1727. Le jeune Abbé vint rejoindre son père à Paris, le 11 novembre 1731, à l'âge de quatre ans. Il ne tarda point à commencer l'étude de la musique, et ses progrès furent si rapides, qu'en 1739 il obtint au concours une place de violoniste à l'orchestre de la Comédie française, quoiqu'il ne fût âgé que de douze ans. L'année suivante, le célèbre violoniste Leclair le prit sous sa direction : après deux années d'études sous cet habile maître, il fut reçu à l'Opéra le 1er mai 1742. Déjà il s'était fait entendre avec succès au concert spirituel. Il y joua des solos jusqu'en 1750. Après vingt ans de service, il se retira de l'Opéra; mais

Digitized by Google

il n'obtint point de pension, quoiqu'il y eût droit d'après les règlements, parce que l'administration le considéra comme trop jeune pour jouir de cet avantage. Il a publié de sa composition huit œuvres de *Sonates* et de *Trios* pour le violon. Vers 1762, il se retira dans une jolie habitation qu'il possédait à *Maisons*, près de Charenton : il y mourut en 1787. Cette maison a appartenu plus tard à Martin, chanteur de l'Opéra-Comique.

ABBEY (John), facteur d'orgues distingué, est né à Wilton, dans le comté de Northampton, le 22 décembre 1785. Dès sa jeunesse il fut placé dans la manufacture d'orgues de Davis, alors renommée; puis il entra chez Russec, autre facteur de mérite qui mourut à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans. En 1826, M. Abbey fut appelé à Paris pour l'exécution de l'orgue dont Sébastien Érard avait conçu le plan, et qui fut mis à l'exposition des produits de l'industrie nationale en 1827. Ce fut lui aussi qui exécuta l'orgue à clavier expressif qu'Érard fit pour la chapelle des Tuileries, et qui fut détruit à la révolution de 1830. Ayant établi lui-même une manufacture d'orgues à Paris, M. Abbey, outre quelques orgues pour des amateurs et artistes, a construit des orgues de chœur, pour l'accompagnement du chant, à Saint-Etienne-du-Mont, à Saint-Eustache, à Saint-Nicolas-des-Champs, à Sainte-Elisabeth, à Saint-Thomas-d'Aquin, à Saint-Médard, églises de Paris, à la cathédrale et à l'église Saint-Jacques de Reims, à la cathédrale de Nantes, à celle d'Évreux, à la cathédrale et à l'église Notre-Dame de Versailles, enfin à l'église de Limay, près de Mantes. C'est le même facteur qui a fait des orgues de tribunes, grandes et petites, à Neuilly, à Saint-Louis d'Antin, au collége de Henri IV, à l'église de Reuil, à La Chapelle Saint-Denis, à la chapelle d'Olivet d'Orléans et à Saint-Marceau, de la même ville, au collége de Caen, au couvent de la congrégation de la Mère-Dieu, à Paris, à celui des Sœurs de la Charité, rue du Bac, au couvent de la Légion d'honneur, à la chapelle de la rue Barbette, à celle du couvent de Châlons, à la chapelle de l'hospice de Versailles, et plusieurs pour le Chili et les îles de la mer du Sud. Enfin M. Abbey a construit les grandes orgues des cathédrales de la Rochelle, de Rennes, de Viviers, de Tulle, de Châlons-sur-Marne, d'Amiens et de Bayeux. Il a fait aussi des réparations à beaucoup d'orgues de Paris et de la province. C'est à ce même artiste qu'on doit l'introduction du mécanisme anglais et de la soufflerie de Cummins dans la facture des orgues françaises. Ses ouvrages sont bien terminés, et l'harmonie de ses jeux est en général satisfaisante.

ABDALLAH-IBN-KHALEDOUN. *Voy.* IBN-KHALEDOUN (Abdallah).

ABDULCADIR (ben-gaibi), écrivain persan sur la musique dont l'ouvrage manuscrit existe dans la bibliothèque de l'université de Leyde. Il est cité dans le catalogue de cette bibliothèque (*Catal. libr. tam impressor. quam manuscript. Bibl. publ. Universit. Lugduno-Batavæ*, p. 453, n. 1061), sous ce titre :

كتاب مقاصد الالحان فى علم
تاليف النغم والاوزان

Traité des objets de modulations, en fait de chants et de mesures.

ABEILLE (Louis), pianiste, compositeur et directeur des concerts du duc de Wurtemberg, naquit vers 1765, à Bayreuth, où son père était au service du margrave. Il n'a dû son double talent de compositeur et de virtuose qu'à son travail assidu et aux chefs-d'œuvre des grands maîtres qu'il avait pris pour modèles; car il avait peu de génie, et dès son enfance il avait été livré à lui-même. Ses opéras et sa musique instrumentale ont eu du succès en Allemagne; ils sont agréables, quoiqu'ils manquent d'originalité. Il a publié les compositions suivantes : pour le chant, 1° *Poésies mêlées de Hubner* (Stuttgard, 1788, in-8°); 2° deuxième partie de cet ouvrage (Stuttgard, 1793, in-8°); 3° *Idylles de Florian* (Heilbronn, 1793); 4° *Chant* ou cantate pour le mercredi des Cendres, avec accompagnement de piano; œuvre onzième (Augsbourg, 1798); 5° *l'Amour et Psyché*, opéra en quatre actes, arrangé pour le piano (Augsbourg, 1801); 6° les plus jolies chansons qui ont paru à Stuttgard depuis 1790, mises en pot-pourri. pour le piano. 7° Quatre sonates pour le clavecin (Heilbronn, 1789); 8° une sonate et neuf variations dans le goût de Mozart pour le clavecin (Heilbronn, 1790); 9° fantaisie pour le forté-piano (*ibid.*); 10° concerto pour le clavecin, en *si* bémol, op. 5 (Offenbach. 1793); 11° grand concerto en *ré* à quatre mains, op. 6 (Offenbach, 1793); 12° grand trio pour le clavecin avec violon et violoncelle, op. 20 (Offenbach, 1798); 13° Chants et élégies avec clavecin (1809); 14° *Pierre et Annette*, opérette en 1810; 15° polonaises pour piano-forté, n° 1 (Leipsick); 16° valse en forme de rondeau, pour piano, n°s 1 et 2 (Leipsick). On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, un *Miserere* à grand chœur, en partition manuscrite (n° Vm 320), composé par Abeille.

ABEL (Clamor-Henri), musicien de chambre à la cour de Hanovre, naquit en Westphalie, vers

Digitized by Google

le milieu du 17e siècle. On ne sait point le nom du maître qui dirigea ses études, ni les circonstances de sa vie. Ses ouvrages ont été publiés sous le titre : *Erstlinge musikalischer Blumen, Allemanden, Couranten, Sarabanden*, etc. (Prémices de fleurs musicales, allemandes, courantes, sarabandes, etc.), partie pour violon et basse, partie pour *viola da gamba*, violon et basse. Le premier volume parut à Francfort-sur-le-Mein en 1674, le second en 1676, et le troisième en 1677, in fol.; on y trouve son portrait. On a réuni ces trois parties dans une édition qui parut à Brunswick en 1687, sous ce titre : *Drey opera musica, auf einmal wieder aufgelegt, Sie enthielten Allemanden*, etc. La musique d'Abel ne se distingue par aucune qualité remarquable.

ABEL (Léopold-Auguste), fils d'un musicien de la chapelle du prince d'Anhalt-Cœthen, naquit à Cœthen en 1720. Élève de Benda, il devint habile violoniste, pour son temps, et fut d'abord employé dans l'orchestre du théâtre dirigé par Nicolini à Brunswick. En 1758 il obtint la place de maître de concerts du prince de Schwartzbourg-Sondershausen; huit ans après il passa au service du margrave de Schwedt, et plus tard il fut attaché à la cour du duc de Schwerin. On ignore l'époque de sa mort. Le catalogue de Böhme, de Hambourg, indique *Six Concertos pour le violon* composés par cet artiste. Abel était habile peintre en miniature.

ABEL (Charles-Frédéric), frère puîné du précédent, musicien célèbre et le plus habile joueur de basse de viole de son temps, né à Cœthen vers 1724, fut admis à l'école de Saint-Thomas de Leipsick, et y apprit la musique sous la direction de Jean-Sébastien Bach. Ses études terminées, il entra dans la chapelle du roi de Pologne à Dresde, et y demeura pendant dix ans. La modicité de ses appointements et quelques discussions désagréables avec le célèbre compositeur Hasse, qui dirigeait alors la chapelle royale, décidèrent Abel à donner sa démission en 1759. Après avoir parcouru l'Allemagne dans un état voisin de l'indigence pendant près d'une année, il se rendit en Angleterre, où il put tirer parti de ses talents. Le duc d'York devint son protecteur et le fit entrer dans la musique de la reine, avec deux cents livres sterling de traitement. Peu de temps après il devint directeur de la chapelle de cette princesse. Son séjour à Londres dura sans interruption jusqu'en 1783; mais, à cette époque, le désir de revoir son frère, Léopold-Auguste, directeur des concerts du duc de Schwerin, le ramena en Allemagne. Il se fit entendre à Berlin et à Ludwigslust, et, quoiqu'il eût alors soixante-quatre ans, il excita l'admiration générale par l'expression et la netteté de son jeu. Frédéric-Guillaume, alors prince royal de Prusse, lui fit présent d'une tabatière fort riche et de cent pièces d'or pour lui témoigner sa satisfaction. De retour en Angleterre, il entreprit d'y donner des concerts publics; mais cette spéculation n'ayant pas réussi, le dérangement de ses affaires l'obligea à passer quelque temps à Paris; il ne tarda point à retourner à Londres, où il mourut, le 22 juin 1787, à la suite d'une sorte de léthargie qui dura trois jours. Quoique d'un caractère irascible et brutal, il était bien reçu dans la société. Son défaut principal était la passion du vin, qui probablement abrégea ses jours.

Les Anglais font maintenant peu de cas des compositions d'Abel; cependant elles se distinguent par un chant pur et une harmonie assez correcte. Elles consistent en dix-sept œuvres, publiés à Londres, à Paris, à Berlin, etc., savoir : 1° six ouvertures à huit parties, op. 1; 2° six sonates pour clavecin, avec accomp. de violon, op. 2; 3° six trios pour deux violons ou flûte, violon et basse, op. 3; 4° six ouvertures à huit parties, op. 4; 5° six sonates pour clavecin, avec acc., op. 5; 6° six solos pour flûte et basse, op. 6; 7° six ouvertures à huit parties. op. 7; 8° six quartetti, pour deux v., alto et b., op. 8; 9° six trios pour violon, violonc. et b., op. 9; 10° six ouvertures à huit parties, op. 10; 11° six concertos pour clavecin, avec acc. de deux violons et basse, op. 11; 12° six quartetti pour deux violons, alto et basse, op. 12; 13° six sonates pour clav. avec acc. de v. op. 13; 14° six ouvertures à huit parties, op. 14; 15° six quart. pour deux v., alto et b., op. 15 : on a aussi gravé comme œuvre quinzième des sonates pour le clavecin; 16° six trios pour deux v. et b., op. 16; 17° six ouvertures à quatre parties, op. 17. Presque tous ces ouvrages ont été arrangés pour divers instruments. Abel a écrit quelques morceaux pour l'opéra anglais *Love in a village*, représenté à Londres en 1760, et pour *Bérénice*, 1764. Jean-Baptiste Cramer a été le meilleur élève d'Abel.

ABELA (Charles-Gottlob), né le 29 avril 1803, à Borna près d'Oschatz, en Saxe, fit ses études musicales à Dresde sous le cantor et professeur A. G. Fischer. Appelé à Halle, en 1825, en qualité de professeur à l'école primaire, il fut nommé peu de temps après cantor de l'Église Sainte-Marie. En 1827, il réunit à cette position celle de professeur de musique à l'école supérieure. Abela mourut à la fleur de l'âge, le 22 avril 1841. Ses principales productions sont : 1° un recueil de *Lieder* à 2, 3 et 4 voix, à l'usage des

Digitized by Google

écoles, publié à Leipsick, chez Hartknoch, et dont la quatrième édition stéréotype a paru en 1848; 2° 160 *Lieder* suivis de canons à plusieurs voix, Leipsick, Breitkopf et Haertel; 3° 120 quatuors pour 4 voix d'hommes, *ibid*; 4° *Der Sängerbund* (L'Union des Chanteurs), *Lieder* pour 4 voix d'hommes, Halle, Knapp.

ABELL (Jean), musicien anglais, possédait une fort belle voix de ténor, et fut attaché à la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre. Ce prince admirait son talent dans le chant, et avait conçu le projet de l'envoyer, avec le sous-doyen de sa chapelle, Gostling, au carnaval de Venise, pour montrer aux Italiens qu'il y avait de belles voix en Angleterre; mais ce voyage n'eut point lieu. Lors de la révolution de 1688, Abell fut exilé d'Angleterre comme papiste. Il se mit à voyager et à donner des concerts. Mattheson assure (*in Wollkomm. Capellmeister*) qu'il chanta avec beaucoup de succès en Hollande et à Hambourg. Il ajoute qu'Abell possédait un secret par lequel il conserva la beauté de sa voix jusque dans l'âge le plus avancé. Abell était aussi luthiste fort distingué. Partout il recevait de magnifiques présents; mais il dissipait aussitôt ce qu'il gagnait. Il se vit à la fin réduit à voyager à pied, avec son luth sur le dos. Arrivé à Varsovie, il fut mandé par le roi de Pologne, qui voulait l'entendre. Abell s'excusa sous le prétexte d'un rhume. Sur cette réponse, l'ordre précis de se sendre à la cour lui fut envoyé. Dès qu'il y fut arrivé, on l'introduisit dans une grande salle, autour de laquelle régnait une galerie où le roi se trouvait avec toute sa suite. Abell fut assis dans un fauteuil qu'on hissa au moyen d'une poulie; puis on fit entrer des ours dans la salle, et l'on donna le choix au musicien d'être dévoré par eux ou de chanter : il prit ce dernier parti, et l'on assure que le trait de despotisme stupide dont il était victime dissipa sur-le-champ la rhume qu'il avait allégué. Après plusieurs années, il obtint la permission de rentrer en Angleterre; et il témoigna sa reconnaissance de ce bienfait dans la dédicace qu'il fit au roi Guillaume d'une collection de chansons en diverses langues, laquelle fut publiée à Londres en 1701 sous ce titre: *Collection of Songs in several languages.* Le catalogue de musique d'Étienne Roger, d'Amsterdam, indique un ouvrage d'Abell sous ce titra : *Les airs d'Abell pour le concert du Duole*. On trouve aussi dans le quatrième volume de la collection intitulée : *Pills to purge melancoly*, deux airs de ce musicien. Abell mourut dans un âge très-avancé.

ABELTSHAUSER. On a, sous le nom de ce musicien allemand, qui était attaché à la musique du régiment autrichien en garnison à Mayence, de 1825 à 1830, les ouvrages suivants : 1° six quatuors pour deux flûtes et deux cors, œuvre premier, Mayence, Schott; 2° *idem*, œuvre deuxième, *ibid.*; 3° douze pièces pour quatres cors, œuvre troisième, *ibid.*; 4° six pièces pour flûte, clarinette, cor et basson, œuvre quatrième, *ibid.*

ABENHEIM (Joseph), musicien attaché à la chapelle du roi de Wurtemberg, est né à Worms en 1804, et y a reçu de Winkelmaier les premières leçons de piano et de violon. Plus tard il se rendit à Darmstadt pour y continuer ses études musicales sous la direction de Schloesser. Entré fort jeune dans l'orchestre de la cour de Manheim, il perfectionna son talent de violoniste et apprit les éléments de l'harmonie chez Frey, alors maître de concerts de cette cour. En 1825, Abenheim fut admis dans la chapelle royale et à l'orchestre du théâtre de Stuttgard. Fixé dans cette ville, il s'y maria et s'y livra d'abord à l'enseignement; mais, animé du désir d'augmenter ses connaissances dans son art, il obtint un congé en 1828 et se rendit à Paris, où Reicha lui donna des leçons de composition. De retour à Stuttgard, il prit une position plus élevée dans l'orchestre du théâtre royal, et remplaça le maître de chapelle Lindpaintner et son adjoint M. Molique, en leur absence. Ce fut lui aussi qu'on chargea de la direction de l'orchestre des vaudevilles qui étaient joués souvent sur le petit théâtre de la cour par les membres de la famille royale et quelques personnes de la haute noblesse. M. Abenheim est fort estimé à Stuttgard comme professeur de piano et d'harmonie. Les compositions de cet artiste publiées jusqu'à ce jour sont les suivantes : 1° chant sans paroles pour le piano, Stuttgard, Hallberger; 2° deux nocturnes pour piano seul : n° 1 en sol mineur, n°2 en *la* bémol., op. 8, *ibid.*; 3° *Polonaise*, idem, Carlsruhe, Creuzbauer; 4° 6 *Lieder* à voix seule avec piano, op. 2, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; 5° 6 *idem*, op 5, Stuttgard, Copel; 6° Le Rhin allemand (*Der deutsche Rhein*), de Baker, chanson à voix seule, Stuttgard, Schulz; 7° *Le Wurtembergeois et sa fidélité* (en allemand), 2 chansons avec piano, Stuttgard, Zumsteg; 8° Le chant de Thekla dans le *Wallenstein* de Schiller, *idem*, op. 9, *ibid.*; 9° Chant pour le drame *Der liebe Zamber*, op. 10, Stuttgard, Hunz. Le plus grand nombre des productions de M. Abenheim est encore en manuscrit; on y remarque des pièces de circonstance pour des fêtes de la famille royale de Wurtemberg, la musique pour le drame intitulé *Hariadan*, joué à Stuttgard au mois de juin 1842, un psaume à 4 voix et un *Vater unser* (Pater

Digitized by Google

noster), qu'il a fait exécuter plusieurs fois à Stuttgard, et qui ont été considérés comme de beaux ouvrages.

ABERCORN (Le comte d'), précédemment Lord Paisley. *Voyez* Pepusch.

ABICHT (Jean-George), théologien protestant et savant orientaliste, né en 1672, à Kœnigsée, dans la principauté de Schwartzbourg, mort à Wittemberg en 1740, ou, selon quelques biographes, le 5 juin 1749. Il remplissait à Wittemberg les fonctions de professeur à l'Académie. Peu de temps avant sa mort, il avait été nommé membre de l'Académie royale des sciences de Berlin. L'objet principal des travaux d'Abicht fut la langue hébraïque, et surtout l'usage grammatical, prosodique et musical des accents de cette langue. Sa dispute avec Jean Franke a jeté quelque jour sur cette matière.

Parmi ses nombreux ouvrages, ceux qui ont du rapport avec la musique sont : 1° *Dissertatio de Hebræorum accentuum genuino Officio*, dans la préface de *Frankii diacrit. sacr.*; 1710, in-4°; 2° *Vindiciæ Usus accentuum musici et oratorii, Joh. Frankio oppositæ*; Lipsiæ, 1713, in-4°; 3° *Accentus Hebræorum ex antiquissimo usu lectorio vel musico explicati, et ad usum hermeneuticum applicati, cum duabus tabulis æneis et specimine locorum ex accentibus explicatorum, in quo de Poesi Hebræorum rhythmica disseretur. Accedit Anon. Judæi porta accentuum in latinum sermonem versa*, Lipsiæ; Jo. Chrit. Kœnig, 1715, gr. in 8° de 306 pages de texte, index et planches; 4° *Excerpta de lapsu murorum hierichuntinorum*. Ce dernier ouvrage a été inséré par Ugolini dans son *Thesaur. ant. sacr.*, t. 32, p. 837. La plupart de ces dissertations se trouvent aussi dans le *Trésor* d'Ikénius.

Goetten a donné une notice de la vie d'Abicht dans son *Europe savante*, et l'on trouve la liste de ses ouvrages dans les *Vies des Théologiens saxons* de Michel Ranst, t. I^er^, p. 1, et dans les *Acta hist. ecclésiast.*, t. V, p. 289.

ABINGTON ou **ABYNGDON** (Henri), l'un des premiers chanteurs et musiciens de son temps, en Angleterre, fut d'abord organiste à l'église de Wels, dans le comté de Sommerset, puis à la chapelle royale de Londres, où il mourut vers l'an 1520. Thomas Morus lui a fait deux épitaphes qu'on trouve dans le *Thesaur. epitaph.* du P. Labbe.

ABOS (Jérôme), compositeur de l'École napolitaine, était d'origine espagnole, et naquit à Malte, dans les premières années du dix-huitième siècle. Les Napolitains l'appelaient *Avos*, et même *Avossa*, parce que la lettre *b*, dans la langue espagnole, a le son du *v*, prononcé avec mollesse. Leo et Durante furent ses maîtres de composition et de chant. Devenu habile dans son art, il fut employé dans l'enseignement au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*. Il enseignait aussi le chant dans plusieurs couvents de femmes dont il était maître de chapelle. De son école sont sortis quelques chanteurs distingués, au nombre desquels est Aprile. Les premiers opéras d'Abos joués à Naples furent : *La Pupilla e 'l Tutore*, *La Serva padrona*, et *L'Ifigenia in Aulide*. En 1746 il écrivit *Artaserse* pour le théâtre Saint-Jean-Chrysostome, à Venise. Il donna au théâtre Argentina de Rome, en 1750, l'*Adriano* et écrivit ensuite plusieurs autres ouvrages dont les titres ne sont pas connus, pour les théâtres de cette ville, de Venise et de Turin. En 1756 il fut appelé à Londres, en qualité de *Maestro al cembalo* du Théâtre-Italien, et dans la même année il y fit représenter le *Tito Manlio*. Deux ans plus tard il y donna le *Creso*, opéra sérieux en trois actes. De retour à Naples, dans l'été de 1758, Abos reçut sa nomination de maître du Conservatoire de *La Pietà*. Il est mort dans cette ville, à l'âge de quatre-vingts ans, vers 1786. On connaît de ce maître beaucoup de musique d'église, dont cinq messes à quatre voix et orchestre, deux messes pour soprano et contralto, avec orgue; un *Kyrie* et *Gloria*, en *sol* mineur, pour quatre voix et orgue; un *Kyrie* et *Gloria* à huit voix réelles, avec violons, violes, cors et orgue; des litanies de la Vierge pour soprano, contralto et orgue. Toutes ces compositions sont en manuscrit à Naples, à Rome, à Vienne et au Conservatoire de Paris. La musique d'Abos à quelque ressemblance de style avec celle de Jomelli. Son harmonie est pure et ses mélodies ne manquent point d'élégance; mais on n'y trouve pas d'originalité dans les idées.

ABOU ALOUFA, fils de *Sahid*, auteur persan d'un *Traité de Musique pour le chant et pour les instruments qu'on joue avec la bouche et avec les doigts*, que Chardin apporta en Europe, et dont le manuscrit est aujourd'hui dans la bibliothèque du Muséum britannique, à Londres. Chardin a donné une analyse de cet ouvrage dans la relation de ses voyages (t. V, p. 106, pl. xxvi, édit. d'Amsterdam, 1711). On y voit la figure du manche de *l'Eoudo* ou luth, avec sa division et les noms des cordes, ainsi que des cases. La doctrine d'*Abou Aloufa* est la division de l'octave en vingt-quatre parties ou quarts de ton. La musique, dit-il, est une ville divisée en *quarante-deux quartiers* dont chacun a *trente-deux rues* (circulations ou gammes); d'où il suit que le nombre de modes fondamentaux et dérivés de la musique persane est

Digitized by Google

de *treize cent quarante-quatre*. Parmi les instruments décrits par *Abou Aloufa* se trouve la *vina* de l'Inde, dont il donne la figure avec le nom persan *kenkeri*. Cette circonstance indique que le temps où l'ouvrage fut écrit est très-reculé, car à l'époque où Chardin séjourna en Perse (c'est-à-dire dans la seconde moitié du 17e siècle), l'instrument dont il s'agit y était complétement inconnu.

ABRAHAM (. . . .), professeur de clarinette et de solfége à Paris, entra dans l'orchestre du *Théâtre des Délassements comiques*, en 1790. Il est mort vers 1805. C'était une espèce d'ouvrier musicien, aux gages des marchands de musique; il arrangeait pour eux les ouvertures et les airs des opéras nouveaux pour divers instruments. Il a publié en outre : 1° *Méthode pour le flageolet*; Paris, Frère. — 2° *Méthode pour la clarinette*; ibid. — 3° *Méthode pour le basson*. Le nombre de recueils d'airs qu'il a arrangés pour deux violons, deux flûtes, deux clarinettes ou deux bassons est très-considérable.

ABRAHAM (. . . .), constructeur d'orgues, né en Bohême, est auteur de l'orgue des Cordeliers, à Prague, composé de vingt-cinq jeux, deux claviers, pédale et quatre soufflets; et de celui de l'église Saint-Dominique de la même ville, composé de soixante-onze jeux, quatre claviers, pédale et douze soufflets. On ignore en quel temps il vivait.

ABRAHAM-BEN-DAVID-ARIÉ, rabbin, israélite italien, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il exerçait la médecine à Modène. Il a écrit un livre intitulé : שלטי הגבורים, *Sciltè Hagghibborim* (les Boucliers des puissants), qui a été publié à Mantoue, en 1612. Cet ouvrage, dont les exemplaires sont très-rares, traite des vases et ustensiles dont on faisait usage dans le temple de Jérusalem, des sacrifices, libations, parfums, offrandes, et de tout ce qui appartenait aux oblations. La seconde partie traite des offices, des prêtres, des chantres. (*Voyez* Bartholocci, *Biblioth. magna rabbinica*, pars IV, p. 464.) Ugolini a traduit toute la partie de cet ouvrage qui concerne les instruments de musique, le chant et autres choses de l'exécution musicale, dans son *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, etc., tome XXXII, col. 1 — 96. Cette section du *Sciltè Hagghibborim* est divisée en dix chapitres.

ABRAMS (Miss *Henriette* et Mme), deux très-bonnes cantatrices anglaises, concoururent avec madame Mara à embellir les concerts donnés à Londres, en 1784 et 1785, pour la commémoration de Hændel.

Miss Abrams a publié les ouvrages suivants, qu'on trouve dans le catalogue de Lavenu de 1796 : 1° Trois chansonnettes sur des paroles anglaises. — 2° *Little Boy blue*, air à trois voix. — 3° Duo sur ces paroles : *And must we part !* Le petit air qui commence par ces mots : *Crazi Jane*, et dont la musique est de Miss Abrams, est devenu populaire. On a aussi publié de cette cantatrice : 1° *Collection of Songs*, Londres, 1787. — 2° *Collection of Scotch Songs*, *harmonized for two and three voices*, ibid.

ABS (Joseph-Théodosien), ancien moine franciscain, né vers 1775 dans le duché de Berg, fut nommé, après la suppression de son ordre, directeur de la maison des orphelins à Kœnigsberg. On a de sa composition 300 chansons avec leurs mélodies, et 100 devises en canons.

ABT (François), né le 22 décembre 1819, à Eilenbourg, en Saxe, a fait ses études musicales à Leipsick, et s'y est fait connaître d'abord comme pianiste et professeur de cet instrument. Au mois de septembre 1841 il a été appelé à Zurich, en qualité de directeur de la Société philharmonique, place dans laquelle il a succédé à Eugène Petzold. En 1853 il a quitté cette position pour celle de second maître de la chapelle et du théâtre à Brunswick. Fécond auteur de petites pièces pour le piano, il a publié pour cet instrument des fantaisies, rondos, rondinos et caprices à quatre mains, des contredanses, des valses, des thèmes variés, des pots-pourris, rondos, etc, pour piano seul; une immense quantité de chants et de lieder, à voix seule, avec acc. de piano, et d'autres bagatelles. En 1844 il a composé un opéra pour le théâtre de Leipsick : j'ignore si cet ouvrage a été représenté.

ABU-NASR-MOHAMMED-BEN-FARABI. *Voy.* Farabi.

ACAEN ou **AÇAEN**, contrapuntiste espagnol, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, paraît avoir passé une partie de sa vie en Italie. Ce musicien est cité dans le *Melopeo* de Cerone, et dans le *Trattato della natura e cognizione di tutti gli tuoni*, d'Aaron. Dans le deuxième livre des *Motetti de la Corona*, publié en 1519, par Octavien Petrucci de Fossombrone, on trouve les motets d'Açaen à quatre voix : *Nomine qui Domini prodit*, et *Judica me, Deus, et discerne*.

ACCELLI (César), contrapuntiste italien, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié à Venise, en 1557, *Libro primo de' Madrigali a cinque voci*, dans lequel on trouve le madrigal *Donna mia casta e bella* qui est d'une suavité remarquable. Dans un recueil qui a pour titre : *De' floridi Virtuosi d'Italia il terzo libro de' madrigali a cinque voci, nuovamente*

Digitized by Google

composti e dati in luce (*Venezia, Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino compagni*, 1586), on trouve des madrigaux de la composition de ce musicien.

ACCIAJUOLI (Philippe), poëte dramatique et compositeur, né à Rome en 1637, entra de bonne heure dans l'ordre des chevaliers de Malte. Les caravanes qu'il dut faire avant d'être décoré de la croix de l'ordre firent naître en lui une telle passion de voyages, qu'il visita non-seulement toute l'Europe, et les côtes d'Afrique et d'Asie, mais même l'Amérique, d'où il revint dans sa patrie par l'Angleterre et la France. Le repos dont il jouit alors lui permit de se livrer au goût qu'il avait toujours eu pour le théâtre, et principalement pour l'opéra. Il écrivit plusieurs pièces, dont il composa lui-même la musique. La facilité prodigieuse dont il était doué lui suggéra aussi la pensée d'être en même temps le décorateur et le machiniste de ses opéras, et bientôt il devint pour ces accesoires l'un des plus habiles de son temps. L'académie des *Arcadi illustri* l'admit au nombre de ses membres, et il y figura sous le nom de *Ireneo Amasiano*. Il mourut à Rome le 3 février 1700. Les opéras dont Acciajuoli a fait les paroles et la musique sont : 1° *Il Girello, dramma burlesco per musica;* Modène, 1675, et Venise 1682. — 2° *La Damina placata;* Venise, 1680. — 3° *L'Ulisse in Tracia;* Venise, 1681. — 4° *Chi è causa del suo mal, pianga se stesso, poesia d'Ovidio, e musica d'Orfeo*. On ignore l'année et le lieu où cet ouvrage a été représenté; Allacci n'en fait pas mention dans sa *Dramaturgia*, et il n'est connu que par ce qu'en dit Mazzuchelli (*Gli Scrittori d'Italia*, t. I).

ACCORIMBONI (Augustin) naquit à Rome vers l'an 1754. A l'âge de ving-huit ans il composa, pour le théâtre de Parme, un opéra intitulé : *Il Regno delle Amazzoni*, qui eut beaucoup de succès, et fut ensuite représenté sur les principaux théâtres de l'Italie, et même à l'étranger. En 1786 il donna aussi à Rome. *Il Podestà di Tuffo antico*. Il quitta ensuite la carrière théâtrale pour s'adonner à la musique d'église, et composa un grand nombre de messes, de motets et de vêpres, qu'on trouve répandus dans la Romagne et la Lombardie. On ignore l'époque de sa mort.

ACEVO (. . .), luthier piémontais, né à Saluzzio, ou Saluces, vers 1630, fut élève de Cappa, et eut de la réputation par la bonne qualité de ses instruments. Ses basses de viole furent particulièrement estimées. J'ai vu un de ces instruments qui portait la date de 1693 : il avait appartenu à Marin Marais, dont il portait la signature sur le dos.

ACEVO. *Voy.* ALVAREZ.

ACHTER (P. Ulrich) naquit à Aichbach, en Bavière, le 10 mars 1777. Son père, qui était tailleur, lui fit apprendre la musique chez les bénédictins, où il fut reçu le 13 mai 1798. Il prit l'habit de cet ordre le 3 mai 1801, et mourut de phthisie dans sa ville natale, en octobre 1803. Il jouait bien du violon, et se distingua dans la composition, particulièrement pour la musique d'église : on cite de lui une messe solennelle d'une beauté remarquable.

ACKERFELD (Armand d'). On a sous ce nom plusieurs œuvres pour le piano, entre autres quinze variations sur l'air allemand *Freut euch des Lebens*, œuvre sixième (Augsbourg, Gombart).

ACKERMANN (Dorothée), actrice et cantatrice du théâtre de Hambourg, naquit à Dantzick en 1752. Elle se retira du théâtre en 1778. Elle jouissait d'une réputation assez brillante.

ACKERMANN (Charlotte-Sophie), née Bachmann, cantatrice qui brillait sur le théâtre de Kœnigsberg en 1796, naquit à Reinsberg en 1759. Elle eut beaucoup de succès, principalement dans les premiers rôles des opéras de Mozart.

ACKERMANN (D. Jean-Charles-Henri), né à Zeitz en 1765, a lu, le 22 octobre 1792, au concert donné dans cette ville au profit des pauvres, un discours qui a été imprimé sous ce titre : *Ueber die Vorzüge der Musik, ein Rede* (Discours sur les Prérogatives de la musique), Leipsick, 1792, 27 pages in-8°.

ACTIS (L'abbé), Piémontais, membre de l'Académie des sciences de Turin, vers la fin du dix-huitième siècle, a fait insérer dans les Mémoires de cette société, de 1788-89 (Turin, 1790), des *Observations sur l'écho ou porte-voix de l'église de Girgenti*.

ADALBERT (Saint), surnommé Woitiecus, en polonais, *Swienty Woyciech*, évêque de Prague, né en 939, était de la famille Libicenski, qui tenait un rang dans la noblesse de la Bohême. Il fit ses études à Magdebourg. De retour à Prague, il fut sacré évêque. Ayant voulu réformer les mœurs du clergé de Bohême, il en fut persécuté, et se vit obligé de s'enfuir à Rome, où le pape Jean XV le dégagea de ses obligations envers son diocèse. Alors les Bohémiens le redemandèrent, et le reçurent avec des démonstrations de joie ; mais cet accord entre l'évêque et ses diocésains ne dura pas, et saint Adalbert fut obligé de s'éloigner encore. Il prêcha la foi catholique aux Hongrois et aux Polonais, d'abord à Cracovie, ensuite à Gnesne, dont il fut fait archevêque. Il passa ensuite en Prusse pour y remplir ses fonctions apostoliques

Digitized by Google

et eut d'abord des succès à Dantzick; mais, dans une petite île où il avait abordé, les habitants le percèrent de coups de lance, et il obtint ainsi les honneurs du martyre, en 997. Boleslas, prince de Pologne, racheta, dit-on, son corps pour une quantité d'or d'un poids égal : c'est beaucoup d'or pour un prince de Pologne et pour cette époque.

Gerbert, dans son traité *De Cantu et Musica sacra*, t. I, p. 348, a publié un chant en forme de litanies, en langue esclavonne, dont il est auteur. On lui attribue aussi le chant *Boga-Rodzica* (Mère de Dieu) que les Polonais avaient coutume d'entonner avant une bataille. Ce chant a été publié dans la *Revue musicale* (t. IV, p. 202) rédigée par l'auteur de ce dictionnaire, d'après des copies authentiques de deux anciens manuscrits dont l'un existe dans la cathédrale de Gnesné, et l'autre se trouvait dans la fameuse bibliothèque Zatoski, à Varsovie. Il a été aussi inséré en notation moderne dans la collection de chants historiques polonais qui a pour titre : *Spievy historycznez musikoui rycinami* (Chants historiques, avec la musique en notation moderne et mesurée, avec des gravures), par Julien Ursin Niemcewicz, président de la Société royale des Amis des sciences, à Varsovie, secrétaire du royaume de Pologne, etc. (3ᵉ édit., in-8° de 573 pages. Varsovie, imprim. du gouv., 1819).

ADAM, surnommé *Dorensis*, parce qu'il était moine au couvent de Dorham (ordre de Cîteaux), pres d'Hereford, en Angleterre, vécut vers l'année 1200. Dans sa jeunesse il se livra à l'étude des arts, des sciences et des lettres; la musique fut particulièrement l'objet de ses travaux. Son savoir et sa piété le firent élire abbé de son monastère. Dans le même temps, de vives discussions s'élevèrent entre les moines et les clercs séculiers; à l'occasion de ces démêlés, Sylvestre Gyraldus, homme érudit, mais esprit violent, écrivit un virulent pamphlet contre les moines, sous le titre de *Speculum Ecclesiæ*. Il y attaquait particulièrement l'ordre de Cîteaux. Adam prit la défense de cet ordre dans un écrit intitulé : *Contra Speculum Giraldi, librum unum*. Il fut aussi l'auteur d'un livre sur la musique, qui existe encore en manuscrit dans plusieurs bibliothèques, et qui a pour titre : *Rudimenta musices, lib.* I. Joecher dit (*Gelehrten Lexikon*) que cet ouvrage est imprimé. Je crois que c'est une erreur (*Voy. Pitsæus, lib. De illustribus Angliæ script.; Henriquez, in Phœnice*, et *Caroli de Visch Bibliot. scriptor. sac. Ord. Cister.*).

ADAM (de Saint-Victor), chanoine régulier de l'abbaye de Saint-Victor-lez-Paris, mourut le 11 juillet 1177; il fut inhumé dans le cloître de cette abbaye. On lui attribue le chant de quelques hymnes en usage dans l'église.

ADAM DE LA HALE, surnommé Le Bossu d'Arras, à cause de sa difformité et du lieu de sa naissance, fut l'un de ces trouvères qui, dans les douzième et treizième siècles, travaillèrent à former la langue française, et répandirent le goût de la poésie et de la musique. Adam paraît être né vers 1240. Fils d'un bourgeois qui jouissait d'une certaine aisance, il fut envoyé à l'abbaye de Vauxelles, près de Cambray, où il fit ses études. Il porta d'abord l'habit ecclésiastique; mais son humeur inconstante le lui fit quitter et reprendre ensuite. C'est lui qui nous donne ces détails dans ses adieux à sa ville natale, intitulés : *C'est li congiés Adan d'Aras*, pièce publiée par Méon, dans sa nouvelle édition des fabliaux de Barbasan, t. I, p. 106. Adam de la Hale épousa une jeune *damoiselle* qui, pendant qu'il la recherchait, lui semblait réunir tous les agréments de son sexe, et qu'il prit en aversion dès qu'elle fut devenue sa femme. Il la quitta, et vint demeurer à Paris, où il paraît s'être mis à la suite de Robert II du nom, comte d'Artois. Ce prince ayant suivi, en 1282, le duc d'Alençon, que Philippe le Hardi envoyait au secours de son oncle, le duc d'Anjou, roi de Naples, pour l'aider à tirer vengeance des Vêpres siciliennes, Adam de la Hale l'accompagna dans cette expédition. A la mort du roi de Naples, en 1285, le comte d'Artois fut nommé régent du royaume, et ne revint en France qu'au mois de septembre 1287 : Adam de la Hale était mort à Naples dans cet intervalle, comme on le voit dans l'espèce de drame intitulé : *Li Gieus du pèlerin*, attribué à Jean Bodel d'Arras, contemporain d'Adam. C'est donc à tort que Fauchet et Lacroix du Maine, qui ont été copiés par le Dictionnaire historique de Prudhomme et par la Biographie universelle de Michaud, ont dit qu'Adam se fit moine à l'abbaye de Vauxelles, et qu'il y mourut. Nous avons tiré ces détails des observations préliminaires que M. Monmerqué a mises en tête de l'édition qu'il a donnée d'un ouvrage d'Adam de la Hale dont nous parlerons tout à l'heure.

Adam de la Hale se distingua particulièrement dans le genre de la chanson; il en composait les paroles et la musique. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, numéros 65 et 66 (fonds de Cangé) et 2736 (fonds La Vallière) nous en ont conservé un grand nombre, qui sont notées. Mais ce dernier est surtout d'une haute importance pour l'histoire de la musique, car il contient seize chansons à trois voix, et six motets

Digitized by Google

dont Adam de la Hale est auteur. Ce précieux manuscrit, qui est du commencement du quatorzième siècle, nous offre donc les plus anciennes compositions à plus de deux parties, puisqu'elles remontent au treizième siècle. Les chansons ont la forme du rondeau, et sont intitulées : *Li Rondel Adan*. Leur musique n'est point une simple diaphonie ecclésiastique, c'est-à-dire un assemblage de voix procédant par notes égales, et faisant une suite non interrompue de quintes, de quartes et d'octaves, comme on en trouve des exemples dans les écrits de Gui d'Arezzo et de ses successeurs. On y voit, à la vérité, des quintes et des octaves successives, mais entremêlées de mouvements contraires et de combinaisons qui ne manquent pas d'une certaine élégance. C'est, sans doute, une musique encore bien grossière; mais c'est un premier pas vers le mieux, un intermédiaire nécessaire entre la diaphonie proprement dite et des compositions plus perfectionnées. On concevait la nécessité de ces premières améliorations; mais aucun monument n'étant connu, on ignorait en quoi elles consistaient. Les découvertes que l'auteur de ce dictionnaire a faites, tant de ce manuscrit que de plusieurs autres non moins intéressants (*voyez* Landino et Busnois), et que le premier il a fait connaître, sont donc importantes en ce qu'elles lient entre elles les premières époques de l'histoire de l'harmonie, qui étaient enveloppées d'une obscurité profonde.

Les motets d'Adam de la Hale nous offrent aussi plusieurs particularités remarquables. Ils se composent du plain-chant d'une antienne ou d'une hymne, mis à la basse avec les paroles latines, et sur lequel une ou deux autres voix font un contre-point fleuri, grossier à la vérité, mais assez varié; et ce qui peint bien le goût de ce temps, c'est que ces voix supérieures ont des paroles françaises de chansons d'amour. Ces motets se chantaient dans les processions. Quelquefois le motet est établi sur un seul trait du plain-chant qui est répété dix ou douze fois en basse contrainte, sorte d'invention qu'on croyait beaucoup plus moderne.

Il me reste à parler d'un autre ouvrage d'Adam de la Hale qui aurait dû suffire pour l'immortaliser : cependant son nom a été inconnu longtemps à tous les musiciens! Je veux parler du plus ancien opéra-comique qui existe, et dont il est l'auteur. Il est intitulé : *Le jeu de Robin et de Marion*. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale 2736 (fonds de La Vallière) et 7604 (ancien fonds), nous en offrent des copies d'après lesquelles la Société des Bibliophiles de Paris l'a fait imprimer en 1822, au nombre de 30 exemplaires, pour être distribués à ses membres. C'est une brochure in-8° de cent pages. Les caractères de musique ont été fondus par M. Firmin Didot. M. Monmerqué, qui avait préparé cette édition, en a donné une deuxième publiée par M. Ant. Aug. Renouard, à la suite du second volume de la troisième édition des *Fabliaux ou Contes* de Le Grand. Enfin le texte de la même pastorale a été réimprimé dans le *Théâtre français du moyen âge, publié d'après les manuscrits de la Bibliothèque du Roi*, par MM. L. J. N. Monmerqué et Francisque Michel; Paris, Firmin Didot frères, 1839, 1 vol. gr. in-8° à deux colonnes. Cette pièce, où il y a onze personnages, est, comme je viens de le dire, un opéra-comique, divisé par scènes, et dans lequel le dialogue est coupé par des chants. On y trouve des airs, des couplets et des duos dialogués, mais sans ensembles. Marion aime Robin; survient un chevalier qui veut la séduire; elle lui répond qu'elle n'aimera jamais que Robin. L'air qu'elle chante dans cette situation n'est pas dépourvu de grâce. Ce petit air a été publié dans la *Revue Musicale* (t. 1er) avec une des chansons à trois voix d'Adam de la Hale, mise en partition. Postérieurement, M. Bottée de Toulmon a publié plusieurs autres chansons, rondeaux et motets de ce trouvère, tant dans les *Archives curieuses de la musique*, dont M. Danjou (*voy.* ce nom) était éditeur, qu'à la suite d'une notice sur *Adam de la Hale* insérée dans l'*Encyclopédie catholique;* mais il s'y est glissé beaucoup de fautes. Kiesewetter a reproduit dans les planches de musique de son livre sur la destinée et la situation du chant mondain avant l'invention du style dramatique (*Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesanges*, etc.) la chanson publiée dans la *Revue musicale*, suivie d'un rondeau et d'un motet à trois voix d'Adam de la Hale, traduits par Bottée de Toulmon : ce dernier morceau est rempli d'erreurs de notation.

Cette pièce paraît avoir été composée à Naples vers 1285, pour le divertissement de la cour, qui alors était toute française. Roquefort l'a attribuée à Jehan Bodel d'Arras (*De l'État de la Poésie française dans le douzième et le treizième siècle*, p. 261); mais c'est évidemment une erreur, car le manuscrit 2736 porte ces mots en tête : *Chi commenche li gieus de Robin et de Marion c'Adans fist.*

ADAM DE FULDE, moine de Franconie, auteur d'un traité sur la musique dont on ne connaît qu'un seul manuscrit, qui se trouve dans la bibliothèque de Strasbourg, et que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores ecclesiast. de mus. sacr.*, t. III, p. 329. Cet ouvrage a été achevé le 5 novembre 1490; car l'auteur a con-

Digitized by Google

signé cette date à la fin de son livre. Il est divisé en quatre livres : le premier, composé de sept chapitres, traite de l'invention des diverses parties de l'art; le second, en dix-sept chapitres, traite de la main musicale, du chant, de la voix, des clefs, des muances, du mode et du ton; le troisième, qui est le plus important, traite de la musique mesurée, et le quatrième, des proportions et des consonnances.

On ignore la date précise de la naissance d'Adam de Fulde; mais elle a dû avoir lieu vers l'an 1450, car il dit, chapitre 7me du 1er livre, qu'il fut presque le contemporain de Guillaume Dufay et de Busnois, qui vécurent dans la première moitié du quinzième siècle : *Et circa meam ætatem doctissimi Wilhelmus Dufay ac Antonius de Bufna, quorum, etc.* Il prend le titre de musicien ducal au commencement de sa dédicace.

Glarean nous a conservé, dans son Dodécacorde (p. 262), un cantique à quatre voix d'Adam de Fulde; c'est un morceau fort bien écrit, et l'un des plus anciens monuments de composition régulière à plusieurs parties. Dans l'*Enchiridion* des chants religieux et des psaumes (Magdebourg, 1673), on trouve aussi, p. 50, le chant : *Ach hülp my Leidt und senlich Klag*, sous le nom d'Adam de Fulde.

ADAM (Louis), né le 3 décembre 1758 à Miettersheltz, département du Bas-Rhin, eut d'abord pour maître de clavicorde un de ses parents, excellent amateur; il reçut ensuite pendant quelques mois des leçons de piano d'un bon organiste de Strasbourg nommé Hepp, mort vers 1800; mais c'est surtout à l'étude qu'il a faite par lui-même des écrits d'Emm. Bach, des œuvres de Hændel, de Bach, de Scarlatti, de Schobert, et, plus récemment, de Clementi et de Mozart, qu'il dut la science et le talent qui l'ont placé au premier rang parmi les professeurs de son instrument. Adam a, dans son enfance étudié sans maître le violon et la harpe. Il a aussi appris seul l'art d'écrire ou la composition.

Arrivé à Paris à l'âge de dix-sept ans, pour y enseigner la musique, il débuta par deux symphonies concertantes pour harpe et piano avec violon, qui furent exécutées au concert spirituel, et qui étaient les premières qu'on eût entendues en ce genre. Depuis ce temps, il s'est livré à l'enseignement et à la composition. En 1797, il fut nommé professeur au Conservatoire : là, il a formé un grand nombre d'excellents élèves; les plus connus sont Kalkbrenner, F. Chaulieu, Henri Le Moine, Mlles Beek, Basse et Renaud d'Allen, qui successivement ont obtenu les premiers prix de piano dans cette école. Hérold père et fils, Callias, Rougeot, Bréval fils, Mlle Bresson, et beaucoup d'autres, ont aussi reçu de ses leçons. En 1818, le cours de piano que faisait cet artiste au Conservatoire fut réservé pour les élèves du sexe féminin.

Les ouvrages d'Adam sont : 1° Onze œuvres de sonates pour le piano publiés à Paris. — 2° Quelques sonates séparées. — 3° Des airs variés pour le même instrument, notamment celui du *Roi Dagobert*, qui a eu beaucoup de succès. — 4° *Méthode ou principe général du doigté, suivie d'une collection complète de tous les traits possibles, avec le doigté*, etc. (en société avec Lachnith); Paris, Sieber, 1798. — 5° *Méthode nouvelle pour le piano, à l'usage des élèves du Conservatoire*; Paris, 1802. Peu d'ouvrages élémentaires ont eu une vogue semblable à celle que celui-ci a obtenue. Près de vingt mille exemplaires ont été livrés au public dans l'espace de vingt-cinq ans. Cette vogue était méritée sous le rapport de l'exposé des principes du doigté, qui n'avait jamais été si bien fait. Une cinquième édition de cet ouvrage, revue avec soin par l'auteur, a été publiée à Paris, en 1831. — 6° Des quatuors d'Haydn et de Pleyel, arrangés pour piano. — 7° Un recueil de romances. — 8° la collection entière des *Délices d'Euterpe*. — 9° Journal d'ariettes italiennes de Mlles Erard. Adam a été fait chevalier de la Légion d'honneur au mois de novembre 1827. Retiré en 1843, après quarante-cinq ans de services, il a obtenu une pension de 2,000 francs, dont il n'a joui que peu d'années, car il a cessé de vivre le 11 avril 1848, à l'âge de quatre-vingt-dix ans.

ADAM (Adolphe-Charles), fils du précédent, né à Paris le 24 juillet 1803 (1), ne fut pas destiné par ses parents à cultiver la musique. On le mit fort jeune dans un pensionnat pour commencer des études littéraires, et pendant plusieurs années il fréquenta le Lycée Napoléon; mais, ennemi du travail, il y fit peu de progrès, et n'alla pas au delà de la quatrième. Sur ses demandes réitérées, son père consentit enfin à le retirer du collége et à lui donner un maître de musique, qui n'eut pas plus à se louer de son application que ses professeurs de grec et de latin. Musicien d'instinct, il lui paraissait plus facile de deviner le mécanisme de l'art que de l'apprendre. D'ailleurs, peu surveillé dans ses travaux, il jouissait d'une entière liberté, dont il est rare qu'un jeune garçon n'abuse pas. Au bout de quelques années, il se trouva pourtant qu'il jouait assez bien du piano et qu'il improvisait avec facilité sur les orgues de plusieurs églises de Paris, sans avoir rien fait

(1) Cette date est conforme aux registres d'inscription du Conservatoire et de l'Institut royal de France : c'est par erreur qu'on a fait naître Adam en 1804, dans d'autres Biographies.

Digitized by Google

pour parvenir à ce résultat, et quoiqu'il n'eût pu lire couramment une leçon de solfége. Il avait eu quelques leçons d'harmonie de Widerker (*voy.* ce nom). On le fit entrer alors (1817) au Conservatoire, où ses habitudes de paresse ne se démentirent pas, mais où son heureuse organisation triompha de son incurie. Après avoir suivi tant bien que mal un cours d'harmonie et de contrepoint sous la direction de Reicha, il se mit à écrire des airs, des duos, des scènes entières, peu remarquables par la correction du style, mais où se trouvaient des mélodies faciles. Boieldieu, qui eut occasion de voir ces essais, crut y apercevoir le germe du talent. Il fit entrer Adam dans son cours de composition, et dès ce moment le goût du travail se développa chez le jeune musicien.

Il y avait entre le maître et le disciple une singulière analogie d'esprit et de sentiment de l'art. Sauf la différence du talent, tous deux étaient mélodistes; tous deux avaient pour qualité dominante l'instinct de l'expression de la parole chantée, et l'intelligence de la scène. Adam était l'élève qui convenait le mieux aux leçons de Boieldieu, et celui-ci était le maître qui pouvait le mieux développer les dispositions d'Adam. De là l'intimité qui s'établit entre eux tout d'abord, et les rapides progrès du jeune compositeur sous la direction de l'auteur de *La Dame blanche*. Lorsque Adam concourut à l'académie des beaux-arts de l'Institut pour le grand prix de composition, la section de musique, appelée à juger le concours, remarqua la similitude de son style avec celui de son maître. Le second prix lui fut décerné : il avait espéré le premier; mais il s'en tint à cet essai, parce qu'il attachait moins de prix à voyager avec le titre de pensionnaire du gouvernement qu'à se livrer immédiatement à la carrière de compositeur dramatique, à laquelle il se sentait prédestiné. Cependant, pour arriver au théâtre, il ne suffit pas d'avoir achevé des études d'école avec quelque succès; car le talent d'un musicien n'acquiert de valeur dans l'opinion des poëtes d'opéra qu'après s'être produit avec bonheur sur la scène. Comprenant la difficulté de sortir de ce cercle vicieux, Adam n'imagina pas de meilleur moyen d'en triompher que de se faire en quelque sorte habitant des coulisses. D'abord symphoniste sans appointements à l'orchestre du Gymnase dramatique, il devint plus tard accompagnateur au piano du même spectacle, et ses fonctions lui fournirent l'occasion de connaître des auteurs et de devenir leur ami. Quelques-uns lui confièrent des couplets pour en composer la musique. Les jolies mélodies qu'il écrivit pour *La Batelière, Caleb, Le Hussard de Felsheim*, et plusieurs autres vaudevilles devinrent populaires, et furent les précurseurs de succès plus importants. Dans le même temps où il se faisait connaître par ces gracieuses bagatelles, il improvisait en quelque sorte avec une prodigieuse fécondité des fantaisies et des variations pour le piano sur des thèmes de la plupart des opéras représentés à Paris, particulièrement de *La Muette de Portici* et de *La Fiancée*, d'Auber, de *Moïse*, du *Comte Ory* et de *Guillaume Tell*, de Rossini, de *La Dame blanche*, des *Deux nuits*, de Boieldieu, et de beaucoup d'autres.

Le premier ouvrage de quelque importance où il fut permis à Adam d'aborder la scène fut l'opéra de *Pierre et Catherine*, en un acte, qu'il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, au mois de février 1829. Cet ouvrage, qui annonçait du talent, mais une facilité un peu trop négligée, a été bien accueilli du public. *Danilowa*, autre opéra en trois actes, joué au même théâtre dans le mois d'avril 1830, est une production plus importante, où l'on remarqua plus d'habileté dans la facture, et qui donnait des espérances pour l'avenir. Malheureusement, le désir de faire vite sembla préoccuper pendant quelque temps le jeune musicien plus que celui de faire bien. Ses productions se succédaient avec rapidité et se ressentaient plus ou moins de la promptitude de leur enfantement. *Trois jours en une heure*, opéra en un acte, *Joséphine*, aussi en un acte, joués dans la même année que *Danilowa*; *Le Morceau d'ensemble*, en un acte; *Le Grand Prix*, en trois actes, et *Casimir*, en deux actes, joués en 1831, et deux opéras anglais, représentés à Londres en 1832, firent craindre qu'Adam ne fût pas destiné à laisser de traces durables de son passage sur la scène lyrique; mais *Le Proscrit*, opéra en trois actes, qu'il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique, le 17 septembre 1833, prouva que cet artiste pouvait prétendre à d'honorables succès. A cet ouvrage succédèrent : *Une bonne fortune*, en un acte; *Le Chalet*, en un acte, composition élégante et spirituelle (1834); *La Marquise*, en un acte; et *Micheline*, en un acte (1835); *Le Postillon de Longjumeau*, en trois actes, opéra dont le succès a été brillant et mérité (1836); *Le Fidèle Berger*, en trois actes, et *Le Brasseur de Preston* en trois actes (1838); *Régine*, en deux actes, et *La Reine d'un jour* en trois acte (1839); *La Rose de Péronne*, en trois actes (1841), *La Main de fer, ou le Secret* (1841); *Le Roi d'Yvetot*, en trois actes (1842); *Cagliostro*, en trois actes (1844); *Richard en Palestine*, grand opéra en trois actes (1844). A ces nombreuses productions il faut ajouter plusieurs ballets dans lesquels se trouvent une multitude d'airs de danse charmants, particulièrement

Digitized by Google

Faust, en trois actes, écrit à Londres en 1832; *La Fille du Danube*, en deux actes, à Paris (1836); *Les Mohicans*, en deux actes (1837); *La Jolie Fille de Gand* (1839); *Giselle*, en deux actes, charmante composition (1841); un grand ballet à Saint-Pétresbourg, dans la même année, et un autre à Berlin. Enfin Adam a refait la plus grande partie de l'instrumentation de *Richard Cœur de Lion*, opéra de Grétry; du *Déserteur*, de Monsigny; de *Gulistan*; de Dalayrac; de *Cendrillon*, de Nicolo, pièces dont la reprise a été couronnée d'un brillant succès.

Ici la grande activité du compositeur paraît s'arrêter tout à coup; car en 1845 il ne donne que le ballet du *Diable-à-Quatre*, à l'Opéra, un autre, à Londres; et *La Bouquetière*, petit opéra en un acte, fut la seule de ses productions dans l'année suivante. La cause de cette inaction apparente fut une fantaisie malheureuse qui s'était emparée de l'esprit de l'artiste, et qui, pendant plusieurs années, le priva de son repos et compromit sa position. Brouillé avec Basset, nouveau directeur de l'opéra-comique, qui lui ferma les abords de cette scène, il se persuada qu'il manquait à Paris un théâtre où les jeunes auteurs et compositeurs fussent admis à essayer leur talent sans rencontrer trop d'obstacles; il voulut satisfaire à ce besoin qui lui paraissait impérieux, et eut le malheur d'obtenir le privilége de ce théâtre en le payant fort cher. Déjà, longtemps avant d'en faire l'ouverture, il avait pu en comprendre les inconvénients; car l'artiste avait disparu pour faire place à l'homme d'affaires. Enfin le nouveau spectacle fut inauguré sous le titre de *Théâtre national*, en 1847. Les représentations allèrent tant bien que mal; et dans l'année suivante la révolution de février acheva la ruine du théâtre, qui fut fermé. Adam avait perdu quatre-vingt-mille francs d'économies qui composaient toute sa fortune, et il en devait soixante-dix mille, pour lesquels il était poursuivi. La seule indemnité qu'il obtint fut sa nomination de professeur de composition au Conservatoire, avec un traitement de 2,400 francs.

Rentré dans son élément propre, l'artiste reprit (1849) possession de la scène par son *Toréador*, en deux actes, joué à l'Opéra-Comique, par *Le Fanal*, en deux actes, représenté à l'Opéra, et par *La Filleule des Fées*, ballet représenté au même théâtre. A ces ouvrages ont succédé *Giralda, ou la Nouvelle Psyché*, en trois actes (1850), qui eut un brillant succès, une grande cantate intitulée *Les Nations*, à l'opéra (1851); *Le Farfadet*, en un acte, à l'Opéra-Comique (1852); *La Poupée de Nuremberg*, joli opéra bouffon en un acte, au Théâtre-Lyrique (1852); *Si j'étais Roi*, en trois actes, au même théâtre (1852); *Orfa*, ballet en deux actes, à l'Opéra (1852); *Le Sourd*, à l'Opéra-Comique; *La Faridondaine*, en un acte, avec M. de Groote, au théâtre de la Porte-Saint-Martin (1853); et enfin *Le Roi des Halles*, opéra-comique en trois actes, au Théâtre-Lyrique (1853); *Le Muletier de Tolède*, en trois actes; *A Clichy*, en un acte, au Théâtre-Lyrique (1854); *Le Houzard de Berchiny*, en deux actes, à l'Opéra-Comique; (1855); *Le Corsaire*, ballet en trois actes, à l'Opéra: *Falstaff*, en un acte, au Théâtre-Lyrique (1856); *Mam'zelle Geneviève*, en deux actes, au même théâtre (1853); *Les Pantins de violette*, en un acte, aux Bouffes-Parisiens (1856). Plusieurs messes solennelles, composées par Adam, ont été exécutées à diverses époques dans les églises de Paris: on y trouve quelques bonnes choses qui seraient bien placées ailleurs que dans la musique d'église. Homme aimable et spirituel, Adam s'est fait beaucoup d'amis, qu'il a su conserver, même en prenant la position dangereuse d'écrivain dans les journaux, parce que sa critique était en général polie et bienveillante. Décoré de la croix de la Légion d'honneur en 1836, il fut ensuite élevé au grade d'officier de cet ordre. Il obtint en 1844 les suffrages de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, pour succéder à Berton dans la section de musique. Cependant il n'était pas heureux: plusieurs causes contribuaient à jeter de la tristesse dans son âme. Il ne se dissimulait pas que les succès mêmes qu'il obtenait au théâtre n'étaient qu'éphémères, parce qu'improvisés à l'aide de l'expérience plutôt qu'inspirés, il leur manquait la distinction, la nouveauté des idées, et parce qu'ils ne rachetaient pas l'absence de l'imagination par les qualités du style et de la facture. Il sentait bien que quelques bons morceaux produits de loin en loin, et devenus plus rares à mesure qu'il avançait dans la carrière, n'étaient pas assez pour la renommée du musicien qui avait écrit cinquante trois ouvrages dramatiques et une multitude d'autres productions avant l'âge de cinquante-trois ans. Cependant cette improvisation malheureuse, qu'il aurait voulu contenir, lui était imposée par la nécessité de satisfaire à des obligations où son honneur était engagé. En dépit de sa prodigieuse facilité, le travail le tuait, sans bénéfice pour son bien-être comme sans résultat pour sa gloire; mais la nécessité l'arrachait de sa couche dès le matin et ne l'y laissait rentrer que bien avant dans la nuit, sans lui avoir laissé goûter l'apparence des jouissances que donne l'art quand on le cultive pour lui-même. Qui sait si ce fardeau n'a pas été la cause de sa mort inopinée?

Digitized by Google

Il paraissait calme, rien n'annonçait qu'il fût souffrant : il avait assisté au début d'une cantatrice à l'Opéra. A dix heures, il se retira, rentra chez lui, et le lendemain matin, 3 mai 1856, on le trouva mort dans son lit. Après son décès, on a imprimé des notes qu'il avait jetées à la hâte sur sa vie, et, pour compléter le volume, on y a ajouté un choix d'articles qu'il avait publiés dans les journaux sur la musique. Ce volume a pour titre : *Souvenirs d'un musicien*. Paris, Michel Lévy frères, 1857, in-12 de 266 pages.

ADAM (Charles-Frédéric), organiste à Fischbach près de Bischosswerda, est né en 1770 à Zadel, près de Meissen. On a de lui : 1° Six pièces d'orgue, Meissen (sans date). 2° Chants pour quatre voix d'hommes (*ibid.*). 3° Douze danses pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. 4° Six chants à quatre voix, op. 4, *ibid.*

ADAM (Jean-Théophile), musicien de chambre à la cour de Dresde, est né le 1er juillet 1792 à Taubenheim, près de Meissen. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent. 1° Dix variations pour le piano, sur l'air allemand : *Liebes Maedchen*; Meissen, Gödsche. — 2° *Der lustige Klavierspieler* (Recueil de quarante-huit pièces, consistant en diverses danses, dont quelques-unes à quatre mains, et douze variations); *ibid.* — 3° Six pièces faciles fuguées pour l'orgue; *ibid.* — 4° *Kurze und leichte Gesænge zum Gebrauche beim Gottesdienste und bei Sing umgængen* (Chants courts et faciles pour l'usage des dimanches, etc., à quatre voix; *ibid.* — 5° *La Cloche*, de Schiller, avec accompagnement de piano, *ibid.*

ADAM (Jean-George), organiste à Meissen, vers 1820, s'est fait connaître par quelques compositions estimables, parmi lesquelles on remarque : Des préludes fugués et faciles pour l'orgue, Meissen, Gödsche. — Douze variations et une fugue pour l'orgue, sur le thème : *Den König segne Gott*, op. 8; Leipsick, Hofmeister. — Six petites fugues pour l'orgue, op. 9; Lepsick, Breitkopf et Hartel. — Suites de chants pour voix seule avec acc. de piano; Meissen, Gödsche. Adam a publié aussi des thèmes variés, des danses et d'autres bagatelles pour le piano.

ADAM (C. Ferdinand), est né en Saxe vers 1810, et a fait vraisemblablement ses études musicales à Dresde, où il s'est fixé comme professeur de piano et de chant. Il y dirige aussi une société de chœurs d'hommes, qu'on désigne en Allemagne sous le nom de *Liedertafel*. Une grande fête de chant en chœur donnée les 25 et 26 août 1847, ayant réuni les sociétés de Colditz, Grimma, Geringswalde, Heinichen, Mitweida, Rochlitz, Waldheim et Leisnig, dans cette dernière petite ville, au nombre de 300 chanteurs, la direction de cette masse chorale fut confiee à M. Adam. Cet artiste fut signalé comme un jeune homme de talent dans le n° 14 de la *Gazette générale de Musique* de Leipsick, en 1829, à l'occasion d'un recueil de 12 danses caractéristiques pour le piano, qu'il venait de publier. Plus tard il a publié des variations brillantes pour le même instrument; mais c'est surtout comme compositeur de chants à quatre voix qu'il s'est fait connaître avantageusement : on cite particulièrement avec éloge ses ouvrages suivants en ce genre : 1° Six lieder pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 4; Dresde, Rotter. — 2° *Gedichte eines Lebendigen* (Poésies d'un vivant) pour chœur d'hommes, op. 6; *ibid.* — 3° Six chants pour quatre voix d'hommes; Leipsick, Breitkopf et Haertel.

ADAM (Joseph-Auguste), directeur de musique militaire et compositeur, est né à Vienne, le 22 avril 1817, et a toujours continué de résider dans cette ville. Son père était un fabricant de produits chimiques. Après avoir étudié le violon sous la direction de Joseph Techlinger, l'harmonie et la composition chez Joachim Hoffmann, il fut nommé en 1846 chef de musique de la garde bourgeoise de Vienne, et deux ans plus tard il eut le même titre dans la garde nationale. Sa musique d'harmonie militaire, au nombre d'environ 60 œuvres, a beaucoup de succès en Autriche, particulièrement à Vienne.

ADAMBERGER (Joseph), connu aussi sous le nom italien *Adamonti*, naquit à Munich le 6 juillet 1743. Il reçut une place gratuite au séminaire de cette ville, et y étudia les sciences et la musique. En 1755 Valesi se chargea de lui donner des leçons de chant; après avoir passé six ans auprès de cet habile maître, il fut placé, à sa recommandation, comme premier ténor au théâtre de San-Benedetto, à Venise, en 1762. Il y obtint tant de succès qu'il fut appelé dans plusieurs autres villes d'Italie. Ce fut alors qu'il changea son nom d'Adamberger contre celui d'*Adamonti*. En 1775, Valesi fut appelé à Vienne pour y chanter à l'Opéra italien; mais, la cour de Bavière n'ayant point voulu lui accorder de congé, il envoya Adamberger à sa place. La qualité de sa voix et son talent de chanteur plurent si bien aux habitants de Vienne qu'il obtint un engagement fixe. Cet habile artiste mourut à Vienne, le 7 juin 1803, à l'âge de soixante ans.

ADAMER. On a gravé sous ce nom douze menuets pour le piano, à Vienne, chez Mollo.

ADAMI DA BOLSENA (Andrea), maître de la chapelle pontificale et de l'Académie des Arcades de Rome, où il était désigné sous le nom de *Carielo Piseo*, naquit à Rome au mois d'oc-

Digitized by Google

tobre 1663. Il fut d'abord au service du cardinal Ottoboni, qu'il quitta pour la place de maître de chapelle du pape. Il mourut le 22 juillet 1742, dans la soixante-dix-neuvième année de son âge. On a de lui : *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontificia tanto nelle funzioni ordinarie che straordinarie*; Roma, per Antonio de Rossi, 1711, in-4°. On y trouve les biographies et les portraits de douze maîtres de la chapelle pontificale. Cet ouvrage est très-rare.

ADAMI (Ernest-Daniel), né à Zduny, dans le grand-duché de Posen, le 19 novembre 1716, reçut les premières leçons de musique d'Abraham Lungner; ensuite il forma son talent sous la direction du chantre Contenius pour le chant, de Frendel pour le piano, et de l'organiste Zacchau pour la composition. Adami, destiné par son père à être un artisan, mais passionnément entraîné vers l'étude des lettres et des arts, fut redevable aux sollicitations de Gunther de la permission qu'il obtint enfin de se rendre au gymnase de Thorn. Là il eut une place de choriste, dont les émoluments lui facilitèrent les moyens d'achever ses études. Lorsqu'il eut atteint l'âge de dix-neuf ans, une place de corecteur lui fut offerte à Strasbourg, et il l'accepta.

Le comte Dohna Wartenberg Leistenau, à qui il avait été recommandé, le chargea peu de temps après de l'éducation de son fils. En 1736 il partit avec son élève pour Kœnigsberg, et visita l'université; ensuite il vécut dans la maison du professeur Gunther, et se lia d'amitié avec Thomson. En 1738 il quitta Kœnigsberg, et se rendit à Kaunitz, où on lui offrait une place de corecteur. Il s'était déjà mis en route pour s'y rendre, lorsque tout à coup il changea d'avis, et se rendit à Jena pour y terminer ses études théologiques. Il y suivit les cours de Reuschner, Rachenberger, de Hamberger et de Stock. Deux ans après on l'éleva au grade de maître ès arts, et l'année suivante il retourna dans sa ville natale pour s'y exercer à la prédication. En 1743 il fut nommé corecteur et directeur de musique à l'école latine de Landshut. Il occupa ce poste jusqu'en 1757, où il l'abandonna pour celui de pasteur de Sorge et de Kœninchen, dans la Prusse méridionale. Devenu pasteur de Felckne en 1760, il se démit volontairement de sa place en 1763, et fut en dernier lieu appelé comme pasteur à Pommerwitz, près de Neustadt, dans la haute Silésie, où il mourut le 19 juin 1795. Forkel dit (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 147) qu'Adami mourut à Landshut en 1758 : il a été induit en erreur sur ce point; mais Lichtenthal est tombé dans une inadvertance bien plus singulière à l'égard de cet écrivain, car, au tome troisième de sa bibliographie de la musique (p. 199), il le fait mourir à l'époque indiquée par Forkel, et au quatrième volume du même ouvrage (p. 30), il indique la date véritable de son décès.

Adami s'est fait connaître dans le monde musical par deux ouvrages qui ne manquent point d'intérêt. Le premier a pour titre : *Vernünftige Gedanken über den dreyfachen Widerschall vom Eingange des Aderbachischen Steinwaldes im Kœnigreich Bœhmen* (Réflexions sur le triple écho d'Aderbach, à l'entrée de la forêt de Stein, dans le royaume de Bohême); Liegnitz, 1750, in-4°. Le deuxième est intitulé : *Philosophisch musikalische Abhandlung von dem göttlich schoenèder Gesangsweise in geistl. Liedern bei öffentlichen Gottesdienst* (Dissertation philosophico-musicale sur les beautés sublimes du chant dans les cantiques du service divin); Leipsick, 1755, in 8°. On a aussi d'Adami une cantate publiée en 1745, une autre en 1746, et il a laissé en manuscrit quatorze cantates de noces, sept cantates pour diverses circonstances et six cantates religieuses.

ADAMI (Antoine-Philippe), littérateur, naquit à Florence, d'une famille noble, vers 1720, entra dans la carrière militaire, et cultiva les lettres et la philosophie. En récompense de ses services et de son mérite, le grand-duc de Toscane le nomma chevalier de Saint-Étienne. Une mort prématurée l'enleva à sa famille et à ses amis à la fin de l'année 1761. Il s'est fait connaître par divers ouvrages d'histoire, de philosophie et de littérature. Il n'est cité ici que pour un volume intitulé : *Poesie, con una Dissertazione sopra la Poesia drammatica et mimica del teatro;* Florence, 1755, in-8°. Il traite dans cette dissertation de la musique théâtrale.

ADAMI (Vinatier), maître de clarinette, né vraisemblablement dans le Piémont, a fait imprimer une méthode pour son instrument, à Turin, chez les frères Reycend. Je suis tenté de croire que le nom de famille de ce musicien est *Vinatier*, et qu'*Adami* n'est que le prénom. Je le cite d'après la bibliographie de Lichtenthal (t. IV, p. 178).

ADAMI (Henri-Joseph), rédacteur de la partie musicale dans la *Gazette des théâtres* de Vienne, est né dans cette ville le 16 décembre 1807. Après avoir fait ses études dans les colléges et à l'université de Vienne, il fut destiné à la profession d'avocat; mais son goût exclusif pour la poésie dramatique le détourna de cette carrière. Il publia dans les journaux et dans les almanachs poétiques un nombre considérable de petites pièces, écrivit des livrets d'opéra, et

Digitized by Google

surtout un grand nombre d'articles de critique musicale dans la *Gazette des Théâtres* de Vienne (*Theater Zeitung*), jusqu'en 1847, puis dans la *Gazette de Vienne*, dans *La Presse* (Die Presse), en 1848, et enfin dans le *Ostdeutsche Post*, en 1850. La critique de ce littérateur a peu de profondeur, et l'on voit que ses connaissances techniques sont insuffisantes pour la tâche qu'il accomplit.

ADAMS (Thomas), né en 1783, étudia la musique sous le docteur Busby, jusqu'à l'âge de onze ans. En 1802, il fut nommé organiste de la chapelle de Lambeth, à Carlisle, et conserva cette place jusqu'en 1814. Il fut alors choisi, parmi vingt-huit autres candidats, pour être organiste de Saint-Paul à Deptford, où il se trouvait encore en 1824. Depuis lors il s'est fixé à Londres. T. Adams a dirigé les séances musicales annuelles de l'*Apollonicon*, depuis leur commencement, et y a fait des lectures sur divers sujets relatifs à la musique. Les principales compositions de cet artiste sont : 1° Six fantaisies, publiées en 1812. — L'air *Scots who hoe with Wallace bled*, avec des variations pour l'orgue (Mayhew). — 2° *Adeste fideles*, avec variations. — 3° *A rose tree in full bearing*, avec variations. — 4° *Quant' è più bella*, de Paisiello, avec variations (ces trois dernières pièces chez Clementi). — 5° *Deh prendi*, et *My jo Janet*, l'un et l'autre avec variations. — 6° Six fugues pour l'orgue (Clementi). — 7° Trois fantaisies pour l'orgue (Hodsoll). — Six grandes pièces pour l'orgue ; Londres, Clementi.

ADAMS (Abraham), organiste de Sainte-Mary-le-Bone, à Londres, vers 1810, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Psalmist's new companion*, etc. (Le Nouveau compagnon du psalmiste, contenant une introduction aux principes de la musique, par une méthode facile et familière, suivie de 41 chants de psaumes, et 25 antiennes, auxquels on a ajouté un hymne funèbre ; le tout composé à trois et quatre voix, suivant les règles les plus authentiques) ; Londres, in-4° (sans date).

ADAN (Don Vincent), musicien de la chapelle du roi d'Espagne, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vécut à Madrid, et y fut professeur de chant et de composition. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Documentos para instruccion de Musicos, y aficionados, que intentan saber el arte de la composicion. En esta obra se tratta de los contrapontos sobre bajo hasta siete, sobre tiple hasta siete, y suelto hasta ocho, y dos exemplos à doce voces, todos en fuga unas contro otras. Varios solos y duos ; pensamientos a tres, y a quatro. varios pasos y contrapasos, y el modo de entrarlos. Varios canones y tocados. Extencion de los instrumentos. Posturas del violin per todos los tonos y formacion de ellos, con otras cosas muy utiles* (Documents pour l'instruction des musiciens et des amateurs qui veulent savoir l'art de la composition. Dans cet ouvrage, on traite du contre-point sur une basse jusqu'à sept parties, sur le chant jusqu'au même nombre de voix, et du contre-point libre jusqu'à huit, avec des exemples à douze voix, lesquelles fuguent entre elles ; divers solos et duos ; des fantaisies à trois et à quatre différents sujets et contre-sujets, avec la manière d'y répondre ; diverses espèces de canons et d'imitations ; l'étendue des instruments ; les positions du violon pour tous les tons, etc.) ; Madrid, Joseph Otero, 1786, in-fol. de 16 pages de texte et 75 d'exemples notés. Voilà bien des choses pour un si petit volume ; mais l'auteur n'a pas cherché à y exposer une doctrine. Son texte ne contient que de courtes questions et des réponses non moins brèves sur les diverses parties de l'art d'écrire en musique, et les exemples ont peu de développements ; en un mot, l'ouvrage n'est qu'une méthode d'enseignement empirique.

ADAN DE JOUVENCY, trouvère français du treizième siècle.

ADCOCK (Jacques), maître de musique du collége du roi à Cambridge, naquit en 1778 à Eton, dans le duché de Buckingham. En 1786 il fut admis comme choriste de la chapelle Saint-George à Windsor, et entra au collége d'Eton, où il reçut son éducation musicale sous le Dr Aylward et M. Sexton. En 1797 il fut élu un des clercs laïques de la chapelle de Saint-George, et en 1799 il reçut sa nomination à la même place au collége d'Eton. Il quitta ces deux emplois lorsqu'il fut nommé clerc laïque du roi à la Trinité et au collége de Saint-Jean à Cambridge. Les principales compositions d'Adcock sont des *glees*, savoir : trois *glees* dédiées à sir Patrick-Blake (Birchall) ; *Hark how the bees, glee* à quatre voix (Preston) ; *Welcome Mirth*, à trois voix (Goulding), etc., etc. Adcock a publié des principes de chant avec trente *solfeggi* pour l'instruction des personnes qui veulent chanter à première vue.

ADDISSON (Jean), fils d'un mécanicien fort habile, est né en Angleterre vers la fin du dix-huitième siècle. Il débuta dans la carrière musicale comme contrebasse au théâtre de Liverpool. Quelque temps auparavant il avait épousé miss Willems, nièce du célèbre Reinolds, qui fut engagée comme cantatrice au théâtre de Dublin, où Addisson la suivit. Deux ans après, mistriess Addisson débuta au théâtre de Covent-Garden, ce qui donna occasion à son mari de se fixer à Londres. Cependant il ne tarda

Digitized by Google

point à quitter cette ville pour se rendre à Bath, puis à Dublin, et enfin à Manchester, où il établit une filature. Malheureusement ses spéculations ne réussirent point, et il fut obligé de quitter son établissement avec perte. Il revint alors à Londres, où il entra comme contrebasse au théâtre italien. Peu de temps après Arnold ouvrit le théâtre appelé *Le Lycée*, et Addisson fut engagé pour composer la musique de quelques petits opéras, tels que *My Uncle, My Aunt*, *Two Words*, ou *Silent not Dumb*, *Free and Easy*, etc. Il a écrit aussi pour le théâtre de *Covent-Garden* la musique de *Robinet the Bandit*, et arrangé celle de Boieldieu sur le drame de *Rose d'Amour*, traduction du *Chaperon Rouge*. Outre cela il a publié des *airs*, *duos*, *glees*, etc., et s'est livré à l'enseignement du chant.

ADELBOLD, évêque d'Utrecht, né vers la fin du dixième siècle, d'une famille noble du pays de Liége, étudia dans cette ville et à Reims : il devint l'un des plus savants hommes de son temps. Sa réputation s'étant répandue en Allemagne, l'empereur Henri II l'attira à sa cour, l'admit dans son conseil, le nomma son chancelier, et lui fit obtenir l'évêché d'Utrecht. Tant de succès, loin de satisfaire l'ambition d'Adelbold, ne fit que l'augmenter. Il fit longtemps la guerre à Dideric, comte de Hollande, et ravagea ses États, parce que le comte avait refusé de lui céder l'île de Merwe, située entre la Meuse et le Wahal. Forcé de faire enfin la paix, il cultiva les sciences, fonda des églises, et ne cessa de travailler à la prospérité de son diocèse jusqu'à sa mort, arrivée le 27 novembre 1027. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité intitulé *De Musica*, que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des *Scriptores ecclesiast. de musica sacra*, etc., t. I, p. 303. Le style d'Adelbold est plus élégant que celui des écrivains de son siècle ; mais son ouvrage est de peu d'intérêt.

ADELGASSER (Antoine Cajetan), né à Lucerne, en Suisse, le 3 avril 1728, fit ses études musicales sous la direction d'Éberlin, maître de chapelle à Salzbourg. Plus tard il devint organiste et claveciniste de cette cour. Dès 1757 il s'était acquis la réputation d'un bon organiste et d'un accompagnateur habile sur le piano. Devenu premier organiste de la cathédrale et de la cour, il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 23 décembre 1777. Ses compositions lui avaient fait aussi beaucoup d'honneur, quoiqu'on lui reprochât d'imiter trop le style d'Éberlin son maître. Adelgasser n'a rien fait imprimer, mais il a laissé dans les archives de la chapelle de Salzbourg plusieurs compositions importantes pour l'église, particulièrement des messes avec orchestre.

ADELINE (Mlle). *Voy.* RIGGIERI (Adeline).

ADENEZ, trouvère et ménestrel, connu aussi sous le nom d'*Adam le Roi*, parce qu'il était roi des ménestrels français, vécut dans le treizième siècle, et fut attaché au service de Henri III, duc de Brabant (qui mourut en 1260). Adenez jouait de la viole, car il est représenté tenant cet instrument, dans une miniature du manuscrit du roman de *Berthe aux Grands Pieds*, qui est à la Bibliothèque impériale, à Paris (Supplém. du fonds du roi, n° 428). On a aussi de lui les romans de *Guillaume d'Orange* ou *Guillaume au Court Nez*, de *L'Enfance d'Ogier le Danois*, de *Cléomadès*, et d'*Aymeri de Narbonne*. Adenez, dans un de ses fabliaux, nous apprend que ce fut le duc Henri III qui lui fit apprendre son art :

> Ce livre de *Cléomadès*,
> Rimay-je li roi Adenez,
> Ménestrel au bon duc Henri
> Fui. Cil maleva et norri
> Et me fist mon mestier apprendre,
> Dieu l'en veille guerdon rendre
> Avec ses ame en paradis.

ADHÉMAR (Guillaume), troubadour et jongleur du treizième siècle, était fils d'un pauvre gentilhomme de Marveil ou Marvéjols, dans le Gévaudan. Sans fortune et hors d'état de soutenir l'état de chevalier, Adhémar se livra à la poésie, à la musique, et composa des chansons d'amour qu'il allait chanter dans les châteaux. S'il fut aimé, il fut aussi vraisemblablement trahi, car parmi ses chansons il en est de satiriques dans lesquelles il se plaint de l'inconstance des femmes, et qui ne donnent pas une haute opinion de leur chasteté à l'époque où il vécut. On croit que Guillaume Adhémar passa quelque temps à la cour de Ferdinand III, roi de Castille, et que, dégoûté du monde, il entra dans l'ordre monastique de Grammont. On trouve parmi les manuscrits de Sainte-Palaye, à la bibliothèque de l'Arsenal de Paris, dix-huit chansons de ce troubadour.

ADHÉMAR (Le comte Abel d'), amateur de musique et compositeur pour le chant, est né d'une ancienne famille à Paris, vers 1812. En 1836 il commença à faire connaître son nom par des romances qui obtinrent du succès. Son goût le portait vers les sujets dramatiques pour ces petites pièces, et la plupart de ses premières productions sont un indice de son penchant à cet égard ; en voici les titres : *Le Bravo*, *Le Brigand calabrais*, *Le Catéran*, *L'Esclave chrétien*, *Le Forban*, *Le Kabyle*, *Le Lazzarone*, *Malheur à*

Digitized by Google

toi, *Le Torréador*, etc.; plus tard M. d'Adhémar a pris un style plus doux dans *Thérèse la blonde*, *La Femme que j'aime*, *Je ne le suivrai pas*, *Paquerette*, *Le Doux Nom de Marie*, *Tout un jour sans te voir*, *Les Yeux disent le Cœur*, et beaucoup d'autres. Comme la plupart des compositeurs de romances, M. d'Adhémar a eu son moment de vogue, auquel d'autres noms ont succédé. Il est mort à Paris en 1851.

ADLER (Georges), professeur de musique à Bude (Ofen), capitale de la Hongrie, est né dans cette ville vers 1806, et y occupe la place de directeur du chœur de l'église principale. Également habile sur le violon et sur le piano, M. Adler se livre à l'enseignement de ces deux instruments, et a publié des compositions pour l'un et pour l'autre. On connaît de lui : 1° Thème hongrois, varié pour le violon avec acc. de deux violons, alto et basse, op. 1; Vienne, Haslinger. — 2° 1re Polonaise pour le violon avec quatuor d'accompagnement, op. 6.; *ibid.* — 3° Sonate pour piano et violon, op. 3.; *ibid.* — 4° Sonate pour piano à quatre mains (en *mi* bémol), op. 27.; Vienne; Diabelli. — 5° Variations pour piano seul, op. 2; Vienne, Haslinger. — 6° Thème varié (en *si* bémol), op. 4.; *ibid.* — 7° *La Chasse*, rondeau brillant sur un thème de *Cenerentola*, op. 7°; *ibid.* — 8°. Thème original varié, op. 8. *ibid.* — 9° Allegro, andante et rondeau brillant, op. 18.; *ibid.* — 10° *Souvenir*, rondeau brillant (en *mi* bémol); Pesth, Grimm et Cie. — 11° *Libera me, Domine*, pour quatre voix et orgue, op. 11; Vienne, Haslinger. — 12° Deux prières à quatre voix, petit orchestre et orgue; Augsbourg, Böhm. — 13° Chants à quatre voix d'homme, op. 12.; Vienne, Haslinger. — 14° trois chants pour quatre voix d'hommes, op. 13; Vienne, Diabelli. — 15° Cantate pour une et plusieurs voix, avec piano, op. 15; Vienne, Haslinger. — 16° *L'Esprit de l'Harmonie*, chant à voix seule avec piano; *ibid.* — 17° quatre lieder, *idem*, op. 10; *ibid.*

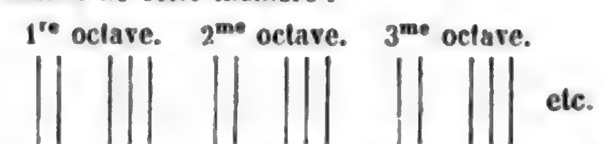
ADLUNG (Jacques), membre de l'académie d'Erfurt, professeur au gymnase, organiste de l'église luthérienne, et constructeur de clavecins, naquit le 14 janvier 1699, à Brindersleben, petit village près d'Erfurt. Il commença ses études à l'école de Saint-André de cette ville, et y resta depuis 1711 jusqu'en 1713, époque où il passa au gymnase sénatorial, qu'il fréquenta jusqu'en 1721. En 1723 il alla à l'université de Iéna, où il prit le grade de professeur, après avoir soutenu une thèse *De obligationis veræ naturæ ac usu*. Ses études musicales se firent sous la direction de Chrétien Reichart, organiste à Erfurt. Au mois de janvier 1728 il succéda à Buttstedt comme organiste à l'école luthérienne, place qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée le 5 janvier 1762. Il a formé un grand nombre d'élèves pour le clavecin et pour les langues anciennes. Il a publié les ouvrages suivants : *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit theils für alle Gelehrte, so das Band aller Wissenschaften einsehen; theils für die Liebhaber der edlen Tonkunst überhaupt; theils und sonderlich für die, so das Clavier, vorzüglich lieben; theils für die Orgel und Instrumentmacher* (Introd. à la science musicale, etc.); Erfurt, 1758, in-8°. C'est un livre intéressant, plein de recherches savantes, et qui prouve qu'Adlung avait de la méthode et l'esprit philosophique; mais le style en est lourd. Jean-Ernest Bach y a joint une préface. Le maître de chapelle Hiller en a donné une seconde édition à Leipsick, en 1783, avec quelques augmentations. — 2° *Musica mechanica organædi, das ist, Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung*, etc., *der Orgeln*, *Clavicymbel*, *Clavicordien und anderer Instrumente*, *insofern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist*, etc., *mit einigen Anmerkungen und einer Vorrede verschen, und zum Druck befördert von M. Joh. Lorenz Albrecht*, etc.; Berlin, 1768, in-4° (Introduction à la construction, l'usage et la conservation des orgues, clavecins, clavicordes et autres instruments, etc.; avec quelques remarques et une préface, par J.-C. Albrecht). Cet ouvrage, ainsi que le suivant, a été publié après la mort de l'auteur. On trouve dans la première préface de celui-ci la vie d'Adlung écrite par lui-même. — 3° *Musikalisches Siebengestirn, das ist : sieben zur edlen Tonkunst gehörige Fragen, auf er haltenen Befehl der Churfürstl, Mainzischen Akad. nützlicher Wissenschaften in Erfurt, anfænglich in lateinischer Sprache beantwortet, nachgehends aber ins Deutsch übersetzt;* Berlin, 1768, in-4°, quatre feuilles et demie (Les sept étoiles musicales, ou sept questions relatives à la noble musique, etc.). Adlung choisit ce titre singulier pour des réponses à sept questions qu'on lui avait faites sur les intervalles, et particulièrement sur la nature de la quarte. Cet ouvrage, comme on le voit par le titre, fut d'abord écrit en latin, et traduit ensuite en allemand. Adlung avait aussi écrit : 1° *Anweisung zum General-Bass* (Instruction sur la basse continue). — 2° *Anweisung zum italiænischen Tabulatur* (Instruction sur la Tablature italienne). — 3° *Anweisung zum Fantasie und Fuge* (Instruction sur la fantaisie et la fugue); mais ces ouvrages ont été perdus dans un incendie qui enleva à l'auteur une partie de sa fortune.

ADOLFATI (André), élève de Balthasar

Digitized by Google

Galuppi, naquit à Venise en 1711. Après avoir achevé ses études musicales, il fut pendant plusieurs années maître de chapelle à l'église *Santa-Maria delle Salute*, dans sa ville natale; puis il écrivit des opéras dans plusieurs grandes villes de l'Italie, et finit par se fixer à Gênes, où il obtint la place de maître de chapelle de l'église de l'*Annonciation*. On connait aujourd'hui peu d'ouvrages de ce compositeur. En 1742 il a donné à Rome l'*Artaserse;* à Gênes, *Ariane*, en 1750; dans la même ville *Adriano in Siria*, en 1751; et en 1752, *La Gloria ed il piacere*. La Bibliothèque impériale, à Paris, possède en manuscrit un *Nisi Dominus*, à voix seule, et un *Laudate pueri*, à quatre voix, de la composition de ce musicien. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve aussi le psaume *Domine, ne in furore*, traduit en italien et mis en musique à quatre voix avec des violons et des cors, par Adolfati; enfin on a publié sous son nom : *Sei sonate a tre, cinque e sei, opera* 1ª, Amsterdam. Ce compositeur fit à Gênes l'essai de la mesure à cinq temps dans un air de son opéra d'*Ariane*. On a dit qu'il avait été précédé dans cet essai par Marcello, quoiqu'on n'ait pas cité l'ouvrage de l'auteur des Psaumes où la mesure à cinq temps est employée; mais il est certain que d'anciens airs populaires d'Espagne, d'Allemagne et du Nord sont dans cette mesure. Il est possible qu'Adolfati en ait eu connaissance.

ADORNO (Jean-Népomucène), né au Mexique vers 1815, s'est fait connaître à l'Exposition universelle de l'industrie, à Paris, en 1855, par diverses inventions ingénieuses, au nombre desquelles on remarquait un système complet de musique, dont toutes les parties sont intimement liées, et pour lequel M. Adorno a fait exécuter sous sa direction plusieurs instruments de démonstration. Il a fait imprimer l'exposé de son système dans un petit ouvrage qui a pour titre : *Mélographie, ou Nouvelle Notation musicale;* Paris, Firmin Didot frères, 1855, in-4° de 39 pages, avec une planche. Cette brochure n'est en quelque sorte que le prolégomène d'un ouvrage philosophique très-étendu auquel M. Adorno a travaillé pendant plusieurs années, et dont il annonce la publication. Considéré au point de vue de la théorie, le système dont le petit ouvrage de M. Adorno renferme l'aperçu est basé sur une idée déjà produite par Azaïs (*voy.* ce nom) et par d'autres, à savoir que les vibrations de l'air ne sont pas la cause productrice du son comme on le croit généralement, et que cette cause réside dans un fluide impondérable auquel l'auteur du système donne le nom d'*harmonium*. Ce fluide ne produit point une série de sons dans les rapports absolus des géomètres, mais une échelle chromatique de douze demi-tons tempérés. M. Adorno prétend démontrer cette partie de son système par une construction géométrique dont le tableau graphique était à l'exposition, et par un polycorde formé sur le même modèle. Or cette échelle de douze demi-tons tempérés, donnés par la nature, est le critérium du système de notation et de musique pratique de M. Adorno; car c'est celle des instruments à claviers, particulièrement du piano. Prenant le clavier pour modèle de la portée destinée à la notation, il considère les cinq touches noires comme la représentant de cette manière :



Il résulte de là que la portée est verticale au lieu d'être horizontale, et que les signes de la notation ont la même direction. M. Adorno conserve les formes de la notation ordinaire. Les espaces doubles contiennent les notes *mi, fa*, et *si, ut;* les espaces simples renferment les notes *ré, sol, la*. Les notes placées sur les lignes sont les dièses et les bémols. Quant aux valeurs de temps, rondes, blanches, noires, etc., et aux signes de silence, ce sont les mêmes que ceux de la notation en usage. La transposition s'opère, dans le système de M. Adorno, par un moyen très-simple : il consiste en un pupitre sur lequel des fils noirs sont tendus verticalement dans les mêmes dispositions qu'on vient de voir : la musique écrite se place sous ces fils, et suivant qu'on l'avance à droite, ou la recule à gauche, la transposition est faite, parce que la position des notes est déterminée par les fils du pupitre qui représentent les parties de six octaves disposées précisément comme le clavier du piano placé au-dessous de ce même pupitre. Par une autre conséquence de son système, M. Adorno a imaginé un piano mélographe dont le mécanisme imprime la musique sur un papier disposé suivant sa méthode de notation; en sorte qu'après l'exécution d'un morceau improvisé, il n'y aurait qu'à retirer le papier du cylindre où il est enroulé, et à le placer sur le pupitre, sans faire d'opération de traduction, pour jouer immédiatement le morceau et pour le transposer à volonté, à l'aide du pupitre. Le piano mélographe n'était pas à l'exposition universelle de Paris; le modèle du mécanisme seul a été mis sous les yeux du Jury : M. Adorno le faisait exécuter alors dans les ateliers du célèbre facteur de pianos Erard : il ne paraît pas que, jusqu'au moment où cette notice est écrite, le succès ait répondu aux vues de l'inventeur.

Digitized by Google

ADRASTE, philosophe péripatéticien, né à Philippes, ville de Macédoine, fut disciple d'Aristote, et vécut conséquemment au temps d'Alexandre, entre la 105e et la 115e olympiade. On sait qu'il a écrit un traité de musique en trois livres, que Porphyre et Théon de Smyrne ont cité. Ger. J. Vossius (*De Scient. Mathem.*, c. 58, § 14), et Fabricius, d'après le témoignage de Scipion Tellus (*Bibliot. Græc.*, *lib.* III, c. 10) ont écrit qu'il en existe un manuscrit au Vatican, et une autre copie dans la bibliothèque du cardinal Saint-Ange, d'où elle a passé depuis dans celle du cardinal Farnèse, son frère. Forkel, d'après les journaux littéraires de 1788, annonça dans son Almanach musical, publié l'année suivante, la découverte que M. Pascal Baffi venait de faire du traité d'Adraste dans la bibliothèque du roi de Naples, dont il était le conservateur. Ce bibliothécaire venait de faire connaître son intention d'en publier le texte grec avec une version latine. Il est assez singulier que M. Baffi ait donné comme une chose nouvelle la découverte de ce manuscrit, qui n'était autre que celui dont Vossius et Fabricius avaient déjà révélé l'existence; car la bibliothèque du cardinal Farnèse avait passé en la possession du roi de Naples, qui l'avait rendue publique. Le titre de l'ouvrage était celui-ci : Ἀδράστου τοῦ περιπατητικοῦ ἁρμονικῶν Βιβλια τρία. On s'est souvent étonné, dans le monde littéraire, que la publication annoncée par M. Baffi n'eût pas été réalisée; les savants éditeurs de la collection des manuscrits découverts à Herculanum ont donné le mot de l'énigme dans une note qui accompagne un passage du traité sur la musique de Philodème (*voy.* ce nom), inséré au premier volume de cette collection. Ayant examiné le manuscrit dont il s'agit, ils ne tardèrent point à reconnaître que le traité de musique qu'il contient est le même qui est connu sous le nom de *Manuel Bryenne;* mais, ayant remarqué qu'il y est beaucoup parlé du genre enharmonique, qui, selon le témoignage de Photius, avait disparu de la musique grecque avant le septième siècle, et dont il n'a plus été question après que Bryenne eut écrit, ils commencèrent à douter que cet écrivain fût le véritable auteur de l'ouvrage qui porte son nom, et ils pensèrent qu'il appartenait réellement à Adraste. D'un autre côté, leur soupçon s'évanouit en considérant que dans les trois livres des *Harmoniques* il se trouve non-seulement des passages assez longs empruntés à Théon de Smyrne, mais même des chapitres entiers de cet auteur, que Bryenne y a insérés, entre autres les chapitres II et VI, qui, dans l'édition publiée par Wallis, se trouvent pages 377 et 381 : d'où il est démontré que l'auteur du livre attribué à Adraste par le manuscrit en question est postérieur non-seulement à ce philosophe, mais aussi à l'époque bien plus récente de Théon de Smyrne. Enfin, eu égard au grand nombre de passages extraits d'Adraste, de Théon et de plusieurs autres auteurs dans le livre de Bryenne, les commentateurs de Philodème considèrent plutôt cet écrivain comme un copiste fidèle et comme un compilateur exact, que comme un théoricien qui écrivait d'après son propre système (1).

Pour en revenir à Adraste, je rapporterai ici un fait assez remarquable cité dans son livre des *Harmoniques*, dont il n'est parvenu jusqu'à nous que des fragments : ce fait, nous le devons à Porphyre, qui l'a rapporté dans son commentaire sur le traité de musique de Ptolémée (p. 270, édit. Wallis.). Cet écrivain dit qu'Adraste a fait mention d'un phénomène observé de son temps, lequel consistait à faire résonner les cordes d'un instrument de musique, en pinçant celles d'un autre instrument placé à une distance assez grande; il résultait de ce mélange de sons, dit Adraste, un ensemble agréable. On ne pouvait

(1) La collection des manuscrits d'Herculanum publiés étant assez rare hors de l'Italie, et la note qui vient d'être citée n'étant pas sans importance, j'ai cru qu'il serait utile de la donner ici textuellement; la voici : « An enharmonium musicæ genus, quod Photio teste sæculo jam VII disparuerat, uni Bryennio post tot sæculorum intervallum innotuisse dicemus, rursus post ipsum ex hominum memoria delendum? *Credat judæus Apella.* Quid vero, quod nulla in eo christianismi nota adparet? Hisce sane de causis suspicio ob orta nobis erat sub Breyennii nomine ipsum Adrastum peripateticum delitescere, prout nostræ Farnesianæ Bibliothecæ codex Ms. indicaverat. Is enim inter alia continet tres *Harmonicorum* libros, qui Bryennio vulgo adscribuntur, cum hoc titulo : Ἀδράστου τοῦ περιπατητικοῦ ἁρμονικῶν Βιβλια τρία. Atque is est codex ille de quo sic Fabricius in sua bibliotheca. *Adrasti peripatetici Harmonicorum libri tres, quos in bibliotheca cardinalis a S. Angelo, quæ deinde fuit cardinalis Farnesii fratris servatur testatus est Scipio Tellus Neapolitanus indice librorum nondum editorum, quem bibliothecæ Mss. librorum pag.* 167 *inseruit Labbæus.* Nostro tamen suspicio illico evanuit, cum animadvertimus in hosce *Harmonicorum* libros transfusos fuisse non modo satis longa Adrasti loca a Theone Smyrneo adlata, sed etiam Theonis ipsius integra fere capita, uti præ reliquis cap. 2 et 6, quæ inserta leguntur apud Bryennium, pag. 377 et 381. Auctor igitur *Harmonicorum* non modo est Adrasto, sed etiam Theone recentior. Hæc autem idcirco adnotare non piguit, ut veteris litteraturæ amatores, qualis sit iste codex a Fabricio, e Tello indicatus, cognoscant, neve nostra incuria tantum κειμήλιον in Farnesianæ Bibliothecæ scriniis, quæ hodie Augusti regis nostri munificentia publicæ usuræ mancipatur, sita putrescere indolescant. Ceterum quod ad Bryennium attinet, ei profecto tres *Harmonicorum* libros adjudicare non dubitamus, etsi, pacifica longinqui temporis possessione deturbare religio sit, non intercedimus : dummodo is nobis concedat Bryennium quandoque testem, tanquam veterum, qui nobis desunt, musicæ tractatorum fidelissimum exscriptorem producere. » (Herculan. volum., tom. I. in c. n. (*) p. 2.)

Digitized by Google

aller plus près de la science de l'harmonie : il est singulier que les musiciens grecs n'aient point vu au delà. Chez les modernes, le phénomène dont il s'agit a été indiqué par Mersenne dans son traité de l'*Harmonie universelle*, Sauveur (*voy.* ce nom) en a fait l'analyse, et Rameau y a puisé la base de sa théorie de l'harmonie donnée par la nature, et de la basse fondamentale.

ADRIANI (François), compositeur italien, naquit à Santo-Severino, dans la Marche d'Ancône, en 1539. En 1593 il fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran; mais il n'occupa cette place que pendant dix-huit mois environ, étant mort le 16 août 1575, à l'âge de trente-six ans. Il fut inhumé dans l'église des Douze-Apôtres, et l'on plaça sur son tombeau une inscription honorable qui a été rapportée par Bonaventure Malvasia (*Compend. stor. della Basilica de' SS. XII Ap.*). Ce musicien a écrit des psaumes à quatre voix qui ont été publiés avec ceux de Jacques de Waet, sous ce titre : *Adriani et Jachet Psalmi vespertini omnium festorum per annum, quatuor vocum;* Venise, 1567, in-4°. Toutefois il se peut qu'il y ait ici confusion de noms, et que l'*Adrianus* dont il est question dans le titre de cet ouvrage ne soit autre qu'Adrien Willaert. Gesner indique des chansons à quatre voix et des motets sous le nom d'Adriani (*Bibl. in epit. redac.*, *lib.* VII, *tit.* 5), qui pourraient bien aussi appartenir au même Willaert.

ADRIANSEN (Emmanuel), luthiste fort habile, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, était né à Anvers. C'est le même musicien dont le nom, assez singulièrement latinisé, est écrit *Hadrianius* par quelques auteurs, et même sur les titres de ses ouvrages. Adriansen a publié deux suites de pièces pour un, deux, trois et quatre luths, à quatre et cinq parties, arrangées d'après des compositions de Cyprien Rore, Roland de Lassus, Jachet de Berchem, Jacques de Waet, Philippe de Mons, Noé Faignient et Hubert Waelrant. Ces recueils ont pour titre : *Pratum musicum longe amœnissimum, cujus spatiosissimo eoque jucundissimo ambitu* (*præter varii generis axiomata seu phantasias*) *comprehenduntur.... omnia ad testudinis tabulaturam fideliter redacta, per id genus musices experientissimum artificem Emanuelem Hadrianium Anverpiensem. Ant. Pet. Phalesius*, 1584, in-fol.; *ib.* 1592. Une troisième édition a été publiée par P. Phalèse, à Anvers, en 1600, in-fol. La tablature employée dans la notation de ces recueils est un des plus anciens monuments typographiques de la notation particulière du luth. Dans sa dédicace à Balthasar de Robiano, bourgeois et marchand d'Anvers, Adriansen dit qu'il a fait une étude approfondie de la musique, et qu'il a poussé aussi loin qu'il était possible l'art de jouer, non *de la guitare*, comme l'a dit M. de Reiffenberg (*Lettre à M. Fétis, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique*, dans le *Recueil encycl. belge*, t. II, p. 67), mais du luth (dont le nom latin était *testudo*). Il n'y a rien qui ne soit vrai dans ce que ce musicien dit de lui-même; car non-seulement il était évidemment le luthiste le plus habile de son temps, mais les virtuoses les plus renommés au commencement du dix-huitième siècle auraient eu quelque peine à jouer ses pièces. Sous le rapport de l'art d'écrire, cette musique est également remarquable, et c'est vraiment une merveille de combinaison harmonique que la fantaisie d'Adriansen pour quatre luths sur la chanson flamande d'Hubert Waelrant : *Als ick winde.* La collection des pièces de ce luthiste célèbre contient douze préludes, cinq fantaisies, trente-quatre madrigaux, cinq motets, dix chansons napolitaines, cinq gagliardes; neuf passamèses, allemandes, courantes et branles.

ADRIEN (Martin-Joseph), ou plutôt Andrien, dit *La Neuville*, ou Adrien l'aîné, naquit à Liége en 1766. Après avoir étudié la musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, il vint à Paris, et fut admis à l'École royale de chant qui avait été formée aux Menus-Plaisirs par le baron de Breteuil. Le 20 juin 1785, il entra à l'Opéra, aux appointements de quinze cents francs, et trente francs de gratification par chaque représentation. En 1786 il fut reçu au même théâtre pour y jouer en partage avec Chéron les rôles de basse, tels que ceux de rois, de grand prêtre, etc. Comme acteur, il obtint du succès, parce qu'il avait de la chaleur et de l'intelligence; mais sa voix était dure et ingrate. Personne, d'ailleurs, n'était plus infatué que lui du système de déclamation exagérée qui régnait sur ce théâtre et qui en éloignait quiconque avait une oreille délicate. Adrien en fut la victime. Doué de la constitution la plus robuste, il ne put néanmoins résister à ces cris perpétuels; sa santé se dérangea, et, quoique jeune encore, il fut obligé d'abandonner la scène et de se retirer en 1804. L'administration de l'Opéra le nomma alors chef du chant. L'expérience ne l'avait pas éclairé, et il enseigna aux débutants les erreurs qu'il avait mises lui-même en pratique. A la mort de Lainé (mars 1822), Adrien fut appelé à remplir sa place de professeur de déclamation lyrique à l'École royale de musique; mais il ne jouit pas longtemps de sa nouvelle position, car il mourut le 19 novembre de la même année. Adrien a composé la musique

Digitized by Google

de l'*Hymne à la Victoire* sur l'évacuation du territoire français (vendémiaire an III) et de l'hymne aux martyrs de la liberté. Il était grand admirateur de l'ancienne musique des maîtres belges, français et italiens qui brillèrent dans le seizième et dans le dix-septième siècle, et employa beaucoup de temps à copier leurs ouvrages pour sa bibliothèque.

ADRIEN (.....), frère du précédent, chanteur et compositeur de romances, né à Liége vers 1767, s'est fait connaître à Paris, en 1790, par la publication de quelques recueils de romances, dont voici l'indication : 1° Recueil de romances, paroles de Regnier. — 2° Second et troisième recueils d'airs avec acc. de clavecin, paroles de Florian. — 3° Quatrième recueil, *id.*; Paris, 1799. — 4° Cinquième recueil, *id.*; *ibid.*, 1802. On trouve aussi une *Invocation à l'Être suprême*, musique d'Adrien, dans le *Recueil de Chansons et de Romances civiques*, publié à Paris en 1796. Adrien fut chef des chœurs au théâtre Feydeau en 1794; mais il ne garda pas longtemps cette place.

Un troisième Adrien (Ferdinand), frère des précédents, professeur de chant à Paris, entra à l'Opéra comme maître des chœurs, en l'an VII, et fut renvoyé en l'an IX, pour cause d'inexactitude dans son service. Il a composé quelques pièces détachées pour le chant.

AEGIDIUS (Jean), récollet espagnol, né à Zamora, vécut vers la fin du treizième siècle. Alphonse X le nomma gouverneur du prince Sancio. Parmi ses ouvrages, on en trouve un intitulé *Ars Musica*, dont le manuscrit est conservé dans la Bibliothèque du Vatican, et que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection d'écrivains sur la musique (*Script. eccles. de Mus.*, tome XI, page 369). Dans cet ouvrage Ægidius traite sommairement de la musique suivant les idées de son temps, et surtout du plain-chant. Cela est de peu de valeur. Le huitième chapitre, qui renferme des exemples de muances dans la solmisation, est un des plus intéressants.

AELREDE (Saint), disciple de saint Bernard, né en Écosse, fut élu abbé de Riedval, où il mourut le 12 janvier 1166. On lui attribue un traité : *De Abusu Musices;* cf. Combasis, *Bibliotheca Concinatoria*; Paris, 1665, tome I, p. 610, tome VIII, p. 799.

AELSTERS (Georges-Jacques), issu d'une famille de musiciens, naquit à Gand en 1770. Élève de son père, il obtint à l'âge d'environ dix-huit ans la place de carillonneur de la ville, et en remplit les fonctions jusqu'à la démolition du campanile du beffroi, en 1839. Pendant un demi-siècle il fut aussi maître de chapelle de l'église Saint-Martin, et composa pour le service de cette chapelle beaucoup de messes, motets litanies et autres morceaux de musique religieuse, qu'on exécute encore dans les églises de Gand et autres villes de la Flandre. On cite particulièrement de cet artiste un *Miserere*, considéré comme une production distinguée, dans sa ville natale. Aelsters est décédé le 11 avril 1849, à l'âge de soixante-dix-neuf ans.

AEMINGA (Sigefroi-Gaspard), professeur de droit et recteur de l'académie de Greisswald, né à Mollen dans le Mecklembourg, le 3 décembre 1710, fut appelé comme professeur à Greisswald en 1741, et y mourut le 25 mai 1768. Il a publié : *Programmata IV de choreis festivis, de musica instrumentali festiva, de hymnis festivis antiquitate claris, de conviviis festivis ævi antiqui;* Greisswald, 1749, in-4°.

AERTS (Egide), né à Boom, dans la province d'Anvers, le 1er mars 1822, entra au Conservatoire de Bruxelles comme élève flûtiste, le 1er novembre 1834, et y reçut des leçons du professeur Lahou. Doué d'une organisation remarquable, il fit de rapides progrès dans ses études, et obtint le premier prix de son instrument au concours de 1836. Dans l'année suivante il se rendit à Paris, et eut l'honneur de jouer devant le roi Louis-Philippe, dans un concert de la cour. En 1838 il parcourut le midi de la France, donnant partout des concerts avec succès. Au mois de décembre de la même année, il donna des concerts au théâtre *Re* de Milan, puis au théâtre *San Benedetto*, à Venise. Les journaux italiens de cette époque et la *Gazette universelle de Musique* de Leipsick (tome XLI, p. 194) accordèrent de grands éloges à son talent. De retour à Bruxelles, il devint élève de l'auteur de cette notice, pour la composition, et suivit pendant plusieurs années un cours complet de toutes les parties de cet art. La substitution de la flûte de Bœhm à l'ancienne flûte ayant été faite au Conservatoire de Bruxelles dès 1841, Aerts, comme Tulou, Rémusat et plusieurs autres flûtistes français, se jeta dans l'opposition, et soutint d'abord la supériorité de l'ancien instrument sous le rapport de la qualité du son ; mais, vaincu enfin par les raisonnements du directeur du Conservatoire, il étudia le mécanisme de la nouvelle flûte, et ne tarda pas à en connaître toutes les ressources. Au mois de novembre 1847, il obtint la place de professeur de son instrument dans le Conservatoire où il avait fait ses propres études, et dans le même temps la place de première flûte solo du Théâtre royal lui fut donnée. Malheureusement il fut atteint peu de temps après d'une maladie de poitrine qui fit des progrès chaque année, et le 9 juin 1853 il mourut presque

Digitized by Google

subitement à l'âge de trente et un ans et quelques mois. Comme compositeur, Aerts a laissé des symphonies et des ouvertures bien écrites, qui ont été essayées au Conservatoire, des concertos, des études et des fantaisies pour la flûte, que ses élèves ont exécutées dans les concours, et plusieurs suites de pièces d'harmonie qui ont été publiées par le procédé de l'autographie.

AFFABILI-WESTENHOLZ (Mme), née à Venise en 1725, se rendit à Lubeck, en 1756, avec une troupe de chanteurs italiens, et ensuite à Schwérin, en qualité de cantatrice de la cour. Pendant la guerre de Sept ans, elle demeura presque constamment à Hambourg, où elle obtint de brillants succès dans les concerts. De retour à Schwerin, elle y épousa Westenholz, maître de chapelle de la cour. Elle mourut dans cette ville en 1776. Les critiques de son temps donnent beaucoup d'éloges à l'égalité et à l'étendue de sa voix, à la netteté de son articulation, et à son goût dans l'adagio. A force de travail elle était parvenue à vaincre les difficultés de la prononciation allemande, et chantait aussi bien dans cette langue qu'en italien.

AFFILLARD (Michel L'), professeur de musique et musicien de la chapelle de Louis XIV, est entré au service de ce prince comme taille ou ténor, en 1683, aux appointements de neuf cents livres par an, et a eu pour successeur Philippe Santoni, au mois de juillet 1708. Il vécut encore quelques années après sa retraite, car les éditions de son livre sur la musique, datées de 1710 et de 1717, ont été revues par lui. Il a publié : *Principes très-faciles pour bien apprendre la musique, qui conduiront promptement ceux qui ont du naturel pour le chant jusqu'au point de chanter toute sorte de musique proprement et à livre ouvert*. Paris, Chr. Ballard, 1705, in-4° oblong. La première édition a paru chez Ballard, en 1691, in-8° oblong; la deuxième, chez le même imprimeur, en 1697, in-4° oblong; Cet ouvrage eut un grand succès, car la sixième édition parut en 1710, à Paris; la septième et dernière est de 1717; Amsterdam, Roger, in-4° oblong.

AFRANIO (. . . .), chanoine de Ferrare, naquit à Pavie, dans les dernières années du quinzième siècle. Albonesio a publié (*Introductio in chaldaicam linguam, syriacam atque armenicam*, etc.; Pavie, 1539, in-4°, p. 179) la description et la figure du basson, dont il attribue l'invention à ce chanoine. L'ouvrage d'Albonesio est dédié à Afranio, que quelques auteurs ont nommé *Afanio*.

AFZELIUS (Arvid-Auguste), littérateur suédois, né le 6 mai 1785, est pasteur à Enkœping, ville du district d'Asunda, depuis 1821. L'histoire, la littérature nationale et les antiquités de la Suède sont les objets des travaux de ce savant. Au nombre des ouvrages importants qu'il a publiés est une collection intéressante de chansons populaires de la Suède, recueillies avec la collaboration de M. le professeur Erik Gustave Geijer, et avec les anciennes mélodies. Cette collection a pour titre : *Svenska-Folkvisor* (Le Chanteur populaire suédois); Stockholm, 1814-1816, 3 vol. in-8°. M. P. Groenland, professeur de musique à Stockholm, a écrit les accompagnements de piano pour toutes les mélodies. Les notes dont Afzelius a accompagné les anciens chants de sa patrie sont du plus haut intérêt. Une autre collection, qui peut être considérée comme le complément nécessaire de la première, a paru plus de trente ans après celle-ci, sous ce titre : *Afsked af Swenska Folksharpan* (Adieu de la Harpe populaire suédoise), avec les anciennes mélodies harmonisées par M. le professeur Erik Drake, secrétaire de l'Académie de musique de Stockholm, et avec des éclaircissements historiques sur chaque chant, tirés des traditions populaires, par M. Afzelius; Stockholm, Albert Bonnier, 1848, 1 vol. in-8°.

AGAZZARI (Augustin), compositeur célèbre et musicien savant, naquit à Sienne d'une famille noble, le 2 décembre 1578. Après avoir été quelque temps au service de l'empereur Matthias, il se rendit à Rome, où il devint maître de chapelle du collége allemand, et ensuite maître du séminaire romain. Il se lia avec Viadana, et adopta sa méthode de la basse chiffrée, sur laquelle il a donné quelques règles générales dans la préface d'un de ses ouvrages. De retour dans sa ville natale, vers 1630, il y fut nommé maître de chapelle de la cathédrale, et resta en possession de cette place jusqu'au 10 avril 1640, époque de sa mort. Agazzari était membre de l'Académie des *Intronati*. Ses ouvrages connus sont ceux-ci : 1° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci, con un dialogo a sei voci ed un pastorale a otto nel fine*; Venezia, Angelo Gardano, 1600, in-4°. On trouve des exemplaires de cet ouvrage et de la même édition avec un frontispice qui porte l'indication d'Anvers, Pierre Phalèse, 1602 : ce frontispice seul a été changé. Nicolas Stein, de Francfort, a réimprimé le même ouvrage sous le même titre, en 1608, in-4°. — 2° *Madrigali armoniosi a cinque o sei voci, libro uno;* Venezia, Angelo Gardano, 1600, in-4°. Il y a des exemplaires de cette édition, avec la même date, mais dont le frontispice, renouvelé à Anvers, porte l'adresse de P. Phalèse. — 3° *Sacræ cantiones 5, 6, 7 et 8 voci liber primus;* Romæ, Zanotti,

Digitized by Google

1602, in-4°. — 4° *Sacræ cantiones* 5, 6, 7 et 8 *voci, liber secundus*; *ibid.*, 1603, in-4°. — 5° *Sacræ cantiones, etc., liber tertius*, ibid., 1603, in-4°. Ces trois livres de motets ont été réimprimés à Venise, par R. Amadino, en 1608, in-4°, sous ce titre : *Tre libri de' Motletti a cinque, sei, sette e otto voci.* — 6° *Sacræ cantiones* 2, 3, 4 *voc. cum basso ad organum, liber primus*; Romæ, apud Fr. Zannettum, 1603, in-4°. — 7° *Sacræ cantiones* 2, 3, 4 *voc. cum basso ad organum, liber secundus, opus V motectorum;* ibid., 1603, in-4° : ces deux livres de motets à 2, 3 et 4 voix ont été réimprimés à Venise, par Amadino, en 1608, in-4°; ils sont au nombre des premiers ouvrages de musique d'église avec basse continue pour l'orgue; le deuxième livre a été réimprimé à Milan, chez Tini, en 1609, in-4°. — 8° *Sacræ laudes de Jesu, Beat. Virgine, Angelis, Apostolis, Martyribus, etc.*, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voc. cum basso ad organum;* Romæ, apud Franc. Zannettum, 1603, in-4°. — 9° *Il primo libro di Motteti a due, e tre voci, coll' organo;* in Roma, appresso Zannetti, 1604, in-4°: il y a des exemplaires de cet ouvrage avec la date de 1603 et le nom du même éditeur, dont le titre, en langue latine, est : *Sacræ cantiones duarum et trium vocum liber primus*; les mêmes motets ont été réimprimés avec l'adjonction de quelques autres à quatre voix, à Milan, chez Tini, 1607, in-4°, et dans la même année, Nicolas Stein, libraire à Francfort-sur-le-Mein, a publié quarante-quatre motets d'Agazzari, à quatre, cinq, six, sept et huit voix, extraits des livres précédents, et imprimés par Wolfgang Richter, in-fol. — 10° *Sacræ Laudes de Jesu, B. Virgine, Angelis, Apostolis, Martyribus, etc.*, 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocum, liber secundus;* Romæ, Zanetti, 1603, in-4°. — 11° *Il secondo libro de Motetti a due e tre voci coll' organo;* ibid., 1604, in-4°: le même livre de motets se trouve aussi avec le titre latin *Sacræ cantiones*, etc., et avec le nom du même éditeur et la date de 1603; mais l'édition est la même et les exemplaires ne sont différents que par le frontispice. — 12° *Il terzo libro de' Motetti a due e tre voci;* ibid., 1605, in-4°. Il y a aussi des exemplaires avec le titre latin. — 13° *Il quarto libro de' Motetti a due e tre voci*; ibid., 1605, in-4° : les quatre livres de ces motets ont été réimprimés à Venise, en 1608, par R. Amadino, sous le titre latin *Sacræ cantiones*, etc., *lib.* 1, 2, 3, 4. — 13° *Sacræ cantiones* 2, 3, 4 *voc. cum basso ad organum, liber tertius;* Romæ, apud Zanettum, 1606, in-4°; Richard Amadino a donné à Venise, en 1609, une autre édition des trois livres de ces motets à deux, trois et quatre voix, sous ce titre : *Harmonici intronati sacrarum cantionum quæ binis, ternis quaternisque vocibus concinendæ*, lib. 1, 2, 3, in-4°; enfin ils ont été réimprimés plusieurs fois à Rome et à Venise; la dernière édition, qui a paru dans l'année même de la mort de l'auteur, a pour titre : *Motetti a una, due, tre e quatre voci, con il basso per l'organo, in Roma, appresso Bianchi*, 1640, in-4° : il est vraisemblable que les *Concerti sacri* 1, 2, 3, 4 *vocum*, op. 14, publiés à Venise, chez R. Amadino, en 1611, in-4°, qui sont dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne, ne sont qu'une reproduction, sous un autre titre, des *Harmonici intronati sacrarum cantionum*, etc., et, selon toute apparence, de la même édition. — 14° *Psalmis sex ternis vocibus cum basso ad organum;* Romæ, ap. Fr. Zanetti, 1606, in-4°. Il y a une autre édition de cet ouvrage, sous le même titre, à Venise, chez Amadino, 1609, in-5° oblong; j'ignore si ce sont les mêmes psaumes, avec l'addition des complies, qui ont été publiés sous le titre: *Psalmi* 3 *voc. eosdem sequent. completor.* 4 *vocibus*, op. 12, à Venise, chez Bartolomeo Magni, 1618, in-4°. — 16° *Salmi spezzati a tre voci col l'organo*; in Venezia, per l'Amadino 1610, in-4°. — 17° *Psalmi* 8 *et Magnificat* 8 *vocibus concin.*; ibid., 1611, in-4° : les mêmes psaumes et *Magnificat* ont reparu l'année suivante et de la même édition sous le titre italien *Salmi a otto voci*; peut-être aussi l'œuvre publiée sous ce titre : *Psalmorum ac Magnificat quorum usus in vesperis frequentior est*, Venetiis, ap. Ric. Amadinum, 1615, in-4°, n'est-elle que le même ouvrage. — 18° *Sertum roseum ex plantis Hiericho, motect.* 1, 2, 3, 4 *voc.*, ibid., 1612. La première édition a paru à Rome : j'en ignore la date; l'édition de Venise a été reproduite avec un nouveau frontispice, sous la date de 1619. — 19° *Dialogici concentus senis octonisque vocibus ab Augustino Agazzario harmonico intronato nunc primum in lucem editi, opus decimum sextum;* Venetiis, ap. Ricc. Amadinum. 1613, in-4°, — 20° *Eucharisticum melos plur. voc.*, op. 20; Romæ, 1625, in-4° : cet ouvrage est un recueil de motets à 2, 3, 4 et 5 voix, pour l'élévation. — 21° *Litanie a quattro, cinque, sei, sette a otto voci*; in Roma, appresso Bianchi, 1639, in-4° : il est vraisemblable qu'il y a une édition antérieure de ces litanies. — 22° *Musicum Encomium Divini nominis* 1, 2, 3, 5 *vocum;* Roma, Bianchi, 1640, in-4° : cet ouvrage renferme 21 motets à une, deux, trois et cinq voix, pour l'usage des Jésuites. Agazzari est compté parmi les écrivains sur la musique, parce qu'il a publié un opuscule intitulé : *La Musica eccle-*

Digitized by Google

siastica dove si contiene la vera diffinizione della musica come scienza, non piu veduta e sua nobiltà; Sienna, Bonetti, 1638, in-4° de 16 pages. Ce petit écrit a pour objet d'examiner quel doit être le caractère de la musique d'église conformément à l'autorité des conciles, particulièrement du concile de Trente. Agazzari est aussi l'un des premiers auteurs qui ont publié des instructions sur l'usage des chiffres pour l'accompagnement de la basse continue. L'instruction donnée par lui se trouve dans la préface du troisième livre de ses motets à deux, trois et quatre voix, publié à Rome par Zannetti, en 1606. L'abbé Quadrio dit que les ouvrages d'Agazzari sont au nombre de vingt-six et tous imprimés : il cite particulièrement des messes à quatre, cinq et six voix qui me sont inconnues.

AGELAUS DE TÉGÉE, habile citharède, remporta le premier prix qu'on institua aux jeux Pythiques pour les joueurs d'instruments à cordes. Ce prix était une couronne de laurier. Ce fut à la huitième pythiade, 559 ans avant J.-C.

AGGIUTORIO (Rocco), compositeur et professeur de musique, né à Naples vers 1810, a fait représenter au théâtre du *Fondo*, dans cette ville, un opéra de sa composition, intitulé : *il Biglietto e l'Anello*, dans l'été de 1839. Postérieurement il s'est fixé à Paris, où il s'est livré à l'enseignement du chant, et a publié des exercices pour ses élèves (Paris, Richault), et quelques petites compositions pour le piano et pour le chant.

AGLIATI, guitariste de l'époque actuelle, fixé à Milan, a publié pour son instrument : 1° *Sonate;* Milan, Riccordi. — 2° *Tema con variazioni;* ibid. — 3° *Tema con sei variazioni;* ibid. — 4° *Sei variazioni* (*Ah! chi può mirarla*); Milan, Artaria. La fille de cet artiste, connue sous le nom d'Amélie Agliati, née à Milan, a débuté comme cantatrice sur le théâtre de Modène le 2 octobre 1838, dans la *Clotilde* de Coccia. Depuis lors elle a chanté sur les théâtres de Crémone, de Bologne, de Florence, de Rome et de Cadix avec quelque succès.

AGNELLI (Laurent), moine olivetain, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Salmi e Messe a quattro voci in concerto con alcuni Motetti;* Venezia, Aless. Vincenti, 1637.

AGNELLI ou **AGNELLO** (Salvador), compositeur dramatique, né à Palerme, vers 1816, a fait ses études musicales au Conservatoire de Naples, et a débuté dans sa carrière par l'opéra-bouffe *il Lazzarone di Napoli*, représenté à Naples au carnaval de 1839, avec quelque succès. Il y avait dans cet ouvrage une certaine verve qui semblait de bon augure. Il ne paraît pas cependant que la carrière théâtrale de cet artiste ait eu de l'éclat en Italie. Les autres ouvrages connus sous son nom sont : *i Due Pedanti; la Sentinella notturna;* et *Giovanna Vallese.*

AGNESI (Marie-Thérèse), fille de D. P. Agnesi, feudataire de Monteveglia, et sœur de Marie Gaetane Agnesi, qui professa les mathématiques à Bologne, et qui mourut à Milan en 1799, naquit dans cette ville vers 1724. Elle eut la réputation d'être la plus habile claveciniste de son temps en Italie, et composa beaucoup de musique de clavecin, qu'elle dédia à l'impératrice Marie-Thérèse. On connaît quelques cantates de sa composition, et quatre opéras, *Sofonisbe, Ciro in Armenia, Nitocri* et *Insubria consolata* (1771), qui ont eu du succès. On ignore l'époque de sa mort.

AGNOLA (D.-Jacques), prêtre vénitien, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. C'était un contrapuntiste de l'ancienne école, dépourvu de génie, mais possédant de bonnes traditions. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, de motets, de concertos et de sonates pour le piano, qui sont restés en manuscrit.

AGOBARD, archevêque de Lyon, naquit à la fin du huitième siècle, au diocèse de Trèves, dans la Gaule belgique. Il fut ami de Leydrade, archevêque de Lyon, auquel il succéda. Son caractère impétueux l'entraîna dans la révolte des enfants de Louis le Débonnaire; mais plus tard il reconnut son erreur et s'en repentit. Après avoir été déposé en 835 par le concile de Thionville, il fut rétabli, et mourut en Saintonge, le 6 juin 840. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité *De Correctione Antiphonarii*, qui a été inséré dans la Bibliothèque des Pères, t. XIV, p. 323.

AGOSTINI (Louis), théologien, protonotaire apostolique et compositeur habile, naquit à Ferrare, en 1534. Après avoir été longtemps maître de chapelle d'Alphonse II d'Est et de la cathédrale de Ferrare, il mourut dans sa patrie à l'âge de cinquante-six ans, le 20 septembre 1590. On connaît de lui : 1° *Il primo libro di Madrigali a 5 voci;* Venezia, apresso li figli di Ant. Gardano, 1570, in-4°. — 2° *Madrigali a 4 voci;* ibid., 1572, in-4° oblong. — 3° *L'Eco ed enigmi musicali a 6 voci, lib.* 2; Venezia, app. Alessandro Gardano, 1581, in-4°. — 4° *Messe, Vespri, Mottetti, Madrigali et Sinfonie;* in Ancona, presso Giov. Paolo Landrini, 1588, in-4°.

AGOSTINI (Paul), né à Vallerano, en 1593, fut élève de Bernardino Nanini, dont il épousa la fille. Après avoir été successivement organiste de Sainte-Marie *in Transtevere*, et maître de cha-

Digitized by Google

pelle de Saint-Laurent *in Damaso*, il succéda à Vincent Ugolini dans la place de directeur de la chapelle du Vatican, le 16 février 1629. Il ne jouit pas longtemps de cette situation honorable, car il mourut au mois de septembre 1629, à l'âge de trente-six ans, et fut inhumé dans l'église de Saint-Michel. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les maîtres de chapelle, citées par Baini (*Memor, storico-crit. della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 42, n. 481), dit qu'Agostini obtint la chapelle de Saint-Pierre par suite d'un défi de composition qu'il adressa à Ugolini, son condisciple, qui en était le maître actuel. Ugolini n'ayant point accepté, le chapitre le renvoya, et donna sa place à Agostini. L'abbé Baini révoque en doute cette anecdote par des motifs qui paraissent plausibles. Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris, 1810) ont fait sur ce maître, d'après Laborde, une accumulation d'erreurs : ils placent l'époque de sa vie vers 1660, et le font mourir dans un âge avancé. Hawkins (*A general History of Music*, t. IV, p. 79), et Forkel (*Mus. Bibl.*, t. II, p. 206), sont aussi dans l'erreur en le faisant élève de Palestrina, car ce grand maître mourut en 1594, un an après la naissance d'Agostini. Ce compositeur avait une fille qui a épousé Fr. Foggia, son élève.

Antimo Liberati a fait un éloge pompeux d'Agostini dans sa lettre à Ovide Persapegi (p. 217). « Paul Agostini, dit-il, fut une des intelligences « les plus ingénieuses et les plus actives qu'ait « eu la musique de notre temps en tout genre de « composition harmonique, de contre-point et « de canons. Au nombre de ses œuvres mer- « veilleuses, on remarque divers morceaux à « quatre, à six et à huit chœurs réels, qu'il fit « entendre dans la basilique de Saint-Pierre, dans « le temps où il y était maître de chapelle, et quel- « ques autres qu'on pouvait chanter à quatre ou « à six chœurs réels sans diminuer (c'est-à-dire « broder les parties de petites notes), et sans « énerver l'harmonie, à l'étonnement général des « habitants de Rome. S'il n'était mort à la fleur « de l'âge, il aurait fait plus encore pour exciter « l'admiration du monde entier; et l'on pourrait « dire de lui avec raison : *Consummatus in brevi, « explevit tempora multa* (1). »

Le pape Urbain VIII, entrant un jour dans la basilique du Vatican, au moment où l'on exécutait une musique solennelle d'Agostini, à quarante-huit voix, s'arrêta pour en écouter l'effet, et en fut si satisfait qu'il salua l'auteur en s'inclinant vers lui. Les œuvres imprimées d'Agostini sont : 1° Deux livres de psaumes à quatre et huit voix; Rome, Soldi, 1619. — 2° Deux livres de *Magnificat* et d'antiennes à une, deux et trois voix; Rome, Soldi, 1620. — 3° Cinq livres de messes à huit et douze voix; Rome, Robletti, 1624, 1625, 1626, 1627 et 1628. Ces messes sont dignes d'admiration par leur facture aussi ingénieuse qu'élégante. Dans le premier livre se trouvent une messe des vigiles à quatre voix en canon, et une autre messe à cinq sur l'hexacorde *ut, ré, mi, fa, sol, la*, qui renferme le remarquable *Agnus Dei* à huit, tout en canon, sur la gamme descendante, que le P. Martini a publié en partition (*Saggio Fondam. Prat. di contrap. fugato*, t. II, p. 296), et que j'ai reproduit dans la première partie de mon *Traité du Contre-point et de la Fugue*. Les messes *Ave regina cœlorum*, *Ave Maria gratiosa*, et *In nomine Jesus*, toutes à quatre voix, qui sont contenues dans le deuxième livre, sont aussi remplies d'une infinité d'artifices ingénieux, ainsi que le troisième livre où se trouve une très-belle messe *sine nomine*, à quatre voix. Dans le quatrième livre on trouve la messe *Si bona suscepimus* à cinq, dont les obligations singulières sont expliquées dans le recueil des messes d'Agostini (*Spartitura delle messe*) puplié par Robletti, en 1627 et 1628, et la messe *Benedicam Dominum*, tout en canon à quatre voix. L'*Agnus Dei* de cet auteur que le P. Martini a publié, à huit voix réelles (*Saggio Fond. Prat. di contr. fug.*, t. II, p. 295), est véritablement un chef-d'œuvre de science. Agostini a écrit aussi un nombre considérable d'ouvrages à seize, vingt-quatre et quarante-huit voix; mais toutes ces productions sont restées en manuscrit; elles se trouvent en grande partie dans les archives de la maison Corsini *alla Lungara*, et en partie à la basilique du Vatican. La bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome, renferme le motet *Hæc est Domus* et un *Magnificat* à cinq chœurs de quatre parties chacun, *Venite et ascendamus*, à douze voix, et les quatre livres de messes publiées par Robletti.

A. Adami da Bolsena a donné la notice et le portrait de ce maître dans ses *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della cappella pontesicia*. Hawkins a reproduit le portrait dans le tome IV[e] de son *Histoire de la Musique*.

(1) « Fu Paolo-Agostino uno de' più spiritosi e vi- « vaci ingegni che abbia avuto la musica a' nostri tempi « in ogni genere di composizione armonica, di contrap- « punti e di canoni; e tra le altre sue opere miravi- « gliose, fece sentire nella basilica di S.-Pietro, nel tempo « ch'egli vi fu maestro di cappella, diverse modulazioni a « quattro, a sei e otto chori reali, ed alcune che si pote- « vano cantare a quatro ovvero sei chori reali, senza di- « minuire o snervare l'armonia, con istupore di tutta « Roma; e se non fosse morto nel fiore della sua virilità « avrebbe maggiormente fatto stupire tutto il mondo; e « se fosse licito, si potria con ragion dire di lui : Consum- « matus in brevi, explevit tempora multa. »

Digitized by Google

AGOSTINI (Pierre-Simon), chevalier de l'Éperon d'or, né à Rome vers 1650, fut maître de chapelle du duc de Parme. Il a publié *Cantate a voce di basso solo;* Rome, 1680. Dans la même année, il a fait représenter à Venise un opéra de sa composition, sous le titre de *Il Ratto delle Sabine*. Paolucci a inséré dans le deuxième volume de son *Arte pratica di contrappunto* (p. 172-190) un *Sicut erat* à cinq voix, en style fugué, de la compositon de Pierre-Simon Agostini, avec des observations critiques.

AGOSTINI (Rosa) était première cantatrice au théâtre de Florence dans l'année 1777; elle se distingua d'une manière particulière avec Aprile, dans l'opéra de *Creso*, par Borghi.

AGRELL (Jean), maître de chapelle à Nuremberg, né à Lœth, dans la Gothie orientale, étudia la musique et les belles-lettres au gymnase de Linkieping et à Upsal. Il passa à Cassel en 1723, en qualité de musicien de la cour, et y resta pendant vingt-deux ans. En 1746, il fut appelé à Nuremberg pour y occuper l'emploi de maître de chapelle, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 19 janvier 1769. On a gravé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Sei sinfonie a quattro, cioè violino primo, secondo, viola e cembalo o violoncello, con corni da caccia, trombe, oboe, flauti dolci e traversi, ad libitum,* opera 1; Nuremberg, in-fol. — 2° *Tre concerti a cembalo obligato con due violini e violoncello,* opera 2; Nuremberg. — 3° *Tre concerti a cembalo obbligato, due violini, viola e violoncello,* opera 3; Nuremberg. — 4° *Tre concerti a cembalo obligato, due violini, alto viola, violoncello e basso ripieno,* opera 4; Nuremberg. — 5° *Sonate a violino solo e cembalo o violoncello;* Nuremberg. — 6° *Concerto a cembalo obligato, due violini, viola e violoncello;* Nuremberg, 1761, in-fol. — 7° *Sonata a due, cioè cembalo obbligato e traversiero o violino;* Nuremberg, 1762, in-4°.— 8° *Sonata a due, cioè cembalo obligato e traversiero;* Nuremberg, 1765, in-4°. — 9° *Neucomponirte solos a flauto traverso e cembalo;* Nuremberg, 1764. On trouvait aussi autrefois en manuscrit dans le magasin de Breitkopf : 1° *Tre concerti a cembalo obligato, due violini, viola e basso, raccolta prima.* — 2° *Id. raccolta seconda.* — 3° *Id. raccolta terza;* 4° *Id. raccolta quarta.* — 5° *Sei sonate a violino solo et basso.* —6° *Due concerti a violino concert., due violini, viola e basso.* — 7° *Sei sinfonie a due violini, viola e basso, con corni, ad lib.* — 8° *Sinfonia, id.* — 9° *Partita a due violini, viola, basso e corni.*— 10° *Sonata per cembalo solo.*— 11° *Concerto a cembalo obligato, due violini, viola e basso.* — 12° *Sonata a violino solo col basso.*

AGRESTA (Jean-Antoine et Augustin), frères, étaient napolitains, et furent renommés comme compositeurs à la fin du seizième siècle et dans les premières années du dix-septième. Cerreto les cite comme vivants à Naples en 1601 (*Prattica musicale*, lib. 3, p. 156) dans sa liste des *Compositori eccellenti della città di Napoli, che oggi vivono.* Jusqu'au moment où cette notice est écrite, on ne connaît pas de compositions imprimées des frères Agresta.

AGRICOLA (Rodolphe), professeur de philosophie à Heidelberg, né à Baffeln, village à deux milles de Groningue, en 1443, fut l'un des hommes qui contribuèrent le plus à la restauration des sciences et des lettres. Son nom propre était *Huessmann*. Il étudia sous Thomas A'Kempis, et apprit la philosophie sous Théodore de Gaza, dans un voyage qu'il fit en Italie. De retour dans les Pays-Bas, en 1477, il fut envoyé à la cour de l'empereur comme syndic de la ville de Groningue, et nommé, en 1482, professeur à Heidelberg, où il mourut le 25 octobre 1485. Il était à la fois bon peintre, poëte, musicien et savant philosophe. Il chantait et s'accompagnait avec le luth; on lui doit la musique de plusieurs de ses chansons hollandaises, à quatre voix. On sait aussi qu'il coopéra à la construction de l'orgue de Groningue. Parmi ses écrits, recueillis à Cologne sous ce titre : *R. Agricolæ lucubrationes aliquot lectu dignissimæ*, etc., 1539, deux vol. in-4°, on trouve des notes sur le Traité de musique de Boèce. On a sur sa vie et sur ses travaux : 1° *Orationes duæ, prior de vita Rud. Agricolus, posterior de D. Augustino,* par Melanchton; Wittenbergæ, 1539, in-8°. — 2° *Dissertatio de Rud. Agricolæ, Frisii, in elegantiores litteras promeritis,* par J. F. Shoeppœlin.; Jenæ, 1753, in-4°. — 3° *Vita et merita Rud. Agricolæ,* par T. F. Tresling; Groningue, 1830, in-8°.

AGRICOLA (Martin), chantre [1] et directeur de musique à Magdebourg, naquit à Sorau, en Silésie, dans l'année 1486. Dès son enfance, un goût passionné pour la musique se manifesta en lui et le porta à se livrer avec ardeur à l'étude de cet art, sans négliger toutefois les langues grecque et latine, dans lesquelles il acquit une rare instruction. Né de parents pauvres, il fut obligé de pourvoir de bonne heure à sa subsistance. Vers la fin de 1510, il partit pour Magdebourg, où il donna d'abord des leçons particulières de musique et de littérature. Quatorze ans après, c'est-à-dire en 1524, la grande école luthérienne de cette ville fut établie; le mérite généralement

[1] Le mot *cantor*, employé par les Allemands, ne saurait se traduire exactement en français, parce qu'il désigne des fonctions qui n'existent que chez eux.

Digitized by Google

reconnu d'Agricola le fit choisir pour y occuper la place de chantre; il fut donc le premier qui remplit ces fonctions dans cette ville depuis la réformation. Il paraît que les émoluments de sa place étaient fort médiocres, car, après l'avoir occupée pendant vingt ans, il écrivit à un de ses élèves, en 1544 : « Après avoir employé tous mes « soins à vous faire faire quelques progrès dans « la musique pendant de longues années, je me « vois dans la nécessité de vous prier de solli- « citer vos parents, ou ceux que cela regarde, « d'apporter quelques changements à ma posi- « tion, et de me retirer de l'état de gêne où je « languis, en augmentant mon traitement; car « il est écrit : *Toute peine mérite salaire.* » Il termine ainsi l'épître dédicatoire de son traité de *Musica instrumentalis*, qui est adressée à G. Rhaw, de Wittemberg : « A Magdebourg, dans « la maison du vertueux et honorable Ahlmann, « qui, pendant longtemps, m'a prodigué les se- « cours les plus généreux. » On ignore si les réclamations d'Agricola eurent le succès qu'il en espérait, mais on sait qu'il exerça le professorat jusqu'à sa mort, laquelle eut lieu le 10 janvier 1556.

Malgré les devoirs multipliés de sa place, il fut un des écrivains les plus laborieux et les plus distingués de son temps; ses travaux font époque dans l'histoire de la musique. Il fut le premier qui, dans la musique instrumentale, abandonna l'ancienne tablature allemande pour la notation moderne. (*Voy.* MATTHESON *in Ehrenpforte*, p. 124.) Ce qui mérite surtout d'être remarqué, c'est que, nonobstant le peu d'encouragement qu'il reçut, jamais son zèle ne se démentit et jamais ses travaux n'en souffrirent. Ce qu'il savait, il le devait au travail le plus obstiné, à une persévérance sans bornes; il n'avait même point à sa disposition le secours des livres, qui, à cette époque, étaient rares et trop chers pour lui. Il dit lui-même (vers la fin de sa *Musica instrumentalis*) : « Que le lecteur veuille bien se rappeler « ce que j'ai déjà dit dans la préface du *Traité* « *de la Musique figurée :* Jamais personne ne « m'a donné une seule leçon, soit théorique, « soit pratique, soit de chant figuré, soit de mu- « sique instrumentale. Tout ce que je sais, je le « dois premièrement à Dieu, qui distribue ses « dons comme il lui plaît; ensuite à un travail « assidu, à un zèle infatigable, à moi seul enfin, « secouru de la grâce de Dieu; c'est pourquoi il « faudrait m'appeller *un musicien inné.* Il n'est « pas étonnant, d'après cela, que je reste aussi « loin des grands maîtres. »

Voici les titres des ouvrages qu'on doit à ce savant infatigable : 1° *Melodiæ scholasticæ sub horarum intervallis decantandæ, in usum scholæ Magdeburge.* Magdebourg, 1512, in-8° : c'est un recueil de chants destinés à être chantés par les enfants des écoles pendant leurs récréations; cet ouvrage a été souvent réimprimé; la Bibliothèque royale de Berlin en possède des éditions imprimées à Magdebourg en 1578 et 1584, 4 vol. in-12. — 2° *Musica figuralis deutsch mit ihren gugehoerenden exempeln* (Musique allemande figurée, avec des exemples pour former l'ouïe); Wittemberg, Georges Rhaw (sans date) petit in-8°. — 3° *Von den Proportionibus wie dieselbigen inn die Noten wircken, und wie sie in Figuralgesang gebraucht werden* (Des proportions en ce qui concerne la valeur des notes et leur usage dans le chant figuré); Wittemberg, Georges Rhaw (sans date), petit in-8°. Ce petit écrit a été réuni au Traité de la musique figurée dans une édition qui a pour titre : *Musica figuralis deutsch mit ihren gugehoerenden exempeln, sampt einem besunderlichen schoenen Büchlein Von den Proportionibus*, etc.; Wittemberg, G. Rhaw, 1532, petit in-8°. — 4° *Musica instrumentalis, deutsch, darin des Fundament und Application der Finger, als Floeten, Krumphærner, Zinken, Bombard, Schalmeyen, Sackpeife*, etc. (Musique instrumentale allemande, etc.); Wittenberg, 1528, in-8° : c'est un traité des instruments qui étaient en usage en Allemagne au temps d'Agricola, et de la manière d'en jouer; ouvrage important pour l'histoire de l'art, et dont les exemplaires sont rares, bien qu'il en ait été fait plusieurs éditions; en 1529 le frontispice de la première édition fut changé et remplacé par ce titre : *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol. Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegründet en Tabellhur sey abzusetzen* (Musique allemande instrumentale, dans laquelle il est donné des renseignements sur la manière dont on peut apprendre le chant et toute espèce d'instruments à vent, comme aussi jouer de l'orgue, de la harpe, du luth, des violes, et de tout autre instrument, etc.). Je possède un de ces exemplaires avec la date de 1529. Imprimé chez Georges Rhaw, à Wittemberg. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée, en 1532, dans la même ville et chez le même Rhaw, in-8°, sous le même titre. La troisième a paru chez le même en 1545, in-8°. Quelques exemplaires de cette édition portent la date de 1545, mais sans nom de lieu. La bibliothèque royale de Berlin possède un de ces exemplaires dans l'ancien fonds. Le livre de

Digitized by Google

Martin Agricola avait été précédé par celui de Sébastien Virdung (*voyez* ce nom) sur le même sujet, qui a été traité aussi en partie vers le même temps par Hans Gerle, par Othmar Luscinius (Nachtgall), et un peu plus tard par Ganassi del Fontego (*voyez* ces noms). — 5° *Ein Kurtz deudsche Musica, mit* 63 *schœnen lieblichen Exempeln, in vier Stimmen verfasset. Sampt den kleynen Psalmen und Magnificat, auff alle Thon artig gerichtet* (Musique allemande abrégée, avec soixante-trois beaux exemples choisis à quatre voix, etc.); Wittemberg, G. Rhaw, 1528, onze feuilles petit in-8°. La date de 1528 ne se trouve ni au frontispice ni au dernier feuillet du livre, car on lit seulement au bas de celui-ci : *Gedrückt zu Wittenberg durch Georgen Rhaw;* mais l'épître dédicatoire d'Agricola à George Rhaw est datée de Magdebourg, le 15 avril de cette année. Dans la même année la même édition a été reproduite avec un titre nouveau ainsi conçu : *Ein Kurtz deutsche Musica, mit LXIII schönen liblichen Exempeln, in vier stymmen verfasset. Gebessert mit VIII Magnificat, nach Ordnung der VIII Thon.* Au dernier feuillet on lit : *Vittenberg durch Georgen Rhaw*, 1528. Un de ces exemplaires est à la bibliothèque royale de Berlin. Les mots *Gebessert mit VIII Magnificat* (c'est-à-dire *Amélioré, augmenté de VIII Magnificat*, etc.), est une supercherie de libraire; car les *Magnicat* des huit tons sont dans les exemplaires du premier tirage comme dans ceux du second. — 5° (bis) *Musica Choralis. Deutsch;* Wittemberg, 1533, petit in-8°. Un exemplaire de ce livre rare est dans la bibliothèque impériale de Vienne. — 6° *Rudimenta musices, quibus canendi artificium compendiosissime, complexum pueris una cum monochordi dimensione traditur;* Wittemberg, G. Rhaw, 1539, trois feuilles et demie in-8°. La seconde édition de ce petit ouvrage élémentaire a été publiée sous ce titre : *Quæstiones vulgariores in musicam, pro Magdeburgensis scholæ pueris digestæ. Item de recto testudinis collo ex arte probato, de tonorum formatione, monochordo ac lectionum accedentibus;* Magdebourg, apud M. Lottherum, 1543, sept feuilles et demie in-8° : Forkel (*Allgem. Litter. der musik*), Lichtenthal (*Bibliog. della Mus.*) et M. Ferdinand Becker ont cru à tort que ces deux ouvrages sont différents, et ont commis une autre faute en disant qu'ils ont été réunis dans le livre suivant. — 7° *Duo libri musices, continentes compendium artis, et illustria exempla : scripti a Mart. Agricola, silesio soraviensi, in gratiam eorum qui in schola Magdeburgeins prima elementa artis discere incipiunt;* Magdebourg, 1561, quatorze feuilles in-8° : les deux ouvrages qui ont été réunis dans cette édition sont le traité des proportions et les rudiments de musique. — 8° *Scholia in musicam planam Wenceslai de Nova Domo, ex variis musicorum scriptis pro Magdeburgensis scholæ Tyronibus collecta;* Wittemberg, 1540, six feuilles in-8°. Cette date du commentaire de Martin Agricola, sur le traité de plain-chant de Wenceslas de Neuhaus, est indiquée par Gerber dans son nouveau *Dictionnaire des Musiciens;* Forkel et Lichtenthal assurent, au contraire, que l'ouvrage est sans date. — 9° *Deutsche Musica und Gesangbuchlein der Sontags Evangelien für die Schulkinder, Kneblin und Megdlin*, etc. (Musique allemande et petit livre de chant des évangiles des dimanches, à l'usage des enfants des écoles, garçons et filles, etc.); Nuremberg, Jean de Berget et Ulrich Neuber, 1540, petit in-8° : ce petit livre, publié par les soins de Wolfgang Figulus, a eu vraisemblablement des éditions antérieures qui n'ont point été mentionnées par les bibliographes; il fut réimprimé sous le titre suivant : *Ein Sangbuchlein aller Sontags Evangelien. Eine Kurtze Deutsche Leyen Musica, mit sampt den Evangelien durch ganz Jar (sic) auff alle Sontage, für die Schulkinder Leyen, Junckfrauwen, Frauwen und jedere die lesen kœnnen, in reyme und gesanges weise, darnach sie gantz lustig zu lesen und zu singen sein* (Petit livre de chant de tous les évangiles du dimanche, ou courte musique laïque allemande, avec les évangiles pour tous les dimanches de l'année, à l'usage des enfants qui suivent les écoles, laïques, jeunes filles, femmes, etc.); Magdeburg, Michel, Lother, 1541, petit in-8° de huit feuilles : un exemplaire de cet ouvrage très-rare est dans la bibliothèque de la ville à Leipsick; une autre édition a été publiée en 1563, sans nom de lieu. On cite aussi de Martin Agricola : 1° *Libellus de octo tonorum compositione*; in-8° en vers. — 2° *Georg. Thymi cantiones cum melodiis Martini Agricolæ et Pauli Schalenreuteri;* Zwickau, 1553. Ces chants de Thymaeus, mis en musique par Agricola et Schalenreuter, sont de la plus grande rareté; car on n'en trouve d'exemplaires dans aucune des grandes bibliothèques de l'Europe. Agricola fut le premier musicien allemand qui harmonisa le célèbre choral *Ein'feste Burg*, à quatre parties : on le trouve, ainsi que plusieurs autres cantiques du même artiste, dans le recueil qui a pour titre : *CXXIII Newe geistliche Gesaenge mit vier und fünff Stimmen für die gemeinen Schulen*, etc. (123 nouveaux chants

Digitized by Google

spirituels à quatre et cinq voix pour les écoles communales, etc.); Wittemberg, Georges Rhaw, 1544, in-4° oblong. Les autres musiciens anciens dont on trouve des pièces dans ce recueil sont Arnold de Bruck, Sixte Dietrich, Benoît Ducis, Georges Foerster, Virgile Hanck, Guillaume Heintz, Étienne Mahu, Balthasar Reisinarius, Louis Senfel, Jean Stahl, Thomas Stöltzer, G. Vogelhuber et Jean Weinmann. Un cantique à trois voix pour la Nativité de J.-C., composé par Agricola, a été placé par Wolfgang Figulus dans son recueil intitulé : *Prima pars Amorum Filii Dei Domini Nostri Jesu-Christi;* Vitebergæ, 1574, in-4° obl.

AGRICOLA (ALEXANDRE) fut un des plus célèbres maîtres belges qui vécurent dans la seconde moitié du quinzième siècle et dans la première du seizième. Le peu de renseignements qu'on a sur sa personne sont renfermés dans une épitaphe et dans une complainte : l'épitaphe nous est fournie par un recueil de Motets devenu fort rare, intitulé : *Symphoniæ Jucundæ atque adeo breves quatuor vocum, cum præfatione M. Lutheri;* Vitebergæ, 1538, per Georg. Rhaw. Les auteurs des morceaux contenus dans ce recueil sont Georges Förster, Érasme Lapicida, Rupert Unterholtzer, Jean Walther, Crispinus, et d'autres. L'un d'eux a mis en musique la pièce qui concerne Alexandre Agricola, laquelle, bien que son titre soit : *Epitaphium Alex. Agricolæ Symphoniastæ regis Castiliæ Philippi*, n'est pas véritablement une épitaphe, mais un dialogue où la Musique en pleurs répond aux questions qui lui sont faites sur celui qu'elle appelle *l'objet de ses soins et sa gloire* (mea cura decusque). Voici le texte de cette pièce :

Musica quid defles? Periit mea cura decusque.
Estne Alexander? Is meus Agricola.
Dic age, qualis erat? Clarus vocum manuumque.
Quis locus hunc rapuit? Valdoletanus ager.
Quis Belgam hunc traxit? Magnus Rex ipse Philippus.
Quo morbo interiit? Febre furente obiit.
Ætas quæ fuerat? Jam sexagesimus annus.
Sol ubi tunc stabat? Virginio in capite.

La question : *Qui a tiré Agricola de la Belgique?* fait voir qu'il y était né et qu'il y demeurait. Rien n'indique en quelle ville il a vu le jour; mais il n'est pas impossible de déterminer à peu près l'époque de sa naissance. Il avait soixante ans lorsqu'il mourut; et nous voyons, d'une part que, dès 1505, le célèbre imprimeur Petrucci publiait ses œuvres en Italie; ce qui prouve qu'il jouissait déjà d'une brillante réputation loin de son pays, et fait supposer qu'il avait plus de trente ans; d'autre part, la complainte dont il est parlé ci-dessus dit positivement qu'il fut élève de Jean Okeghem : cette complainte est celle de Crespel sur la mort de ce maître. (*Voyez* OKEGHEM). Or, Okeghem quitta le service de Louis XI en 1462; et, bien qu'on ne sache pas exactement quelle position il eut alors, il paraît certain que cette époque fut celle où il ouvrit son école. Il est donc vraisemblable qu'Agricola ne naquit pas beaucoup plus tard que 1466, et qu'il mourut conséquemment vers 1526 ou 27.

Il était célèbre, dit le texte du dialogue funèbre, par la voix et par la main (*clarus vocum manuumque*); ce qui signifie qu'il était également habile et comme chantre et comme écrivain de musique, ou peut-être comme exécutant sur les instruments. Ces talents lui procurèrent l'honneur d'entrer au service de Philippe, archiduc d'Autriche, prince souverain des Pays-Bas par sa mère, Marie de Bourgogne, et qui devint roi de Castille par sa femme, Jeanne la Folle, fille de Ferdinand et d'Isabelle. Lorsque Philippe et Jeanne allèrent, en 1506, prendre possession de leur royaume de Castille, Agricola les suivit comme faisant partie de leur maison. C'est ainsi que, suivant l'épitaphe, le roi Philippe le tira de la Belgique.

Dans un volume intitulé : *Maisons des souverains et des gouverneurs généraux* (Arch. du royaume, à Bruxelles, t. 1er, f° 108, v°), est une annotation en marge de l'ordonnance de Philippe le Beau, du 1er juin 1500 (N. st.) : « Monseigneur l'archiduc a retenu Alexandre Agricola chapelain et chantre de sa chapelle, oultre le nombre icy déclaré, pour servir d'ores en avant du dit estat, aux gaiges de XII s. par jour. Fait à Bruxelles le VIe jour d'aoust l'an mil. Ve. »

Au même volume (fol. 179, v°), on voit, par des extraits des comptes du premier voyage en Espagne de Philippe le Beau, que le chantre Agricola reçut une gratification; et l'on a ainsi la preuve qu'il suivit dans ce voyage le prince, qui avait avec lui *toute sa grande chapelle*. La mention de cette gratification est ainsi faite : *et Alexandre d'Agricola, pour don* : iiijxx xvj *livres*.

Alexandre Agricola figure aussi dans divers états des gages des officiers de la maison de Philippe le Beau que possèdent les Archives du royaume de Belgique. Le dernier est du 18 septembre 1505 (le prince était alors à Bruxelles). Dans cette même année il avait fait un voyage en Hollande et toute la chapelle l'avait accompagné. Il est très-vraisemblable qu'après la mort de Philippe le Beau, Agricola entra au service de Ferdinand d'Aragon, nommé régent du royaume; puis à celui de Charles Quint, lorsque ce prince prit possession du royaume d'Espagne à la mort de son père. Cette conjecture

Digitized by Google

est d'autant plus admissible, qu'Agricola mourut au territoire de Valladolid, d'une fièvre aiguë, vers 1526 ou 27, et que précisément la cour était alors en cette ville, où naquit Philippe II, le 21 mai 1527.

On trouve deux motets à trois voix d'Alexandre Agricola dans le recueil publié à Venise, en 1502, par Octave Petrucci de Fossombrone, sous le titre simple de *Motetti XXXIII*. Le même éditeur a imprimé un livre de cinq messes du même musicien, sous ce titre : *Misse Alexandri Agricolæ*. Ces messes ont pour titre : 1° *Le Serviteur ;* 2° *Je ne demande ;* 3° *Malheur me bat ;* 4° *Primi toni ;* 5° *Secundi toni*. Au dernier feuillet de la partie de basse, on lit : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem, 1504, die 23 martii cum privilegio*, petit in-4° obl. Dans le quatrième livre de motets publiés par le même éditeur, à Venise, en 1505, on trouve le motet à trois voix d'Agricola qui commence par ces mots : *Pater meus Agricola est*. Le recueil intitulé : *Lamentationum Jeremiæ prophetæ Liber primus*, imprimé par Petrucci, à Venise, en 1506, contient une lamentation à trois voix et une autre à quatre par Agricola. Le rarissime recueil publié par le même imprimeur, sous le titre de *Canti cento cinquanta*, en trois livres (Venise, 1503, in-4°), contient les chants à quatre voix : 1° *Forseulement ;* 2o *tout à par moy ;* 3° *De tous biens ;* 4° *Quis det ut veniat ;* 5° *Que vous, madame ;* 6° *Tandernaken ;* 7° *Se mieux ne vient d'amours ;* 8° *Belle sur toutes*, tous composés par Agricola. Dans un recueil de fragments de messes de divers auteurs imprimé chez le même (sans date), on trouve un *Patrem* de la messe intitulée *Village*, et un autre de la messe *Je ne vis*, d'Agricola. Érasme Rotenbucher a placé une chanson latine à deux voix d'Alexandre Agricola, sur les paroles *Arce sedes Bacchus*, dans sa précieuse collection intitulée : *Diphona amœna et florida*. (*Noribergæ, in officina Joan. Montani et Ulrici Neuberi*, 1549, in-4°.) Les autres musiciens célèbres des quinzième et seizième siècles dont on trouve des compositions à deux voix dans ce recueil sont Arnold de Bruck, Ant. Brumel, Loyset Compère, Ant. Divitis, Ant. Févin, G. Foerster, H. Isaac, Étienne Mahu, Obrecht, Okeghem, Josquin Des Près, Resinarius, L. Senfl, Th. Stölzer, Adrien Willaert, et beaucoup d'autres. La plus grande partie des ouvrages d'Agricola doit être en manuscrit dans les églises et bibliothèques en Espagne. Ce maître est souvent cité sous son prénom (*Alexander*). Agricola fut considéré à juste titre comme un des plus habiles maîtres de son temps. Sébald Heyden cite ses compositions comme des modèles de style, dans son traité *De Arte canendi*.

AGRICOLA (Jean) né à Nuremberg, vers 1570, fut professeur de musique au Gymnase d'Auguste, à Erfurt, et s'y trouvait encore en 1611. Il a fait publier de sa composition : 1° *Motetten mit 4, 5, 6, 8 und mehr Stimmen*. Nuremberg, 1601, in-4°.—2° *Cantiones de præcipuis festis per totum annum, quinque, sex et plurimum vocum ;* Nuremberg, Conrad Bauer, 1601, in-4°. — 3° *Motetæ novæ pro præcipuis in anno festis decantandæ 4, 5, 6, 8 pluribusque vocibus compositæ ; A. Johanne Agricola Norico, Gymnasii Augustiniani quod est Erfurti collega ; Noribergæ, Typis Cath. Alex. Theodorici viduæ, sumptibus Conradi Agricolæ, Bibliopolæ*, 1611, in-4°. Ce recueil contient 28 motets.

AGRICOLA (Wolfgang-Christophe), compositeur allemand, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a publié à Wurtzbourg et à Cologne une collection de huit messes, sous le titre de *Fasciculus musicalis ;* 1651, in-4°. Corneille à Beughem (Bibl. math., p. 2) cite un autre ouvrage d'Agricola intitulé : *Fasciculus variarum cantionum ;* c'est une collection de motets à deux, trois, quatre, cinq, six et huit voix.

AGRICOLA (Georges-Louis), né le 25 octobre 1643, à Grossen-Furra, village de la Thuringe, où son père était ministre, commença ses études en 1656, à l'école d'Eisenach ; en 1662 il passa au collége de Gotha, et étudia ensuite à Leipsick et à Wittemberg. Il fut élevé dans cette ville au grade de professeur, après avoir soutenu une thèse publique sur divers sujets. En 1670 il fut nommé maître de chapelle à Gotha, et, peu de temps après, il publia un œuvre de sa composition intitulé : *Musikalischen Nebenstunden bestehend in etliche Sonaten, Præludien, Allemanden*, etc., *mit 2 Violinen, 2 Violen, und Generalbass.*; Mulhausen, in-fol. (les Heures musicales, consistant en plusieurs sonates, préludes, allemandes, etc., pour deux violons, deux violes et basse continue). On connaît aussi de lui : 1° *Buss und Communion Lieder, mit fünf und mehreren Stimmen gesetzt* (Chants pour la pénitence et la communion, à cinq et un plus grand nombre de parties) ; Gotha, 1675, in-4° — 2° *Sonaten, Præludien, Allemanden, Couranten, Balleten auf fransoesische Art* (Sonates, préludes, allemandes, etc., à la française), 1re, 2e et 3e parties ; Gotha, 1675, in-fol. — 3° *Deutsche gæstliche Madrigalien von zwey bis sechs Stimmen ;* Gotha, 1675, in-fol.

Agricola est mort à Gotha, le 22 février 1676, dans la trente-troisième année de son âge.

Digitized by Google

AGRICOLA (Jean-Frédéric), compositeur au service de la cour de Prusse, naquit à Dobitschen, dans le duché de Gotha, le 4 janvier 1720. Loin de contrarier le goût qu'il montrait pour la musique et pour les sciences, son père lui procura les moyens de les développer, en l'envoyant à l'université de Leipsick. Là il se livra à l'étude de la philosophie et de la jurisprudence, en même temps qu'il développait ses talents naturels pour la musique, sous la direction de Jean-Sébastien-Bach. En 1741 il se rendit à Berlin, où il acquit en peu de temps la réputation d'un organiste habile. Il continua ses études de composition, au moyen des leçons qu'il reçut de Quantz. Les premières productions d'Agricola furent des morceaux détachés pour le chant et pour les instruments. Ces morceaux eurent du succès, et le firent connaître de Frédéric II, qui le chargea de composer pour le théâtre de Potsdam, en 1750, *Il Filosofo convinto*, opéra-bouffe. L'année suivante, il écrivit pour le même théâtre *La Ricamatrice divenuta damma*. Un voyage qu'il fit à Dresde dans l'automne de 1751, lui procura l'occasion d'entendre *Il Ciro riconosciuto* de Hasse. Le style de ce maître lui plut; et il l'adopta dans les ouvrages qu'il écrivit ensuite. De retour à Berlin, il épousa la cantatrice Molteni, pour qui il écrivit les premiers rôles de ses opéras. En 1752, il fit représenter *Il Re pastore*, qui eut peu de succès. Cet ouvrage fut suivi de *Cleofide* en 1754, de *Il Tempio d'Amore* en 1755, de *Psiche* en 1756, d'*Achille in Sciro* en 1758, et d'*Ifigenia in Tauride* en 1765. A la mort de Graun, qui eut lieu en 1759, le roi de Prusse désigna Agricola pour lui succéder dans la place de maître de chapelle. Il mourut d'hydropisie, le 12 novembre 1774. Outre ses opéras, Agricola a beaucoup écrit pour l'église; mais le psaume vingt et unième, qu'il composa sur la traduction de Cramer, est le seul morceau de ce genre qu'il ait fait imprimer. Tous ses autres ouvrages de musique sacrée sont restés en manuscrit. Parmi ses bons ouvrages on remarque : 1° La Cantate *Kindlich-gross*, pour quatre voix et orchestre. — 2° Cantate pour la nouvelle année (*Lobe den Herrn*), à deux voix, chœur et orchestre. — 3° Cantate pour le dimanche, *Jubilate*, à quatre voix et orchestre.— 4° Cantate de Rammler, *Die Hirten bei der Krippe zu Bethléem*, et quelques autres morceaux dont les partitions originales sont à la bibliothèque royale de Berlin.

Agricola s'est distingué, comme écrivain sur la musique, par plusieurs morceaux détachés qui ont été insérés dans les *Lettres Critiques* de Marpurg, et dans la *Bibliothèque générale de la Littérature allemande*. On croit qu'il a pris part à la rédaction de la *Théorie des Beaux-Arts de Sulzer;* mais cela n'est pas prouvé. Il est plus certain qu'il a aidé Adlung dans la composition de la *Musica mechanica*. Enfin, on a de lui : 1° deux lettres sous le nom d'Olibrio, contre le *Musicien critique des rives de la Sprée*, rédigé par Marpurg. La première de ces lettres, datée du 11 mars 1749, parut en une feuille in-quarto sous ce titre : *Schreiben eines reisenden Liebhabers der Musik von der Tyber, an der Cristischen Musikus an der Sprée* (Lettre d'un amateur de musique voyageant sur le Tibre au *Musicien critique de la Sprée*). Marpurg, peu endurant à l'égard de la critique, fit des réponses assez amères dans les numéros de son journal du 25 mars 1749, 1[er] avril, 8, 15, et 22 du même mois. Agricola fit attendre sa réponse jusqu'au 6 juillet suivant; elle parut sous ce titre : *Schreiben an Herrn XXX in welchen Flavio Anicio Olibrio sein Schreiben an den Critischen Musicus an der Sprée Vertheidiget, und auf Wiederlegung antwortet* (Lettre à Monsieur ***, dans laquelle Flavio Anicio Olibrio défend sa lettre au Musicien critique de la Sprée, etc.); brochure de 51 pages in-4° (sans nom de lieu). — 2° *Tosi's Anleitung zur Singkunst aus dem italienischen übersetzt mit Anmerkungen* (Éléments de l'art du chant, par Tosi, traduit de l'italien, avec des notes); Berlin, 1757, in-4°. — 3° *Beleuchterung der Frage : von den Vorzuge der Melodie für der Harmonie* (Examen de la question : De la préférence de la mélodie sur l'harmonie), dans le *Magasin musical* de Cramer.

Agricola était un musicien instruit, qui écrivait correctement, et qui trouvait quelquefois des mélodies agréables; mais il manquait d'originalité. On ne peut le considérer que comme un imitateur des maîtres italiens de son temps.

AGRICOLA (Benedetta-Emilia Molteni), épouse du précédent, fut cantatrice de l'Opéra à Berlin, où elle entra en 1742. Porpora, Hasse et Salimbeni furent ses maîtres de chant. Dans sa cinquantième année, elle chantait encore d'une manière étonnante des airs de bravoure, tant en italien qu'en allemand. Le docteur Burney dit que sa voix avait une si grande étendue, qu'elle allait depuis le *la* au-dessous des portées, jusqu'au *ré* aigu, avec une sonorité puissante et pure.

AGRIPPA DE NETTESHEIM (Corneille-Henri), médecin et philosophe, naquit à Cologne, le 14 septembre 1486. Son esprit et son érudition lui acquirent une grande réputation; mais son humeur chagrine lui fit beaucoup d'en-

Digitized by Google

nemis, et sa carrière fut toujours agitée. Il fut successivement soldat, professeur d'hébreu à Dole et à Londres, de théologie à Cologne, à Pavie et à Turin, syndic et orateur à Metz (1518) médecin à Lyon, chassé de France à cause de son attachement au connétable de Bourbon, emprisonné à Bruxelles pour son traité *De la Philosophie occulte*, et, rentré en France, arrêté de nouveau pour avoir écrit contre la reine mère; enfin, remis en liberté, il alla mourir dans un hôpital, à Grenoble, en 1535, âgé de quarante-neuf ans.

Dans son traité *De occulta Philosophia, Libri tres*, dont il y a de nombreuses éditions et une traduction française par Levasseur, la Haye, 1727, 2 vol. in-8°, il parle, au chapitre 24° du premier livre, *de musices vi et efficacia in hominum affectibus, qua concitandis, qua sedandis*. Il traite aussi de la musique au 17° chapitre de son livre : *De Incertitudine et Vanitate Scientiarum;* Paris, 1531, in-8°.

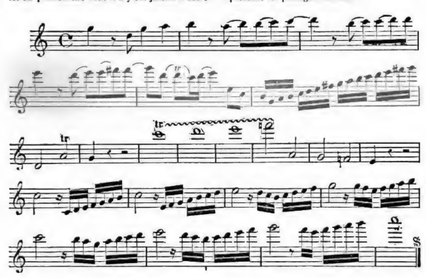
AGTHE (Charles-Chrétien), organiste du prince d'Anhalt-Bernbourg, naquit à Kettstædt, dans le comté de Mansfeld, en 1739, et mourut à Ballenstedt, le 27 novembre 1797. Il se distingua comme compositeur dramatique, de 1784 à 1795; les opéras qu'il a écrits sont : 1° *Aconcius et Cydippe*. — 2° *Das Milchmædchen* (la Laitière). — 3° *Martin Velten*. — 4° *Erwin et Elmire*. — 5° les divertissements de *Philémon et Baucis*. — 6° *Der Spiegel Ritter* (le Chevalier du miroir) qui fut représenté en 1795, à Ballenstedt, par une troupe d'amateurs. En 1790, Agthe publia aussi trois sonates pour piano chez Breitkopf, à Leipsick; enfin l'on connaît de ce compositeur un recueil de chansons imprimé à Dessau en 1782, sous ce titre : *Der Morgen, Mittag, Abend und Nacht zum Clavier und Gesang* (le Matin, le Midi, le Soir et la Nuit, etc.)

AGTHE (Albert), pianiste et compositeur, né à Posen vers 1819, fut considéré comme un prodige dans son enfance, et voyagea pour donner des concerts. Il s'est aussi fait connaître comme compositeur, et a publié diverses œuvres parmi lesquelles on remarque : 1° Sonate pour piano et violon, op. 2; Leipsick, Peters. — 2° Des marches pour piano à quatre mains, œuvres 3, 6 et 9; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Peters, Hofmeister. — 3° trois grandes polonaises *idem*, op. 8; Leipsick, Hofmeister. — 4° Rondeau en forme de valse; Posen, chez l'auteur. — 5° Six divertissements pour piano seul, op. 1; Leipsick, Peters. — 6° Sonate pour piano seul, op. 5; Leipsick, Hofmeister. — 7° Études pour le piano en quatre suites; Berlin, Bote et Bock. — 8° Quelque *Lieder* avec piano. M. Agthe est fixé à Posen, sa ville natale.

AGUADO (D. Denis), guitariste renommé de son temps, naquit à Madrid, le 8 avril 1784. Fils d'un notaire du vicariat ecclésiastique de cette ville, il fit au collége des études littéraires auxquelles il faisait trêve parfois pour jouer de la guitare, qu'il aimait avec passion. Un moine lui enseigna les premiers principes de cet instrument; mais ce fut le célèbre chanteur Garcia, alors inconnu en France et en Italie, qui lui fit comprendre les ressources de nouveautés qu'il pouvait trouver dans la guitare. A la mort de son père, en 1803, Aguado hérita d'un petit bien situé près d'Aranjuez, dans un village nommé *Fuenlabrada*, où il se retira avec sa mère pendant l'occupation de l'Espagne par les armées françaises. Ce fut dans ce lieu que, pendant toute la durée de la guerre, il s'adonna exclusivement à l'étude de son instrument favori, cherchant avec une persévérance infatigable de nouvelles combinaisons de doigter et d'effets. Après la paix, il retourna à Madrid avec sa mère, dont il ne fut séparé que par la mort, en 1824. En 1825, il se rendit à Paris, où déjà ses compositions étaient connues. Sa méthode de guitare, ouvrage remarquable en son genre, avait été publiée plusieurs années auparavant : elle fut traduite en français, et publiée à Paris, en 1827, chez Richault. Pendant le séjour que fit Aguado dans cette ville (1825-1838), son talent, sa simplicité et la douceur de son caractère lui firent beaucoup d'amis parmi les artistes les plus distingués; cependant il éprouva dans les dernières années un si vif désir de se retrouver dans son pays, qu'il prit enfin la résolution de retourner à Madrid, où il arriva en 1838. Depuis lors il ne s'est plus éloigné de la capitale de l'Espagne : il y est mort le 20 décembre 1849, à l'âge de soixante-cinq ans et huit mois. Son excellente méthode avait été publiée pour la première fois en 1825; la troisième édition, avec une appendice, a paru en 1843, sous le titre de *Nuevo Metodo para guitarra*, Madrid, D Benito Campo. Les autres ouvrages d'Aguado sont : 1° *Colleccion de Los Estudios para la güitarra;* Madrid, 1820. — 2° *Tres Rondos brillantes;* ibid. 1822. — 3° *Colleccion de Andantes, Valses et Minuetos;* ibid. Ce recueil contient 10 andantes, 45 valses et 6 menuets. — 4° *El minué afandangado con variaciones;* ibid. — 5° *Grand Solo de Sor*, et plusieurs ouvrages composés pour son élève de prédilection, Augustin Campo, lesquels n'ont paru qu'après sa mort.

AGUIARI (Lucrèce), cantatrice célèbre, surnommée la *Bastardella*, naquit à Ferrare en 1743. Le nom de bastardella (petite bâtarde) lui fut donné, parce qu'elle était fille naturelle

Digitized by Google

d'un grand seigneur qui la fit élever dans un couvent, où elle apprit l'art du chant sous la direction de l'abbé Lambertini. Son début dans la carrière du théâtre eut lieu à Florence, en 1764. L'émotion qu'il y produisit parmi les amateurs la fit appeler dans les villes les plus considérables de l'Italie : elle y fit naître le plus vif enthousiasme. Le caractère de son talent n'était pas l'expression; mais elle surpassait toutes ses rivales dans l'exécution des traits de bravoure. L'étendue de sa voix, particulièrement à l'aigu, fut un phénomène dont il n'y eut jamais d'autre exemple, car elle n'avait pour limite que le contre *ut* suraigu. Pour ajouter foi à ce prodige, il ne faut pas moins que l'autorité de Mozart. Dans une lettre écrite de Bologne, le 24 mars 1770 (voyez *W. A. Mozart* von Otto Jahn, 1er Th. p. 628 et suiv.), il dit : « A Parme nous avons « fait la connaissance d'une cantatrice, la célèbre « Bastardella, et avons eu le plaisir de l'entendre « dans sa propre maison. Elle possède une belle « voix, une vocalisation excellente, et une éten- « due incroyable à l'aigu. Elle a chanté en ma « présence les passages suivants :

Dans une autre lettre écrite à la même date, Léopold Mozart, père de l'illustre compositeur, confirme son récit, et certifie l'exactitude du passage noté ci-dessus.

Au carnaval de 1774, Aguiari fut applaudie avec fureur au grand théâtre de Milan dans un opéra de Colla intitulé : *il Tolomeo*, et se distingua plus encore dans une cantate du même maître exécutée au palais du comte *Tommaso Marini*. Dans l'année suivante, elle fut appelée à Londres par les propriétaires du *Panthéon*, où se donnaient alors les concerts fréquentés par l'aristocratie. Les entrepreneurs consentirent à lui payer l'énorme somme de cent livres sterling par soirée, quoiqu'elle n'eût voulu s'engager qu'à chanter deux morceaux dans chaque concert. De retour en Italie, elle fut engagée au service de la cour de Parme. En 1780, elle épousa le maître de chapelle Colla, auteur de tous les ouvrages qui avaient fait sa renommée. Depuis plusieurs années elle avait cessé de se faire entendre au théâtre, lorsqu'elle mourut à Parme, à l'âge de quarante ans, le 18 mai 1783.

AGUILAR (Emanuel), pianiste et compositeur d'origine espagnole, est né en Angleterre dans l'année 1824. Pendant un long séjour qu'il a fait à Francfort, il a reçu de l'excellent professeur Schnyder de Wartensée son instruction dans l'harmonie et la composition. Pendant les années 1844-1848 il demeura dans cette ville, y donna des concerts, et y fit entendre plusieurs de ses ouvrages, entre autres une symphonie (en *mi* bémol) qui fut bien accueillie, une ballade avec orchestre, et des sonates et fantaisies pour le piano. Les événements de 1848 le décidèrent à s'éloigner de l'Allemagne pour aller se fixer se Londres; cependant, il s'arrêta à Leipsick quelques jours, et y joua, le 30 mars, le concerto en *si* mineur de Hummel, dans un concert de la Gewandhaus. De retour à Londres, il y est resté jusqu'à

Digitized by Google

ce jour, et s'y livre à l'enseignement du piano. Il y donne aussi chaque année des séries de concerts spécialement destinés à la musique de piano, et dans lesquels il fait entendre les œuvres classiques des grands maîtres, particulièrement de Beethoven. M. Aguilar a publié à Londres plusieurs compositions pour son instrument.

AGUILERA DE HEREDIA (Sébastien), prêtre et maître de chapelle à Saragosse, fut un des meilleurs compositeurs espagnols, au commencement du dix-septième siècle. En 1618 il publia en cette ville, de sa composition, une grande et précieuse collection de *Magnificat* des huit tons, à quatre, cinq, six, sept et huit voix. Ces excellents morceaux se chantent encore dans la cathédrale de Saragosse et dans plusieurs autres églises de l'ancien royaume d'Aragon.

AGUS (Henri), professeur de musique, né en 1749, entra au Conservatoire de musique de Paris comme maître de solfége, le 16 thermidor an III et mourut au mois de floréal an VI. Il paraît qu'il avait d'abord résidé en Angleterre, où on publia deux œuvres de sa composition, savoir: 1° Six solos pour violoncelle, op. 1er; 2° Six *idem*, op. 2e. Quelques-uns de ses ouvrages ont été gravés à Paris. On cite particulièrement un œuvre de trios pour deux violons et basse, et un solfége, qui n'a point eu de succès. On lui attribue aussi un œuvre de six duos concertants pour deux violons, publié à Paris, chez Barbieri, comme œuvre 37e de Boccherini (*voy.* ce nom). Agus a écrit plusieurs leçons pour le solfége du Conservatoire. Ce musicien manquait de goût et d'invention; il passait pour savant dans le contrepoint; mais sa science obscure n'avait rien de correct.

AHLE (Jean-Rodolphe), né à Mulhausen, le 24 décembre 1625, fut envoyé, en 1643, à l'université de Goettingue, où il étudia pendant deux ans sous J.-A. Fabricius. De là, il alla, en 1645, à l'université d'Erfurt. Il n'y était que depuis un an, lorsqu'on établit dans cette ville l'école musicale de Saint-André, dont la direction lui fut confiée. En 1649, l'organiste de l'église Saint-Blaise de Mulhausen étant mort, Ahle obtint sa place. Quelques années après, il fut nommé conseiller et enfin bourgmestre. Il mourut en 1673, à l'âge de quarante-huit ans. On a de lui : 1° *Geistliche Dialogen, mit* 2, 3, 4 *und mehr Stimmen*, c'est-à-dire *Dialogues spirituels à deux, trois et quatre voix*, etc., première partie; Erfurt, 1648. — 2° Sa méthode de chant intitulée *Compendium pro tenellis ;* Erfurt, 1648, in-8°. La deuxième édition est intitulée : *Brevis et perspicua introductio in artem musicam, das ist ein kurtze Anleitung zu der lieblichen Sing-Kunst ;* Mulhausen, 1673, in-8° de deux feuilles et demie. Son fils en donna une troisième édition en 1690, avec des notes historiques et critiques, et la quatrième parut en 1704. Ces deux dernières éditions ont pour titre : *Kurze doch deutliche Anleitung, zu der lieblich, und lœblichen Sing-Kunst* (Introduction courte, mais claire, à l'art agréable et distingué du chant); Mulhausen, in-8°. Dans l'édition de 1704, le texte du traité est renfermé en 32 pages, et les notes de l'éditeur forment 86 pages. — 3° Trente *symphonies, paduanes, allemandes*, etc., à trois, quatre et cinq instruments; Erfurt, 1650. 4° *Thuringischen Lust-Gartens*, contenant vingt-six fleurs spirituelles, depuis trois jusqu'à dix voix ; Erfurt, 1657; première partie. La deuxième partie a été publiée en 1658. — 5° Première dizaine d'airs spirituels, à une, deux, trois et quatre voix ; Erfurt, 1660, in-fol. ; la seconde dizaine, à Mulhausen, 1662, in-fol.; la troisième et la quatrième dans les années suivantes, en pareil format. — 6° *Offices complets pour toutes les fêtes de l'année*, quatorze pièces à une, deux, trois, quatre et huit voix, avec des ritournelles pour quatre violes ; Mulhausen, 1662.— 6° (bis) *Zehn neuegeistliche musikalische Concerte mit drey, vier, fünf, sechs, sieben, acht, zehn und mehr Stimmen zu dem Basso continuo*, etc. (Dix nouveaux concerts spirituels et musicaux à trois, quatre, cinq, six, sept, huit, dix et un plus grand nombre de voix, avec basse continue); Mulhausen, 1663, in-fol.; — 7° *Motets pour tous les dimanches de l'année*, au nombre de cinquante, à une, deux, trois et quatre voix; Mulhausen, 1664, in-fol. — 8° *Dix chants religieux*, à cinq et huit voix, sous ce titre : *Neue geistliche Chorstücke, mit* 5, 6, 7 *und* 8 *Stimmen*. Cet œuvre est composé de trois motets à cinq voix, trois idem à six, un à sept, et trois à huit; Mulhausen, 1664, in-4°. — 9° Collection de motets, intitulée : *Neu-verfaste Chor-Musik*, à cinq, six, sept, huit et dix voix; Mulhausen, 1668. — 10° un petit traité latin intitulé : *De Progressionibus consonantiarum*, dont la date et le nom du lieu de l'impression ne sont indiqués par aucun bibliographe, et que je n'ai trouvé dans aucune bibliothèque.

AHLE (Jean-Georges), fils du précédent, né à Mulhausen, en 1650, fut organiste à l'église de Saint-Blaise, et sénateur de cette ville, où il mourut le 1er décembre 1706, à l'âge de cinquante-six ans. Il était encore écolier à l'université lorsqu'il fut désigné, à la mort de son père, pour lui succéder dans la place d'organiste de Saint-Blaise. Poëte distingué, il fut couronné en cette qualité dans l'année 1680. Ahle peut être mis au nombre des écrivains les plus fé-

Digitized by Google

conds de son temps; car, depuis 1671 jusqu'à sa mort, c'est-à-dire pendant trente ans, il fit paraître chaque année un ouvrage, soit théorique, soit pratique, sur la musique. Malheureusement, l'incendie qui éclata à Mulhausen en 1689 en a consumé une grande partie; ceux-mêmes qui ont été publiés postérieurement à cette époque sont maintenant fort rares. Il avait eu cinq fils et trois filles; mais il survécut à tous ses enfants. Il a publié un traité théorique intitulé : *Unstruhtinne oder musikalischer Gartenlust* (Jardin des divertissements musicaux); Mulhausen, 1687, six feuilles in-8°. On trouve au commencement de ce petit volume une épître dédicatoire en vers au bourgmestre de Mulhausen, une préface et quelques pièces de vers à la louange de l'auteur. A l'égard du corps de l'ouvrage, ce n'est qu'un commentaire assez pédant, vide d'idées, et rempli de citations hors de propos, sur trois chants à deux, trois et quatre voix composés par Ahle dans le style français de son temps. En 1690 il donna la troisième édition de la méthode de chant de son père, à laquelle il ajouta des notes historiques et critiques très-estimées, et dans l'année 1704 il publia la quatrième. Il fit paraître en 1695 son dialogue du printemps, intitulé : *Musikalische Frühlingsgespraeche*, Mulhausen, in-8°; en 1697, le dialogue de l'été (*Musikalische Sommergespraeche*), ibid., in-8°; en 1699, celui de l'automne (*Musikal. Herbstgespraeche*); ibid., in-8°, et en 1701, celui de l'hiver (*Musikal. Wintergespraeche*), ibid., in-8°, tous ayant pour objet les règles de la composition. Il publia aussi une suite de dissertations sur la musique et de pièces instrumentales, sous le nom des Muses. *Clio*, formant la première partie, parut en 1676; *Calliope* et *Erato* en 1677; *Euterpe* en 1678; *Thalie, Therpsicore, Melpomène et Polymnie* en 1679; *Uranie* et *Apollon* en 1681 : tous furent imprimés à Mulhausen, in-4°. Ils contiennent des chants à quatre voix. L'introduction, renfermant les dissertations, parut à Mulhausen, en 1694, sous ce titre : *Unstrutische Clio, Calliope, Erato und Euterpe, oder musikalisch Mayenlust.*, in-4°. Enfin on a de sa composition : 1° *Neue zehn geistliche Andachten mit 2 und 1 vokal-und 1, 2, 3, 4, instrumental Stimmen zu dem Basso continuo gesetz*; Mulhausen, 1671, in-4°.—2° *Instrumentalischer Frühlingsmusik, Erster Theil* (Musique instrumentale du printemps); ibid., 1695, in-4°; Zwéiter Theil, 1696, in-4°.— 3° *Anmuthige zehn vierstimmige Viol-di-gamba Spiele* (Dix pièces agréables à quatre parties pour la viola di gamba); ibid., 1681, in-4°. — 4° *Drey neue vierstimmige Bitlieder* (Trois nouvelles prières à quatre voix). — 5° *Fünf schœne Trostlieder* (Cinq beaux chants de consolation).

AHLSTROEM (A. J. N.), compositeur suédois, très-bon organiste de l'église Saint-Jacques, à Stockholm, et pianiste accompagnateur de la cour, né vers 1762, a publié son premier œuvre de sonates pour le piano en 1783. Cet ouvrage était gravé sur des planches de cuivre. L'œuvre deuxième a pour titre : *IV sonates pour le clavecin avec l'accompagnement d'un violon*, op. 2; Stockholm, 1786. Plusieurs autres ouvrages de musique instrumentale ont été aussi publiés par Ahlstroem; et il s'est fait connaître comme compositeur de musique vocale par des cantates et des chansons avec accom. de clavecin. Cet artiste distingué a été, pendant deux ans, rédacteur d'un journal ou écrit périodique sur la musique en langue suédoise, qui paraissait à Stockholm sous ce titre : *Musikaliskt Tidsfoerdrife* (Heures de loisir musical). Enfin, on doit à Ahlstroem, en société avec M. B. C. Boman, littérateur, la publication d'une très-intéressante collection d'airs populaires suédois, sous le titre : *Walda svenska Folkdansar och Folkledar* (Choix d'airs populaires suédois et de danses nationales); Stockholm, Hirsch. On a extrait de cette curieuse collection six airs chantés à Berlin par Jenny Lind, et on les a réimprimés sous ce titre : *Schwedische Volkslieder mit Schwedischem original-Texte*, n° 1-6; Berlin, Bote et Bock. Ahlstroem remplissait encore ses fonctions d'organiste en 1827, dans un concert spirituel donné à l'église de Saint-Jacques. Il était alors âgé de soixante-cinq ans.

AIBLINGER (Joseph-Gaspard), né à Wasserbourg dans la haute Bavière, vers 1780, entra en 1790 au séminaire de Tegernsée, pour y faire ses études littéraires et musicales. L'abbé Grégoire Rottenkalber, qui gouvernait alors ce monastère, remarqua bientôt les heureuses dispositions d'Aiblinger pour la musique, et les fit cultiver avec soin. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Munich, où son concitoyen le professeur Joseph Schlett l'accueillit et lui fournit les moyens de continuer ses études de chant et de composition. Quelques essais de composition qu'il fit dans le style de la musique d'église de l'Autriche et de la Bavière furent remarqués à la cour, et une pension lui fut accordée pour qu'il allât perfectionner son talent en Italie. Il y arriva en 1802, et s'établit d'abord à Bergame, près de son compatriote Mayr, qui le fit beaucoup écrire sous sa direction. La vice-reine d'Italie, princesse de Bavière, devint ensuite la protectrice d'Aiblinger : il se fixa à Milan, et fut

Digitized by Google

attaché à la musique du vice-roi, en qualité de second maître de chapelle; mais par des circonstances inconnues, il s'éloigna de cette ville, et s'établit à Venise, où il fonda une institution musicale sous le nom d'*Odéon*. En 1820 il écrivit à Milan la musique du ballet de Vigano intitulé : *Bianca*, représenté au théâtre de *la Scala* pendant le carnaval; et dans la même année il composa aussi *I Titani*, autre ballet du même auteur. Après la mort de Winter (en 1825) Aiblinger fut appelé à Munich pour y occuper la place de second maître de chapelle, en remplacement de Stunz, qui venait d'être élevé à la place de premier maître. En 1833 il voulut revoir l'Italie, y fit un second voyage, et s'arrêta quelque temps près de son ami Simon Mayr. Dans ce voyage il visita Rome, et y fut nommé membre de l'Académie de Sainte-Cécile. Il a écrit plusieurs morceaux de musique d'un bon style, et s'est fait connaître comme compositeur dramatique, par *Rodrigues et Chimène*, opéra en trois actes. Lorsque le bel ouvrage de Gluck, *Iphigénie en Tauride*, fut mis en scène à Munich, pour M^lle^ Schechner (postérieurement M^me^ Waagen), Aiblinger ajouta à la partition originale une grande scène pour cette cantatrice : ce morceau, dit-on, ne fut pas jugé indigne d'être entendu près de la belle musique du créateur de la tragédie lyrique. Mais le nom de cet artiste est connu surtout par sa musique d'église. Ses compositions en ce genre sont celles dont voici les titres : 1° *Requiem* à quatre voix, deux violons, alto, orgue et basse, deux cors obligés, deux trompettes et timbales, op. 1; Munich, Falter.— 2° Litanies (en *si* b) pour quatre voix et orchestre, op. 2; *ibid.*— 3° Messe latine (en *fa*) pour quatre voix, orchestre et orgue, op. 3; *ibid.*—4° Graduel et offertoire à quatre voix, deux violons, alto, deux cors et orgue, op. 4; *ibid.* — 5° *Requiem* à quatre voix, orchestre et orgue, op. 5; *ibid.* — 6° Litanies (en *ré*) à quatre voix et orchestre, op. 6; *ibid.*—7° Deux messes latines, la première en *ut*, pour l'*Avent*, à quatre voix et orgue, op. 7, la deuxième, également en *ut*, pour les dimanches, à quatre voix et orgue, op. 8; *ibid.*— 8° *Ave Regina*, à quatre voix et orgue, op. 11; *ibid.*—9° *Cyclus Zwey und Drey Stimmen Kirchen compositionem mit Orgel, Bass und Violonc;* Augsbourg, Kollmann. Cette collection renferme la messe de sainte Aldegonde pour deux sosoprani et alto; la messe de sainte Walpurge, pour soprano et alto; la messe de sainte Cécile, *idem*; la messe de saint Michel, *idem*; la messe de la fête des trois Rois pour deux soprani; la messe *Salesia* pour deux soprani et alto; cinq graduels pour deux soprani, et cinq offertoires, *idem.* — 10° *Kirchenmusik für kleinere Stadt-und Landchöre* (Musique d'église pour des chœurs de petites villes et de la campagne), *ibid.* Cette collection renferme six messes solennelles ou brèves, pour quatre voix et orgue, avec des instruments à cordes et à vent *ad libitum.*— 11° Messe solennelle pour quatre voix et orgue; Augsbourg, Boehm.— 12° Dix-sept psaumes de vêpres pour quatre voix, orchestre et orgue, op. 12; Munich, Falter.— 13° Six offertoires et six graduels pour cinq voix sans accompagnement, op. 13 et 14; *ibid.*—14° Deuxième suite du *Cyclus*, contenant les Litanies de la Vierge pour deux *soprani*, orgue, violoncelle et contre-basse; les litanies pour la fête des trois Rois, *idem;* un *Veni Sancte Spiritus*, pour deux soprani, contralto, orgue, basse et violoncelle; un *Tantum ergo* sur le plain-chant, avec orgue; et un *Requiem* sur le plain-chant, suivi du *Libera*, avec orgue; Augsbourg, Boehm. Pendant son séjour en Italie, Aiblinger a publié chez Riccordi, à Milan, une *pastorale* pour l'orgue.

AICH (GODEFROY), chanoine régulier de l'ordre des Prémontrés, qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer à Augsbourg : *Fructus ecclesiasticus trium, quatuor et quinque vocum, duorum vel trium instrum. cum secundo choro.*

AICHELBURG, virtuose sur la mandoline, fixé à Vienne. On a de lui : 1° Pot pourri pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 1^re^; Vienne, Haslinger.—2° Variations pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 2^e^; *ibid.* — 3° Nocturne concertant pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 3^e^; *ibid.*— 4° Variations concertantes pour mandoline ou violon et guitare, œuvre 4^e^; *ibid.*

AICHINGER (GRÉGOIRE), prêtre et organiste de Jacques Fugger, baron de Kirchberg et Weissenhorn, à Augsbourg, naquit vers 1565. En 1599 il alla à Rome pour se perfectionner dans la musique; et son retour à Augsbourg eut lieu vers 1601. On ignore l'époque de sa mort; mais on sait qu'il vivait encore en 1614, car il a signé la préface d'un de ses ouvrages le 5 décembre 1613. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Liber 1 sacrarum cantionum, quatuor, quinque et octo vocum, cum madrigales;* Augsbourg, 1590. C'est sans doute le même ouvrage qui a été réimprimé dans la même année à Venise, chez Ange Gardane, sous ce titre : *Sacræ cantiones quatuor, quinque, sex, octo et decem vocum, cum quibusdam aliis, quæ vocantur Madrigali, tum vivæ voci, tum omnibus musicorum instrumentis accomodatæ.* — 2° *Lib. 2 sacrarum cantionum, quatuor, quin-*

Digitized by Google

que et sex vocum, cum missa et Magnificat nec non dialogis aliquot; Venise, 1595. — 3° *Sacræ Cantiones, quinque, sex, septem et octo vocum*, dédiés au chapitre de la cathédrale d'Augsbourg; Nuremberg, 1597. — 4° *Tricinia Mariana quibus Antiphonæ, Hymni, Magnificat, Litaniæ et variæ Laudes*, etc.; Insprück, Agricola, 1598, in-4°. — 5° *Divinæ Laudes ex floridis Jacobi Pontani excerptæ, trium vocum*; — Augsbourg, 1602. — 6° *Vespertinum Virginis Canticum*, consistant en un magnificat à six voix, dédié au prince Jean Adam, abbé de Kempten; Augsbourg, 1604. — 7° *Ghirlanda di Canzonette spirituali a tre voci*; Augsbourg, 1604. — 8° *Fasciculus sacrarum harmoniarum, quatuor vocum*; Dillingen, 1609. — 9° *Solemnia corporis Christi in sacrificio missæ, et in ejusdem festi officiis ac publicis processionibus decantari solita*; Augsbourg, 1606. — 10° *Cantiones ecclesiasticæ, tres et quatuor vocum, cum basso generali et continuo, in usum organistarum*; Dillingen, 1607, in-4°. Cet ouvrage est remarquable en ce qu'il est un des premiers où les mots de *basse continue* apparaissent. — 11° *Virginalia : laudes Virgine Mariæ, complexa et quinis vocibus modulata*; Dillingen, 1608, in-4°. — 11° (bis) *Teutsche Gesenglein* (sic) *aus dem Psalter sammt anderngeistl. Liedern zu 3 Stimmen*; Dillingen, Meltzer, 1609, in-4°. — 12° *Sacræ Dei Laudes sub officio divino concinendæ, quarum pars prior* 5, 6, 7, 8; *posterior vero* 2, 3, 4 et 5 *vocum*, etc.; Dillingæ excudebat Adam Meltzer, 1609, in-4°. — 13° *Odaria lectissima ex mellitissimo D. Bernardi Jubilo delibata modisque musicis partim quatuor, partim trium vocum*; Francfort et Augsbourg, 1611, in-4°. — 14° *Corona eucharistica duarum et trium vocum*; Augsbourg, 1611, in-4°. — 15° *Vulnera Christi a D. Bernhardo salutata, tribus et quat. vocibus musicæ deflecta*; Dillingen, in-4°. — 16° *Lacrymæ B. Virginis et Joannis in Christum a cruce depositum modis musicis expressæ*; Augsbourg, in-4°. — 17° *Liturgica, sive sacra officia ad omnes festos quat. voc.*; Augsbourg, 1593, in-16. — 18° *Zwei Kinglieder vom Tod und letzten Gericht mit 4 Stimmen*; Dillingen, Greg. Haenlin, 1613. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal Jean IV indique aussi une collection de motets à trois et quatre voix, d'Aichinger, sous ce titre : *Quercus Dodonea*.

AIGNER (Engelbert), compositeur, né à Vienne, en Autriche, le 23 février 1798, est fils d'un marchand de fer, qui le destinait au commerce. Dès l'âge de quinze ans il écrivait de petites compositions que l'abbé Stadler considéra comme des indices d'une heureuse organisation musicale. En 1835 il obtint la place de chef d'orchestre des ballets au théâtre impérial; mais il l'abandonna deux ans après, pour se rendre à Idria, avec le mécanicien Wurm. En 1839 il établit une grande fabrique de machines dans l'Autriche supérieure. On ignore les motifs qui lui ont fait abandonner cette entreprise en 1842. Depuis lors il a vécu à Vienne sans emploi, cultivant la musique comme simple amateur. Ses principaux ouvrages sont ceux-ci : 1° Messe à quatre voix, toute en canon; Vienne, Haslinger. — 2° Plusieurs messes avec orchestre, et un *Requiem*, non publiés. — 3° L'opéra intitulé *Wunderlilie* (Le Lis magique). — 4° *Das geheime Fenster* (La Fenêtre secrète), opéra-comique joué en 1826. — 5° *Der Angriffsplan* (Le Plan d'attaque), représenté au théâtre de la porte de Carinthie, en 1829; 6° Le vaudeville *das Hochzeitsconcert* (Le Concert de noces), représenté au théâtre Kaernthnerthor, le 29 novembre de la même année. — 7° Beaucoup de musique de ballets pour divers théâtres de Vienne. — 8° La cantate intitulée : *Lob der Tonkunst* (Éloge de la Musique), exécutée à Vienne en 1835. — 9° Quintette pour piano, flûte, violon, alto et violoncelle (en *sol*); Vienne, Diabelli. — 10° Six chants pour quatre voix d'homme; Vienne, Artaria.

AIGRE (Henri-Barthélemy), libraire à Paris, est né à Angoulême, le 23 mai 1799. Disciple de Jacotot, il s'est livré à l'enseignement par la méthode de son maître, d'abord à Boulogne, puis à Strasbourg. Le peu de succès qu'il obtint dans cette dernière ville le décida à venir s'établir à Paris. On a de lui : 1° *L'Enseignement universel mis à la portée de tous les pères de famille*, par un disciple de J. Jacotot; Paris, P. Dupont, 1829-1830, trois parties in-8°. La troisième partie traite de la musique, des mathématiques, de la théologie, etc., en 80 pages. — 2° *Réforme à faire dans la manière d'écrire la musique, au moyen de laquelle les commençants n'éprouveront plus de difficulté, soit dans la lecture, soit même dans l'exécution. Par un ignorant qui frissonne au seul nom de bémol*; Paris, Ladvocat, 1830, in-8° de 16 pages.

AIGUINO (Illuminato), surnommé *Bresciano*, de l'ordre des Frères Mineurs de l'Observance, au couvent de Venise, naquit vers 1520 au château *degli Orzi vecchi*, dans les environs de Bresse ou Brescia, en Lombardie. Son portrait se trouve dans les deux ouvrages qu'il a publiés, et l'on y voit joint à ses noms celui de *capitano*. Le portrait publié en 1581 n'a même que ce nom, qui semble indiquer qu'avant d'entrer dans son monastère, Aiguino avait été mi-

Digitized by Google

litaire, et qu'on le désignait par le titre qu'il avait eu dans sa première profession. Il fut élève de Pietro Aaron, et publia les ouvrages suivants : 1° *La illuminata di tutti i tuoni di canto fermo, con alcuni bellissimi secreti, non d'altrui piu scritti*; Venise, Ant. Gardane, 1562, in-4° — 2° *Il Tesoro illuminato di tutti i tuoni di canto figurato, con alcuni bellissimi secreti, non da altri piu scritti, nuovamente composto del R. P. illuminato Ayguino Bresciano*; in Venezia, presso Gio. Varisco, 1581, in-4°. Cet ouvrage est dédié au cardinal Louis d'Este. Les titres des deux livres d'Aiguino semblent indiquer une différence entre les tons du plain-chant et ceux de la musique mesurée; mais le contenu des deux ouvrages démontre que dans le chant de l'église, comme dans toute espèce de musique, la tonalité était identiquement la même au temps où écrivait Aiguino. Dans le premier de ses ouvrages comme dans l'autre, l'auteur établit qu'il y a huit tons, et dans tous les deux il explique la formation de ces tons par les espèces de quartes et de quintes dont ils sont composés et qui les caractérisent. Le trésor illuminé de tous les tons du chant figuré ne diffère du précédent ouvrage que par les chapitres, où l'auteur disserte sur l'emploi des dièses et bémols accidentels de la musique harmonique, et par la partie de son livre relative à la valeur et à l'emploi des signes de la musique mesurée.

AIMON (Pamphile-Léopold-François), né à l'Isle, département de Vaucluse, le 4 octobre 1779 (1), reçut les premières leçons de musique de son père, Esprit Aimon, violoncelliste attaché au comte de Rantzau, ministre de Danemark. Léopold fit des progrès rapides, et à l'âge de dix-sept ans il dirigeait l'orchestre du théâtre de Marseille. Il s'appliqua alors à l'étude des partitions des meilleurs compositeurs italiens et allemands : elle lui tint lieu d'un cours de composition plus sévère. Lorsqu'il se crut suffisamment instruit, il écrivit vingt-quatre quatuors pour deux violons, alto et basse, et deux quintettis pour deux violons, deux altos et violoncelle; un de ces derniers a été gravé à Paris, chez Janet, ainsi que vingt et un quatuors.

En 1817, Aimon alla se fixer à Paris dans le dessein de se livrer à la profession de compositeur dramatique. Son opéra des *Jeux Floraux*, reçu à l'Académie royale de Musique au commencement de 1818, fut représenté au mois de novembre de la même année. La musique de cet ouvrage fut trouvée faible et dénuée d'originalité. A l'ouverture du *Gymnase dramatique*, en 1821, l'administration de ce théâtre s'attacha M. Aimon, en qualité de chef d'orchestre. C'est pendant la durée de son service qu'il a composé de jolis airs de vaudeville qui sont devenus populaires : celui de *Michel et Christine* a eu à juste titre une vogue peu commune. En 1822, à la retraite de Baudron, chef d'orchestre du Théâtre-Français, Aimon lui succéda. Après avoir rempli ces fonctions pendant plusieurs années, il y a renoncé, et a eu pour successeur M. Barbereau. Depuis lors, Aimon s'est livré sans réserve à l'enseignement, après avoir perdu toutes les illusions de gloire qui avaient charmé sa jeunesse.

Il a écrit pour l'Opéra, *Velleda*, en cinq actes; paroles de M. de Jouy; *Abufar* en trois actes; *Alcide et Omphale*, et *les Cherusques*; pour l'Opéra-Comique, *les deux Figaros*, paroles de Martinelli; ces ouvrages n'ont point été représentés. Les compositions musicales qu'il a publiées sont : 1° Quintette pour deux violons, deux altos et violoncelle; Paris, Janet. — 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 4e; Paris, Hanry. — 3° Trois *idem.*, œuvre 6e; Paris, Momigny. — 4° Trois *idem.*, œuvres 7e, 8e, 9e; Paris, Hentz. — 5° Trois *idem*, œuvres 43e, 46e; Paris, Pacini. — 6° Trois *idem*, œuvre 47e; Paris, Janet. — 7° Trois *idem*, livre 4; Paris, Frey. — 8° Trois nouveaux *idem*, livres 5-8, *ibid.* — 9° *Concertino* pour le violoncelle; Paris, Pacini. — 10° Récréation pour deux violoncelles, cor et piano, *ibid.* — 11° *Solo* pour la clarinette avec accomp. de quatuor ou piano; Lyon, Arnaud. — 12° Premier et deuxième concerto pour le basson; Paris, Frey. — 13° Quatuor pour le piano; Paris, Pacini. — 14° Plusieurs œuvres de trios et de duos pour le violon. — 15° Duos pour guitare et violon, liv. 1-3; Paris Gaveaux.

M. Aimon s'est aussi fait connaître comme écrivain sur la musique par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Connaissances préliminaires de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très-peu de temps à connaître tous les accords*; Paris, Frey, 1813, en trente petits cartons in-12. — 2° *Étude élémentaire de l'harmonie, ou nouvelle méthode pour apprendre en très-peu de temps à connaître tous les accords et leurs principales résolutions, ouvrage agréé par Grétry*; Paris, Frey. Ces deux titres semblent indiquer le même ouvrage. Une deuxième édition de l'*Étude élémentaire d'harmonie* a été publiée à Paris, en 1839; 3° *Sphère harmonique, tableau des accords*, une feuille grand raisin; Paris, Collinet,

(1) Cette date est certaine. M. Ch. Gabet a été induit en erreur lorsqu'il a fixé (dans son *Dictionnaire des Artistes de l'École française au dix-neuvième siècle*; Paris, 1831, in-8°) l'époque de la naissance de M. Aimon en 1788.

Digitized by Google

1827. — 4° *Abécédaire musical, principes élémentaires à l'usage des élèves*, un vol. in-12; Paris, Hachette, 1831.

AIROLDI (...), compositeur italien, a fait ses études musicales au conservatoire de Milan, sous la direction de Pietro Ray et de Vaccai. Ses premiers essais de musique dramatique ont été faits, je crois, depuis 1848 : ils consistent en trois opéras, à savoir : 1° *Don Gregorio nell' imbarazzo*, opéra-bouffe. — 2° *Adriano in Siria*, opéra sérieux, et *Statira Regina di Persia*. J'ai entendu le premier de ces ouvrages à Venise, en 1850; son style facile et la verve de quelques morceaux m'avaient donné bonne opinion de l'avenir du jeune compositeur : il ne parait pas que mon espoir se soit réalisé.

AJOLLA (François), musicien, né à Florence dans les dernières années du quinzième siècle. Poccianti, qui lui a donné une place dans son catalogue des écrivains illustres de Florence, dit que Ajolla fut applaudi en Italie et en France; il ajoute que ses compositions imprimées lui ont procuré une brillante réputation; mais il n'indique ni les titres de ces ouvrages, ni le lieu, ni la date de leur impression, et Negri n'en dit pas davantage dans son histoire des écrivains florentins (*Istoria de' Fiorentini scrittori*, p. 181).

A'KEMPIS. Sous ce nom, on trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque Bodléienne, à Oxford (n° 1957. 15), dans la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise, et dans quelques autres grandes collections, un livre qui a pour titre : *Liber de Musica ecclesiastica*. Ce titre est allégorique, et l'ouvrage dont il s'agit n'est autre que le livre ascétique de l'*Imitation de Jésus-Christ*, attribué à Gerson par quelques bibliographes modernes. (*Voyez* Kempis.)

A'KEMPIS (Florent), organiste de Sainte-Gudule à Bruxelles, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Symphoniæ, unius, duorum et trium violinorum*; Anvers, 1644, in-fol. — 2° *Symphoniæ, unius, duorum, trium, quatuor et quinque instrumentorum, adjunctæ quatuor instrumentorum et duarum vocum*, op. 2°, ibid.; 1647, in-fol. — 3° *Symphoniæ, unius, duorum, trium, quatuor et quinque instrumentorum, adjunctæ quatuor instrumentorum et duarum vocum*, op. 3°; ibid., 1649, in-fol.; — 4° *Missæ et Motetta octo vocum cum basso continuo ad organum*; ibid., 1650. — 5° *Missa pro Defunctis octo vocum*. Cet ouvrage existait en manuscrit dans la maison de Jean Tison, ou plutôt *Tichon*, maître de chapelle des princes gouverneurs des Pays-Bas, ainsi qu'on le voit par un inventaire, daté du 21 août 1666, qui se trouve aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

AKEROYD (Samuel), né dans le comté d'York, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé la musique de quelques chansons, qui ont été insérées dans la collection anglaise intitulée : *Theater of music*, publiée à Londres en 1685, 1686 et 1687.

ALA (Jean-Baptiste), compositeur et organiste de l'église des Servites à Milan, né à Monza, dans le Milanais, vers la fin du seizième siècle, et mourut à l'âge de trente-deux ans. Gerber (*Neues hist. biogr. Lexikon der Tonkünstler*) dit que ce fut en 1612; mais cela paraît peu vraisemblable; car la date de tous ses ouvrages est postérieure à cette époque.

Il a publié : 1° *Canzonette e madrigali a due voci*, lib. 1; Milan, 1617, in-fol. — 2° *Concerti ecclesiastici, a una, due, tre e quattro voci*, lib. 1; Milan, 1618; lib. 2, Milan, 1621; lib. 4, 1628. On ignore la date du troisième livre. — 3° *Armida abbandonata*, madrigal à quatre voix, et *l'Amante occulto*, air à une et deux voix; Milan, 1625, in-fol. — 4° *Pratum musicum variis cantionum sacrarum flosculis*; Anvers, 1634, in-4°, cinq parties. Ce sont des motets à une, deux, trois et quatre voix, avec basse continue. On y trouve aussi des motets de quelques autres auteurs tels que Georges Massaüs, Jacques Mollet, et Henry Libert Gruen.

ALABIEFF (...), Russe de naissance, vit en ce moment (1853) à Moscou, et s'y fait remarquer par le charme et l'originalité de ses mélodies sur des poésies nationales. Les renseignements manquent sur cet artiste.

ALARD (Lambert), théologien protestant et poëte lauréat, naquit à Crempé, dans le Holstein, le 27 janvier 1602. Après avoir achevé ses études dans les écoles de sa ville natale et au gymnase de Hambourg, il alla, en 1621, à Leipsick, où il obtint la place de précepteur des enfants d'un libraire fort riche, nommé Henning Cross. Ses travaux du préceptorat ne l'empêchèrent pas de cultiver les lettres avec ardeur, et ses succès furent si brillants, qu'il obtint en peu de temps le grade de bachelier, et que le laurier poétique lui fut décerné dans le cours de l'année 1624, par Mathieu Hoe, théologien de la cour de Dresde. Ce début lui promettait une carrière facile; néanmoins, il échoua dans le projet qu'il avait eu d'être professeur de philosophie à l'Université, et cet échec le détermina à retourner chez lui vers la fin de la même année. En 1625, Holger Rosenkrantz, sénateur du royaume de Danemark, envoya Lambert Alard à l'univer-

Digitized by Google

sité de Sora, en qualité de gouverneur de son fils; mais il ne garda pas longtemps ce poste, car peu de mois après il obtint le diaconat à l'église de Crempé, puis il fut collègue de son père jusqu'en 1630. Il avait atteint l'âge de vingt-huit ans, lorsque le roi Chrétien IV lui accorda la cure de Brünsbuttel, au village de Dithmarre sur l'Elbe. Il était âgé de plus de soixante-dix ans lorsqu'il cessa de vivre, le 29 mai 1672.

Lambert Alard avait été marié trois fois, la première en 1626, la seconde en 1654, et la dernière en 1658. De ses trois femmes il avait eu seize enfants, dont quelques-uns se sont distingués dans les sciences et les lettres. Lui-même fut un savant homme, qui se fit remarquer également comme profond théologien, comme philologue et comme poëte. De nombreux ouvrages ont été publiés par lui ou laissés en manuscrit. Parmi les premiers, on en remarque un relatif à la musique, et qui a pour titre : *De veterum Musica Liber singularis. In fine accessit Pselli sapientissimi musica, e græco in latinum sermonem translata. Sumptibus Henningi Crossi jun. Schleusingæ, excusus typis Petri Fabri*, 1636, in-4°. Les recherches dont cet ouvrage est rempli démontrent que son auteur possédait une érudition peu commune; mais en même temps il fournit la preuve qu'Alard connaissait peu l'art sur lequel il écrivait. Vingt-neuf chapitres composent tout le livre. Le premier renferme diverses définitions et des éloges de la musique tirés d'Aristote, de Platon, d'Isidore de Séville et de Censorin. Au second, l'auteur examine quel est l'objet de l'art. Le troisième est relatif aux divisions de la musique suivant la doctrine des anciens. Au quatrième, la musique est considérée dans ses rapports avec la physique, la métaphysique, l'astronomie et l'arithmétique. Au suivant, l'auteur la considère dans ses rapports avec l'éthique ou la philosophie pratique; au sixième, avec la médecine et la théologie, et enfin au septième, avec la poésie. Au huitième, Alard examine les diverses opinions des écrivains de l'antiquité sur la nécessité de savoir la musique. Les chapitres neuvième et dixième sont relatifs à la musique instrumentale; le onzième traite des intervalles; le douzième des modes; le quinzième, des effets de la mélodie; le seizième, un des plus curieux, de la puissance qu'a la musique de chasser le démon; les dix-septième, dix-huitième, dix-neuvième, vingtième, vingt et unième, vingt-deuxième, vingt-troisième et vingt-quatrième, des diverses dispositions morales que la musique fait naître chez l'homme; le chapitre vingt-cinquième, de la musique profane et divine; les suivants, de la corruption de l'art, du meilleur usage qu'on peut en faire, et des inventeurs de la musique dans l'antiquité.

La version latine du traité de musique de Psellus donnée par Alard est la meilleure qu'on ait de cet opuscule, dont le mérite est d'ailleurs fort médiocre : on la préfère à celle qu'Élie Vinet a publiée à Paris, en 1557, in-8°.

ALARD (Delphin), professeur de violon au Conservatoire de Paris, et compositeur pour son instrument, est né à Bayonne, le 8 mars 1815. Un penchant irrésistible pour la musique se manifesta en lui dès ses premières années. A l'âge de trois ans il suivait avec bonheur les corps de musique militaire qui se rendaient sur les places. Son père, amateur passionné, encouragea son penchant, et lui fit étudier la musique vocale. Dès qu'il fut en état de lire à première vue les solféges de tout genre, on lui mit entre les mains un violon véritable, au lieu de ceux qu'il improvisait auparavant avec tout ce qui lui tombait sous la main. Un professeur de quelque mérite lui fit étudier de bonne musique; et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de dix ans, il joua un concerto de Viotti dans une représentation extraordinaire, au théâtre de Bayonne. L'effet qu'il y produisit fut tel, que des amis de sa famille engagèrent son père à lui faire continuer ses études musicales à Paris. Il y arriva environ dix-huit mois après, et fut admis, en 1827, à suivre le cours de violon de Habeneck, comme auditeur. Une de ces circonstances inattendues qui exercent souvent une grande influence sur le sort des artistes le fit admettre à concourir pour le prix en 1829; car, au moment de l'épreuve, le courage faillit à un élève de Habeneck désigné pour le concours; il se retira, et Alard, qui avait étudié en secret le concerto d'après les indications du maître, mais sans avoir eu de leçons personnelles, se présenta, étonna le professeur, et remplaça son condisciple au concours. Sa témérité fut heureuse; car le deuxième prix lui fut décerné à l'unanimité; et dans le concours de l'année suivante, il emporta la palme sur tous ses concurrents, également par une décision unanime du jury. Admis en 1831 dans le cours de composition de l'auteur de cette notice, il le suivit pendant deux ans, jusqu'à l'époque où le professeur donna sa démission pour prendre la position de maître de chapelle du roi des Belges et de directeur du Conservatoire de Bruxelles. C'est dans ces deux années d'études que Alard a acquis la manière d'écrire élégante et pure qui distingue ses compositions. Entré dans l'orchestre de l'opéra en 1831, il n'y resta que deux années, parce qu'il voulut se pré-

Digitized by Google

parer une meilleure position, en se faisant entendre dans les concerts. Jouant en 1831 à la Société des Concerts, dans la salle du Conservatoire, la polonaise d'Habeneck, en présence de Paganini, qui venait d'arriver à Paris, ce grand artiste loua beaucoup son talent, et ajouta ces paroles remarquables : *Si les élèves jouent comme cela ici, comment donc doivent jouer les maîtres ?* Dans un autre concert où Alard venait de se faire entendre, Paganini, qui déjà éprouvait pour lui un vif sentiment de bienveillance, lui fit don du bouquet qui lui avait été offert par une dame à son entrée dans la salle. En 1840, Alard entra dans la musique du roi, dont il devint premier violon, après la mort de Baillot. Il remplaça aussi cet artiste illustre, en 1843, comme professeur de violon dans ce même conservatoire où il avait commencé ses sérieuses et fructueuses études seize ans auparavant. En 1850, il a reçu le diplôme de chevalier de la Légion d'honneur. Il est aujourd'hui (1858) violon solo de la chapelle impériale. Le talent de cet artiste, parvenu à sa maturité, a pour caractère distinctif l'alliance entre les qualités classiques de l'ancienne et grande école avec les innovations du mécanisme de Paganini et d'autres virtuoses de l'époque actuelle, particulièrement en ce qui concerne la main gauche. Grand musicien, nourri des beautés de la grande musique, il est un digne interprète des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, et dans le solo brillant, il a des hardiesses et des délicatesses qui semblent devoir le classer parmi les violonistes d'exception destinés spécialement à jouer dans les concerts. Quoique jeune encore, il a beaucoup écrit pour son instrument avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano. Ses œuvres publiées jusqu'à ce jour sont celles-ci : 1° 1re, 2e et 3e Fantaisies sur des thèmes originaux, op. 1, 4, 5. — 2° Fantaisie sur les thèmes de *Norma*, op. 9. — 3° *Idem* sur *Anna Bolena*, op. 11. — 4° *Idem* sur *Linda di Chamouny*, op. 12. — 5° *Idem* sur *Maria Padilla*, op. 17. — 6° *Idem* sur *la Favorite*, op. 20. — 7° *Idem* (Souvenirs de Mozart), op. 21. — 8° *Idem* sur *la Fille du régiment*, op. 28. — 9° *Fantaisie caractéristique*, op. 24. — 10° Premier grand concerto pour violon et orchestre, op. 15. — 11° Symphonie concertante pour deux violons principaux et orchestre, op. 31. — 12° Six études pour violon seul, dédiées à Paganini, op. 2. — 13° Dix études avec accompagnement d'un second violon, op. 10. — 14° *Idem* op. 16. — 15° Dix études caractéristiques avec accompagnement de piano, op. 18. — 16° Dix études dédiées aux artistes, op. 19. — 17° 1er quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 8. — 18° Trois duos élémentaires pour deux violons, op. 22. — 19° Trois duos faciles pour deux violons, op. 23. — 20° Trois duos brillants pour deux violons, op. 27. — 21° Grand duo pour piano et violon, op. 25. — 22° Tarentelle pour piano et violon, op. 14. — 23° Premier nocturne pour violon avec accomp. de piano, op. 6. — 24° *Souvenirs des Pyrénées*, 2e nocturne, op. 13. — 25° Barcarolle et tarentelle, pour piano et violon, op. 26. — 26° Élégie; mouvement perpétuel; caprice, op. 7. — 27° *Villanelle*, op. 29. — 28° *Le Désir*, fantaisie sur un thème de Schubert, op. 30. — 29° variations brillantes, op. 3 — 30° *École du violon*, méthode complète et progressive adoptée pour l'enseignement dans le Conservatoire de Paris. Cet ouvrage, dont le mérite est incontestable, a obtenu le succès brillant et solide auquel il pouvait prétendre. Il en a été publié des traductions en espagnol, en italien et en allemand.

ALARIUS (Hilaire VERLOGE, connu sous le nom d'), né à Gand, vers 1684, vint à Paris dans sa jeunesse, et fut élève de Forqueray pour la viole. Ayant été admis dans la musique du roi comme violiste, il occupa cette place pendant plusieurs années. Vers la fin de sa vie, il se retira dans sa ville natale, où il est mort en 1734. Il avait écrit la musique du ballet de *La Jeunesse*, qui fut reçu à l'Opéra en 1718, mais qui n'a jamais été représenté.

ALART (Simon) ou **ALARD**, contrapuntiste français du seizième siècle, naquit à Péronne, dans la seconde moitié du quinzième siècle, et fut chantre et chanoine de l'Église de Saint-Quentin. Quentin Delafons dit de lui (1) : « Il vivait à « Saint-Quentin environ l'an 1530, ce que je « juge, d'autant qu'il a fait faire les vitres des « grandes croisées du portail l'Amoureux, aux- « quelles vitres il est dépeint. » Le même écrivain nous apprend qu'il fut enterré à Saint-Quentin, dans les bas-côtés du chœur de l'église collégiale, devant la chapelle de Saint-Georges. On lisait sur sa pierre : *Cy gît vénérable personne maître Simon Alard, natif de Péronne, en son vivant chanoine et chantre de l'église de céans, et trespassa le XVIIe.... Priez Dieu pour le repos de son âme* (2). On trouve un motet de sa composition dans la collection publiée à Venise, en 1549, sous ce titre : *Fructus vagantur per orbem, excellentissim. auctorum diversæ modul.*, lib. 1. L'Évangile à quatre voix de ce musicien, *Dum transisset sabbatum*, se trouve dans le recueil fort rare intitulé : *Evangelia Dominico-*

(1) Mss cité par M. Ch. Gomart, dans ses *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin*, p. 48.
(2) *Loc. cit.*

Digitized by Google

rum et festorum dierum, musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata quatuor, quinque, sex et plurium vocum. Tomi sex, etc. *Noribergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1554-1556, in-4° obl. La composition d'Alart est dans le premier volume de la collection, sous le n° 27. C'est sans doute ce même Alart ou Allard qui figure comme musicien de la chapelle du roi de France Louis XII (1515) dans un compte de dépenses faites pour les obsèques de ce prince, lequel se trouve aux archives de l'empire, lettre K, n° 322.

ALARI ou **ALARY**, flûtiste du théâtre de *la Scala*, a fait imprimer deux ouvrages de sa composition. Le premier consiste en deux thèmes variés pour la flûte, Milan, Bertuzzi, et le second en trois thèmes également variés, *ibid*. Si cet artiste est père de celui qui est l'objet de l'article suivant, son nom doit être écrit *Alary*.

ALARY (Jules), non *Alari*, est né de parents français à Milan, vers 1815 et il y a fait son éducation musicale au Conservatoire, sous la direction de Basilj. Son début dans la carrière de compositeur dramatique fut l'opéra intitulé *Rosamonda*, qu'il écrivit pour le théâtre de la Pergola, à Florence, et qui fut chanté pour la première fois le 10 juin 1840 par la Strepponi, Mme Laty, Ivanhoff et Ronconi. Dès 1835 il était arrivé à Paris et s'y était fait connaître par une complainte sur la mort de Bellini, publiée dans la *Gazette musicale de Paris*, et par plusieurs scènes lyriques exécutées avec succès dans quelques salons aristocratiques. Dans l'année suivante il reçut un bon accueil à Londres comme accompagnateur distingué et comme professeur de chant. De retour à Paris, et trouvant dans les directeurs de théâtres et de concerts peu d'empressement à faire entendre sa musique, il en confia l'exécution à l'orchestre de Jullien, qui faisait alors courir tout Paris au boulevard du Temple. Alternativement à Paris et à Londres, il y donnait des concerts où il faisait entendre, tantôt une symphonie, tantôt une pièce de chant, par exemple, sa jolie barcarole du *Lac de Como;* mais il ne parvenait pas à se faire une véritable renommée de compositeur, nonobstant le secours, quelquefois indiscret, que lui apportait la presse. Cinq années se passèrent ainsi, après quoi Alary eut un engagement pour écrire la *Rosamonda*. Les journaux parlèrent encore d'un grand succès; néanmoins l'ouvrage disparut bientôt de la scène; et le compositeur parut découragé : car dix années s'écoulèrent ensuite sans qu'il produisît aucun grand ouvrage. Ce ne fut qu'au mois d'avril 1851 qu'il appela de nouveau l'attention sur lui par l'exécution, dans un concert spirituel, de l'oratorio *La Rédemption*, auquel on avait donné le nom de *Mystère en cinq actes*. Quelques bonnes parties furent signalées par la critique dans cet ouvrage, et l'auteur fut loué pour s'être élevé par la gravité de son style à la hauteur de son sujet. *Le Tre Nozze*, opéra bouffe en trois actes, qu'il fit jouer au Théâtre-Italien de Paris, présenta le talent d'Alary sous un autre point de vue. On y trouva de la facilité, de la gaieté, de l'entrain, mais peu de nouveauté. On a publié de cet artiste : 1° *L'Italia à Bellini*, chant à voix seule avec piano; Milan, Riccordi. — 2° *Ninetta*, ariette *idem;* Vienne, Mechetti. — 3° *Sicilienne, idem;* Mayence, Schott. — 4° *Die Treue des Ercharmers, idem*; Bâle, Knop. — 5° *Eleonora*, scène *idem*; Vienne, Mechetti. — 6° *Il lago di Como*, barcarolle, *idem;* Mayence, Schott. Beaucoup d'autres pièces de chant, et même quelques compositions pour le piano, particulièrement des polkas et des valses.

Un autre artiste nommé *Alary* (A. F.), peut-être frère du précédent, vit à Milan, et s'y est fait connaître comme pianiste et comme compositeur. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Divertissements à quatre mains pour le piano*, nos 1, 2, 3, 4; Milan, Riccordi. — 2° Grande fantaisie pour piano seul; *ibid*.

ALBANEZE ou **D'ALBNAESE**, sopraniste, naquit, en 1729, au bourg d'*Albano* dans la Pouille, d'où lui est venu vraisemblablement son nom (*Voy*. Lalande, *Voyage en Italie*, tome 7, page 196, 2me édit.). Élève d'un des conservatoires de Naples, il vint à Paris en 1747, à l'âge de dix-huit ans. Il fut immédiatement engagé à la chapelle du roi, et devint premier chanteur aux concerts spirituels, depuis 1752 jusqu'en 1762. Il est mort en 1800. Les ouvrages les plus connus de sa composition sont les suivants : 1° *Airs à chanter*, premier, deuxième et troisième recueils; Paris, sans date, in-4°, obl. — 2° *Les Amusements de Melpomène*, quatrième recueil d'airs à chanter, mêlés d'accompagnements de violon, de guitare, et de pièces pour ce dernier instrument, par MM. Albanèse et Cardon; Paris (S. D.). in-4°. — 3° Sixième, septième et huitième recueils d'airs, avec accompagnement de violon et basse, in-4°, obl. — 4° *La Soirée du Palais Royal*, nouveau recueil d'airs, avec accompagnement de clavecin, in-4°. — 5° Recueil de duos et d'airs, avec symphonie, et sans accompagnement, in-fol. — 6° Recueil d'airs et de duos à voix égales, avec basse continue, œuvre 11me; Paris, in-4°. — 7° *Soirées du Bois de Boulogne*, nouveau recueil d'airs, de chansons et duos pour le clavecin, avec une ariette à grand orchestre et une pièce en pantomime; Paris, in-4°, obl. — 8° Recueil de duos à voix égales, romances,

Digitized by Google

brunettes et une cantate de Pergolèse (*Orfeo*), tant avec accompagnement de clavecin que de violons, alto et basse chiffrée; Paris (S. D.), in-fol. — 9° *Les petits Riens*, nouveau recueil de chansons et romances avec accompagnement de piano; Paris, in-4°. — 10° Romances en dialogue, avec accompagnement de piano et violon. — 11° Romances de *Rosemonde*, imprimée en caractères mobiles d'Olivier. Les mélodies d'Albanèse ont eu longtemps en France un succès de vogue justifié par leurs formes gracieuses et par le sentiment naïf et tendre dont elles étaient empreintes. La romance charmante, *Que ne suis-je la fougère*, est d'Albanèse : les paroles avaient été composées par Riboutté, grand père de l'auteur de l'*Assemblée de famille*. Cette romance est faussement attribuée à Pergolèse dans le recueil des *Chants populaires de la France*, publié à Paris par Delloye, 3 vol. gr. in-8° illustré.

ALBANI (MATHIAS), fabricant de violons, qui a eu de la réputation, naquit, en 1621, à Botzen, ou Bolzano, ville du Tyrol. Il fut un des meilleurs élèves de Steiner. Gerber cite de cet artiste un violon qui portait intérieurement ces mots : *Mathias Albanus fecit in Tyrol. Bulsani*, 1654. Les instruments d'Albani occupent à peu près dans le commerce de la lutherie le même rang que ceux de Klotz, le père. Ses violons ont les voûtes de la table très-élevées; son vernis est d'un rouge tirant sur le brun. La troisième et la quatrième corde ont le son nasal; la seconde a de la puissance et de la rondeur; la chanterelle a de l'éclat, mais en même temps elle a de la secheresse et manque de mœlleux. Albani mourut à Botzen en 1673 (*Voy.* Moritz Berman, *Œsterreichisches biographisches Lexikon*, tom. I, p, 69).

ALBANI (MATHIAS), fils du précédent, naquit à Botzen, vers le milieu du dix-septième siècle. Après avoir appris la facture des instruments chez son père, et avoir travaillé dans les ateliers de Crémone, il se fixa à Rome, et y fabriqua beaucoup d'instruments qui ont été estimés presque à l'égal des Amati. Gerber, qui l'a confondu avec son père, cite de lui deux violons qui ont appartenu au violoniste et compositeur Albinoni, dont un portait la date de 1702, et l'autre celle de 1709.

ALBANI est aussi le nom d'un luthier qui travaillait en Sicile dans la première moitié du dix-septième siècle. Ses instruments ne portent pas de prénom, et l'on ne sait rien de sa vie. M. T. Forster, amateur anglais qui s'est fixé en Belgique, et qui possède une nombreuse collection de violons de toutes les écoles, a parmi ses instruments un petit violon dont le volume de son est puissant, et dont la forme a de l'analogie avec les vieux instruments allemands. Il a pour inscription intérieure : SIGNOR ALBANI *in Palermo*, 1633.

ALBANO (MARC), compositeur napolitain, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. Il s'est fait connaître par des madrigaux à cinq voix, dont le premier livre a été publié à Naples, chez Vitali, en 1616, et le second, chez le même, en 1619.

ALBENIZ (DON PEDRO), moine espagnol, né dans la Biscaye vers 1755, fut d'abord maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Sébastien. En 1795 il passa à Logrono pour y remplir les mêmes fonctions dans l'église cathédrale; mais le séjour de cette ville n'ayant pas été favorable à sa santé, il retourna à Saint-Sébastien, où il publia, en 1800, une méthode de musique avec des solféges, ouvrage estimé en Espagne. Très-laborieux et possédant une instruction solide dans son art, le P. Albeniz a produit une très-grande quantité de messes, vêpres, office des morts, motets, *Vilhancicos*, etc., qui lui ont fait une grande réputation dans toutes les provinces environnantes; mais toutes ces compositions sont restées en manuscrit. Albeniz mourut à Saint-Sébastien, dans la soixante-sixième année de son âge, vers 1821.

ALBENIZ (DON PEDRO), pianiste, organiste et compositeur espagnol, né à Logrono, dans la Vieille-Castille, le 14 avril 1795, était fils de D. Mathieu Albeniz, qui fut maître de chapelle de l'église collégiale de Logrono, puis de l'église Santa-Maria, à Saint-Sébastien. Le jeune Albeniz fit ses premières études musicales sous la direction de son père. Doué des plus heureuses dispositions, ses progrès furent rapides. A l'âge de dix ans il obtint la place d'organiste adjoint de la paroisse de Saint-Vincent, dans la capitale de Guipuzcoa. Peu de temps après, l'orgue de l'église Saint-Jacques de Bilbao étant devenu vacant, la place fut mise au concours, et Albeniz balança les suffrages accordés à un organiste nommé *Aguierra*, qui obtint l'emploi et qui plus tard fut premier organiste de la cathédrale de Jaen. Après avoir continué ses études de composition, Albeniz se rendit à Paris dans le dessein de perfectionner son talent de pianiste par les leçons de Henri Herz. Il eut aussi des conseils de Kalkbrenner avant de retourner en Espagne. En 1828, il fut chargé de l'organisation et de la direction de la musique pour les fêtes royales à l'occasion de l'arrivée du roi et de la reine à Saint-Sébastien; puis il retourna une seconde fois à Paris, pour consulter

Digitized by Google

l'auteur de cette notice sur un plan d'études de composition pratique. L'âge avancé de son père ayant obligé celui-ci à prendre sa retraite des fonctions de maître de chapelle de l'église *Santa-Maria*, la place lui fut donnée en 1829. Dans le courant de l'année suivante, Albeniz fit un voyage à Madrid avec le violoniste Escudero : ils y donnèrent quatre concerts, dans lesquels tous deux obtinrent de grands succès. Appelés à Aranjuez, où se trouvait la cour, ils y firent applaudir leur talent, et le 7 juin Albeniz reçut sa nomination de professeur de piano et d'accompagnement au Conservatoire de musique de Madrid, qui venait d'être institué par la reine Marie-Christine. Fixé dans la capitale de l'Espagne, il y contribua au progrès de la population dans la musique. Le 27 octobre 1834 il ajouta à son titre de professeur du Conservatoire celui de premier organiste de la chapelle royale. Le reste de la carrière de cet artiste fut une succession d'honneurs et de faveurs qu'il reçut de ses compatriotes et de la cour. En 1838, il fut nommé vice-président de la junte directrice du Lycée artistique et littéraire de Madrid ; deux ans après, sa méthode de piano fut adoptée pour l'enseignement au Conservatoire, et le jury lui accorda les plus grands éloges sur le mérite de cet ouvrage ; le 5 avril 1851, il reçut sa nomination de maître de piano de la reine Dona Isabelle, et de l'infante-Marie-Louise-Ferdinande ; le 5 novembre 1843, il eut le brevet de chevalier de l'ordre d'Isabelle-la-Catholique ; et le 13 décembre de la même année la grande croix de l'ordre de Charles III lui fut décernée par la reine, en témoignage de satisfaction pour ses services ; enfin, le 18 juin 1847, il reçut un nouvel honneur dans sa nomination de secrétaire de la reine.

Albeniz a eu le mérite de fonder en Espagne l'école moderne du piano. Tous les pianistes distingués qui se trouvent dans le pays et jusque dans l'Amérique du Sud ont été ses élèves. Avant lui, l'art de jouer de cet instrument était à peu près ignoré des musiciens espagnols. Ce professeur, dont le nom est en honneur dans toute l'Espagne, est mort à Madrid, le 12 avril 1855, à l'âge de soixante ans. Ses ouvrages, au nombre d'environ soixante-dix œuvres se composent de variations, de fantaisies, et de rondos sur des thèmes d'opéras, d'airs nationaux ou originaux pour piano seul, pour piano à qustre mains, et pour piano avec accompagnement de deux violons et violoncelle. Sa méthode de piano, adoptée pour l'usage de l'enseignement au Conservatoire de Madrid, a été publiée dans cette ville, en 1840. On a de lui des études pour le piano, œuvres 56 et 60, ainsi que quelques mélodies pour le chant.

ALBERGANTE (Ettore Secondino), théologien, orateur, poëte, naquit à Omega, terre du Milanais. Il enseignait les belles-lettres au collége de Saint-Jules vers 1636. De là il passa à Rome, où il fut secrétaire du cardinal Palotta, puis de Pichi, archevêque d'Amalfi. Il fut ensuite rappelé dans sa patrie par l'évêque Torniello, qui le fit visiteur de son diocèse. Il mourut le 10 octobre 1698. Au nombre de ses ouvrages on remarque celui qui a pour titre : *Problema academico sopra la musica ;* Como, 1656. Cet écrit, qui n'est vraisemblablement qu'un opuscule, est devenu si rare, qu'on ignore quel est son objet spécial. On a aussi de ce savant : *Canzonette spirituali e Terzetti, che si cantano nella città d'Amalfi ;* Naples, 1644.

ALBERGATI (Pirro Capacelli), comte, d'une très-ancienne maison de Bologne, vivait vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième. Quoiqu'il fût seulement amateur, il est compté parmi les compositeurs distingués de son temps. Il a écrit plusieurs opéras, entre autres *Gli Amici*, en 1699, et *Il Principe selvaggio*, en 1712. Il a publié aussi les ouvrages suivants : 1° *Baletti, correnti, sarabande, e gighe a violino e violone, con il secondo violino a beneplacito*, opéra 1^{e} ; Bologne, 1682, réimprimé en 1685. — 2° *Sonate a due violini, col basso continuo per l'organo, ed un altro a beneplacito per teorbo, o violoncello*, opera 2, 1683. — 3° *Cantate morali a voce sola*, op. 3 ; Bologne, 1685. — 4° *Messa e Salmi concertati ad una, due, tre e quattro voci, con stromenti obligati e ripieni, a beneplacito*, op. 4 ; Bologne, 1687. — 5° *Plettro armonico composto di dieci sonate da camera, a due violini, e basso, con violoncello obbligato*, op. 5, ibid., 1687. — 6° *Cantate da camera a voce sola*, op. 6, ibid., 1687 ; 7° *Giobbe, oratorio* ; Bologne, 1688. — 8° *Motetti e antifone della B. M. V. a voce sola con stromenti*, op. 8 ; Bologne, 1691. — 8° *Concerti vari a tre, quattro e cinque*, op. 9 ; Modène, 1702. — 9° *Cantate spirituali ad una, due e tre voci, con stromenti*, op. 10 ; Modène, 1702. — 10° *Inno e Antifone della B. M. V. a voce sola con stromenti ;* Bologna, Silvani, 1715. — 11° *Cantate in pregio di Santa Maria à voce sola*, op. 6 ; Bologne 1717. — 12° *Motetti con il responsorio di S. Antonio di Padova*, à 4 voci, op. 15 ; Bologna, Silvani, 1717. — 13° *Cantate ed Oratorio a più voci*, op. 17 ; Bologne, 1714. — 14° *Messe e Litanie della Beata Maria Vergine, e Tantum ergo a 4 voci* op. 16 ; Venezia Ant. Bartoli, 1721. — 15° *Cantate spirituali a 1, 2 e 3 voci, opera nona ;* Modena, 1702, in-4°.

Digitized by Google

ALBERGHETTI (Bernard), chantre de l'église Sainte-Barbe, à Mantoue, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Missarum octo vocibus, opus* 1us; Venise, Vincenti, 1649, in-4°.

ALBERGHI (Ignace) ténor de demi-caractère, brilla sur les théâtres d'Italie et à Dresde, dans les dernières années du dix-huitième siècle. Dans l'automne de 1782, il chanta au théâtre *San-Mosè*, de Venise, *la Cosa rara*, de Martini, avec Thérèse Suggi Cappeletti. Trois ans après, il brilla au théâtre de Dresde. On le retrouve au *Fondo* de Naples, en 1792. On ignore si ce chanteur est le même artiste dont on exécuta des vêpres en musique à l'église de Lugo, en 1788.

ALBERIC, moine de Mont-Cassin, et cardinal, né à Trèves, vers 1020, vécut à Rome depuis 1059. Il est mort dans la même ville en 1106. Parmi ses écrits on trouve un dialogue *De Musica*, dont le manuscrit se conservait dans la bibliothèque des frères mineurs de Sainte-Croix, à Florence. Cependant l'ouvrage n'existait plus à l'époque où Mazzuchelli écrivait son livre sur l'histoire littéraire de l'Italie.

ALBERICI (Pierre-Joseph), poëte et compositeur, né à Orvietto, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer de sa composition l'*Esilio di Adamo et di Eva dal paradiso terrestre, dialogo per musica a quattro voci*; Orvietto, 1703, in-4°.

ALBERS (J...). On connaît sous ce nom huit marches de parade et quatre pas redoublés pour le piano; Hambourg, Cranz.

ALBERT (le Grand), évêque de Ratisbonne et scolastique célèbre, de la famille des comtes de Bolstedt, naquit à Lauingen, en Souabe, vers l'année 1193. Il fit ses premières études à Pavie, et ne tarda pas à surpasser tous ses condisciples. Le dominicain Jordanus, qui fut un de ses maîtres, le décida à entrer dans l'ordre de Saint-Dominique en 1221. L'étendue de ses connaissances lui fit confier une chaire de philosophie, et il se rendit à Paris pour y expliquer la physique d'Aristote. Ensuite il alla à Cologne, où il fixa sa résidence. Il fut élevé successivement à la dignité de provincial de son ordre, en Allemagne, et d'évêque de Ratisbonne; mais il quitta son évêché au bout de trois ans, pour retourner dans sa retraite de Cologne, où il mourut en 1280, âgé de quatre-vingt-sept ans. La force de son génie et ses vastes connaissances l'élevèrent beaucoup au-dessus de son siècle, et il serait au premier rang parmi les philosophes, s'il fût né dans un temps plus favorable au développement de ses facultés. On le considère comme le plus fécond polygraphe qui ait existé. Une partie de ses œuvres a été recueillie par le dominicain Pierre Jamni, et publiée à Lyon, en 1651, en 21 volumes in-fol.; on y trouve un traité *De Musica*, et un commentaire sur les problèmes d'Aristote concernant la musique.

ALBERT ou **ALBERTO**, de Mantoue, excellent luthiste, fut connu généralement en Italie, dans la première partie du seizième siècle, sous le nom de *il Montavano* (Le Mantouan), à cause du lieu de sa naissance. Quelques pièces de cet artiste ont été insérées dans un recueil très-rare qui a pour titre : *Intabolatura di Liuto da diversi con la Battaglia et altre cose bellissime, di M. Francesco da Milano, in Vinegia, per Francesco Marcolini da Forli*, 1536, petit in-4° oblong. Albert de Mantoue fut le contemporain et le rival de *Francesco* de Milan et de *Marco del Aquila*. (Voyez ces noms.)

ALBERT ou **ALBERTO**, de Milan, habile luthiste, vécut dans la première moitié du seizième siècle. A cette époque, le luth était l'instrument par excellence, non-seulement pour l'accompagnement de la voix, mais aussi pour l'exécution des pièces. Les Italiens, particulièrement les Milanais, se distinguèrent par leur talent, soit comme exécutants, soit comme compositeurs pour le luth. On trouve quelques-unes de leurs toccates, fantaisies, saltarelles et pavanes dans un recueil qui a pour titre : *Intabolatura di Liuto de diversi autori novamente stampata : et con diligentia revista. Stampata ne la cita de Milano, per Jo. Antonio Casteliono, al primo de maggio* 1536, petit in-4° oblong. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont *Francischo* (sic) *da Milano, M.* (Maestro) *Alberto da Milano; M. Marcho* (sic) *da Laquila; M. Jo. Jacobo Albutio da Milano, M. Petro Paolo Borrono da Milano*, et quelques autres artistes moins connus, ou anonymes.

ALBERT V, duc de Bavière, fils de Henri-Guillaume IV et de Marie-Jacques, fille du margrave Philippe de Bade, naquit le 29 février 1528. Ayant succédé à son père le 6 mars 1550, il gouverna la Bavière pendant vingt-neuf ans, et mourut à Munich le 24 octobre 1579. Ce prince, dont l'éducation avait été soignée, possédait des connaissances étendues pour son temps. Il fut un protecteur zélé des arts et des lettres; la musique et la peinture furent particulièrement encouragées dans ses États pendant son règne. Les plus célèbres musiciens belges du seizième siècle furent appelés à sa cour; à leur tête il faut placer Roland de Lassus, pour lequel il

Digitized by Google

avait une prédilection particulière. Ce fut aussi ce prince qui fonda la belle galerie de tableaux qu'on admire encore aujourd'hui à Munich. Il y a environ cinquante ans qu'on découvrit par hasard dans les murs du château ducal des armoires secrètes qui étaient restées inconnues jusqu'alors; l'une de ces armoires contenait un coffre en fer, fermé de plusieurs serrures qu'on ne put ouvrir qu'en les brisant, et l'on y trouva une grande quantité de beaux manuscrits sur vélin, ornés de peintures magnifiques, reliés en velours et enrichis de fermetures du plus beau travail en or et en vermeil. Ces manuscrits avaient appartenu au duc Albert, qui les avait fait exécuter par les artistes les plus habiles de son temps. La plupart étaient des livres de tournois et d'armoiries de la maison de Bavière; mais parmi eux se trouvaient quelques volumes qui contenaient des œuvres musicales de Lassus, ornées de peintures d'une grande beauté et exécutées avec beaucoup de luxe. On trouvera à l'article de Lassus (Roland de) une description de ces manuscrits, dont l'existence prouve le goût passionné que le duc Albert avait pour la musique.

ALBERT (Henri), compositeur et poëte, naquit à Lobenstein, dans le Voigtland, le 28 juin 1604. Il étudia d'abord la jurisprudence à l'université de Leipsick, et ensuite la musique à Dresde. En 1626 il se rendit à Kœnigsberg, où il obtint, en 1631, une place d'organiste. Il est mort dans cette ville, le 10 octobre 1651. Parmi les cantiques qu'on chante encore en Prusse, il s'en trouve quelques-uns qui ont été composés par Albert; on cite entre autres celui-ci : *Gott des Himmels und der Erden*. Ses airs sacrés, qui ont paru d'abord en sept parties séparées, ont eu un succès prodigieux, et le méritaient. Reichardt assure que toutes ses mélodies sont excellentes. Tel était l'empressement qu'on mettait à se les procurer, qu'un grand nombre d'éditions purent à peine suffire à l'avidité du public, et que, malgré les priviléges qui avaient été accordés à Albert par l'empereur, le roi de Pologne, et le prince de Brandebourg, il s'en fit deux contrefaçons à Dantzick et à Kœnigsberg, du vivant de l'auteur, lequel se plaint amèrement de cette spoliation qui le privait de la seule ressource qu'il eût pour vivre. Après la mort d'Albert, plusieurs éditions de ses airs sacrés furent encore publiées, et Ambroise Profe les inséra dans le recueil de mélodies qu'il publia à Leipsick en 1657, in-8°. Malgré toutes ces réimpressions, ces mélodies sont aujourd'hui fort rares, et il est presque impossible de s'en procurer un exemplaire complet. La première édition parut sous ce titre : *Poetisch Musikalisches Lust-Waeldlein, das ist Arien oder Melodeyen Etlicher theils geistlicher, theils weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, Keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder. In ein Positiv, Clavicembel, Theorbe oder anderes Vollstimmiges Instrument zu singen gesetz* (*Forêt poético-musicale ou recueil d'airs religieux et mondains, pour chanter avec accompagnement d'orgue portatif, de clavecin, de théorbe*, etc.); Kœnigsberg (sans indication d'année), petit in-fol. C'est probablement ce même ouvrage dont il parut huit parties, et dont chacune a eu plusieurs éditions. La première édition des huit parties a été publiée par l'auteur lui-même, en format in-folio, depuis 1638 jusqu'en 1650. Chaque partie a paru séparement; quelques-unes ont été réimprimées quatre fois, d'autres trois : l'imprimeur était Jean Reusner, de Kœnigsberg. Les titres des diverses parties ont des variétés assez nombreuses, mais de trop peu d'importance pour être rapportées ici. Première partie, Kœnigsberg, 1638, sept feuilles in-folio, réimprimée en 1642, dans la même ville. Deuxième partie, *ibid.*, 1643, sept feuilles in-fol. La préface de cette seconde partie contient de bonnes règles d'accompagnement en neuf paragraphes. La troisième partie à paru à Kœnigsberg, en 1644, sept feuilles in-fol. On y trouve une bonne préface sur l'exécution musicale. La quatrième partie est datée de 1645; la cinquième, de 1646; la sixième, de 1647; la septième, de 1648; et la huitième a paru en 1650, avec une double table de matières. Les huit parties réunies ont été réimprimées en 1652 à Kœnigsberg; en 1657 à Leipsick; en 1659 dans la même ville; en 1676 à Kœnigsberg; et enfin à Leipsick en 1687. On a de Henri Albert un autre ouvrage à trois voix, en partition, avec basse continue pour l'orgue ou autres instruments d'accompagnement : cette œuvre a pour titre : *Partitura oder Tabulatur Henrich Albert's musikalischer Kürbshütten mit drey Stimmen, woraus selbige Stücklein auff einem Positiv oder Instrument*, etc. (Partition ou Tablature des berceaux de feuillage musicaux de Henri Albert, à trois voix, etc.). Sans indication de lieu et sans date; 4 feuilles in-fol. Mattheson cite aussi dans son *Ehrenpforte* (p. 107) un traité de contre-point manuscrit, sous ce titre : *H. Alberti tractatus de modo conficiendi contrapuncta*. On présume que cet ouvrage n'est qu'un extrait des préfaces de ses airs sacrés. Albert a été indiqué sous le nom d'*Alberti* dans le premier *Lexicon* de Gerber et dans le *Dictionnaire historique* de Choron et Fayolle.

ALBERT (Jean-Frédéric), organiste de

Digitized by Google

la cour de Saxe et de la cathédrale de Mersebourg, né à Thuningen, dans le duché de Schleswig, le 11 janvier 1642, fit ses premières études au gymnase de Stralsund. Il y rencontra le maître de chapelle Vincenzo Albrici, que la reine Christine de Suède avait amené d'Italie quelque temps auparavant, et dont les ouvrages éveillèrent en lui le goût de la musique.

Après avoir fait un voyage en France et en Hollande, Albert se rendit à l'académie de Rostock, où il fit un cours de théologie pendant deux ans : il y prêcha même plusieurs fois. La faiblesse de son organe l'obligea d'abandonner la théologie, et il se livra à l'étude de la jurisprudence. Après cinq ans d'études à l'université de Leipsick, il fut en état de soutenir deux thèses publiques. La jurisprudence ne lui fit cependant pas oublier la musique; il se perfectionna dans cet art par les leçons de Werner Fabricius, organiste de l'église Saint-Nicolas.

Ses talents lui méritèrent l'attention de Chrétien I, duc de Saxe, qui le nomma organiste de la cour et de la chambre, et l'appela en cette qualité à Mersebourg, avec promesse d'avoir soin de sa fortune. Albert accompagna, peu de temps après le duc dans un voyage qu'il fit à Dresde. Il y retrouva Albrici, son premier maître, qui venait d'arriver de France, pour prendre possession de la charge de maître de chapelle que l'électeur lui avait conférée. Albert prit de lui des leçons régulières tant de composition que de clavecin, et le récompensa magnifiquement. A son retour de Dresde, il se livra à la composition, et écrivit beaucoup pour l'église, l'orgue et le clavecin; mais aucun de ses ouvrages n'a été publié. La Bibliothèque impériale, à Paris, possède en manuscrit un *Libera* à quatre parties de la composition d'Albert. Walther cite avec éloge un recueil de douze *ricercari* pour l'orgue, de sa composition. Par suite d'une forte apoplexie, Albert devint paralytique du côté droit, ce qui le mit hors d'état d'exercer la musique pendant les douze dernières années de sa vie. Il mourut le 14 juin 1710, âgé de soixante ans.

ALBERT (Jean-Frédéric), recteur à Nordhausen dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer une dissertation sur la nécessité de joindre la musique aux études littéraires, sous ce titre : *De Jucunda artis musicæ Conjunctione cum literarum studio;* Nordhausen, 1778, une feuille et demie, in-4°.

ALBERT (Mme Augustine), connue d'abord sous le nom de Mlle Himm, avant qu'elle eût épousé Albert, danseur de l'Opéra, est née à Paris le 28 août 1791. Admise d'abord comme élève pour le solfége au Conservatoire de musique, le 15 vendémiaire an X, elle devint, au mois de février 1803, élève de Plantade pour le chant; le premier prix lui fut décerné l'année suivante. Les leçons qu'elle a reçues de Crescentini, lorsque ce grand chanteur fut attaché à la musique de Napoléon, ont achevé de former son talent, et d'en faire une cantatrice distinguée. En 1806, elle a débuté à l'Opéra avec succès et a été attachée au théâtre de la cour et à la chapelle impériale. Fatiguée par le répertoire de l'Opéra, la voix de Mme Albert a perdu de bonne heure une partie de son éclat et de sa justesse, et, quoique jeune encore, elle s'est retirée de l'Opéra et n'a conservé que son emploi à la chapelle du roi. Après 1830, elle s'est retirée à Versailles.

ALBERT (François-Auguste-Charles-Emmanuel), prince de Saxe-Cobourg, époux de la reine d'Angleterre *Victoire Ire*, né le 26 août 1819, marié à Londres le 10 février 1840, a cultivé avec goût la musique dès sa première jeunesse. Après avoir commencé l'étude de cet art à la cour de son père, le duc alors régnant de Saxe-Cobourg, ce prince la continua à Bruxelles pendant son séjour à la cour de son oncle, le roi des Belges Léopold Ier. Le chant et la composition sont les parties de l'art dont il s'est occupé de préférence. Plusieurs antiennes, un *Te Deum*, un *Jubilate*, un *Sanctus*, et des *Répons*, composés par lui, ont été exécutés à diverses époques dans les chapelles royales du château de Windsor et de Londres. Le prince Albert a écrit aussi des mélodies pour voix seule, des *Glees*, et des morceaux de chant à plusieurs voix pour les concerts de la cour. On a publié trois suites de chansons et de romances composées par lui, à Bonn, chez Simrock.

ALBERTAZZI (Alexandre), compositeur et professeur de piano, né en 1783, à Stagno, dans le Parmesan, reçut les premières notions de musique à Parme du P. Gius. Valeri, carme milanais, et passa ensuite sous la direction de Fr. Fortunati pour le chant et le contre-point. Ses compositions pour l'église sont estimées; on connaît aussi de lui un opéra intitulé : *Gli Amanti raminghi*, et beaucoup de musique de piano. Il est fixé à Gênes.

ALBERTAZZI (Mme Emma), née à Londres le 1er mai 1814, était fille d'un professeur de musique, nommé *Howson*. On lui fit d'abord étudier le piano, et elle parut destinée à cultiver cet instrument; mais, lorsqu'elle eut atteint l'âge de quatorze ans, sa voix se développa avec une précocité rare, et peut être se hâta-t-on trop de l'exercer. Le professeur Costa lui donna les premières leçons de l'art du chant, et à peine avait-

Digitized by Google

elle commencé à poser le son et à faire les premiers exercices, qu'on la fit débuter dans un concert donné à *Argyll-Roms*. L'année suivante (1830), on la mit au Théâtre-Italien (*King's Theatre*), et elle y eut un engagement pour quelques rôles de contralto, entre autres celui de Pippo dans *La Gazza-Ladra*. Peu de mois après, elle partit pour l'Italie avec son père. Elle y eut un engagement pour le théâtre de Plaisance. Ce fut dans cette ville qu'un avocat, nommé Albertazzi, en devint amoureux et l'épousa, avant qu'elle eût atteint sa seizième année. A cette même époque, Celli, compositeur dramatique et bon professeur de chant, se chargea d'achever son éducation vocale, et lui fit faire de bonnes études de vocalisation pendant une année. Elle débuta, en 1832, au théâtre de *la Canobbiana*, dans l'*Adelina* de Generali; puis elle fut engagée au théâtre de la Scala, pour les rôles de contralto. Elle y chanta dans plusieurs ouvrages avec M^me^ Pasta, qui l'encourageait et lui donnait des conseils. Appelée à Madrid au commencement de 1833, elle y brilla pendant deux ans et acquit de l'aplomb et de l'expression dramatique. En 1835 on lui offrit un engagement au Théâtre-Italien de Paris, où se faisaient alors et se défaisaient les réputations de chanteurs. M^me^ Albertazzi n'eut qu'à se féliciter d'avoir accepté les propositions qui lui avaient été faites; car cette époque fut la plus belle de sa carrière. Pendant trois ans elle chanta alternativement à Paris et à Londres sur les deux Théâtres-Italiens, et toujours avec de beaux succès. En 1838 elle accepta un engagement au théâtre de Drury-Lane pour y chanter *La Gazza-Ladra*, traduite en anglais : elle y excita un véritable enthousiasme; mais, bientôt après, sa voix commença à se ressentir de l'imprudence qu'on avait faite en la faisant chanter trop tôt. Le mal fit d'assez rapides progrès. Ses succès au théâtre furent d'abord douteux. Elle espéra guérir de cette affection par le séjour de l'Italie; mais ces maladies de l'organe vocal sont toujours sans remède. Elle chanta encore à Padoue, à Milan, à Trieste; mais elle n'était plus que l'ombre d'elle-même De retour à Londres en 1846, elle y chanta pour la dernière fois ; et une maladie de langueur qui la minait la conduisit au tombeau, dans le mois de septembre 1847.

ALBERTI (Chrétien-Ernest-Rodolphe), professeur de chant, d'origine italienne, se rendit en Russie vers 1833, puis se fixa, en 1835, à Dantzick, en qualité de directeur d'une société de chant. Trois années plus tard il était à Berlin, où il publia son troisième recueil de chants, composé de six mélodies pour bariton, et intitulé : *Der Krieger* (Le Guerrier). En 1846, cet artiste paraissait établi définitivement à Marienwerder, ville de la Prusse occidentale, où il a publié un écrit qui a pour titre : *Die Musik in Kirche und Schule* (La musique dans l'église et à l'école); Marienwerder, Baumann, 1845, in-8°. Le quatrième recueil de chants d'Alberti intitulé : *Der Liebe Lust und Leide* (Les Plaisirs et les Peines de l'Amour) a paru à Berlin, chez Bote et Bock, et les cinquième et sixième recueils, contenant chacun cinq chants, ont été publiées chez Wagenführ, dans la même ville.

ALBERTI (Jean-Frédéric). *Voyez* Albert (Jean-Frédéric).

ALBERTI (Gaspard), compositeur napolitain, et religieux de l'ordre de Saint-Augustin, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On connaît sous son nom : 1° *Il primo libro delle messe, dal proprio autore novamente poste in luce; Venetia, opp. Hieronimo Scotto*, 1549, in-4°. Ce recueil contient la messe à quatre voix intitulée : *Quæramus cum pastoribus;* la messe à cinq voix : *Italia mea*, et la messe à cinq voix *Dorman d'un giorno a Baia*.

ALBERTI (Innocent), musicien au service du duc Alphonse de Ferrare, dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Tarvisio, en Illyrie. Il est connu par une collection de madrigaux à cinq voix de sa composition qui se trouve en manuscrit autographe dans la collection du *Muséum britannique*, sous les n^os^ 36-40 de l'appendice. Cet ouvrage a pour titre : *Anno Domini MDLXVIII. Pro illustrissimo ac excellentissimo Domino Henrico Comiti de Arundelle, Quadraginta et sex cantiones in italica lingua (quod vulgo vocant Madrigali) ad quinque voces, composito ab Innocentio Alberti de Tarvisio, in presentiarum musico illustrissimi ac excellentissimi Principis Domini Alphonsi, Ducis Ferrariæ, et ab illo notate ac scripte, anno superscripto.*

ALBERTI (Joseph-Matthieu), violoniste et compositeur, né à Bologne, en 1685, fut élève de Charles Manzolini pour le violon, puis de Pierre Minelli. Florian Aresti lui enseigna ensuite le contre-point. Ses études terminées, il se fit connaître par son talent et obtint l'emploi de premier violon à l'église Saint-Petrone. En 1714 l'Académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres, et il en fut prince en 1721. Le premier œuvre de sa composition, intitulé *Concerti a sei*, a été publié à Bologne en 1713. Son second œuvre, consistant en douze sonates pour violon seul, avec accompagnement de basse continue pour le clavecin, a paru dans la même ville en 1721. Enfin, l'œuvre troisième,

Digitized by Google

qui contient douze symphonies pour deux violons, viole, violoncelle et orgue, a été publié en 1726. Ces trois ouvrages ont été réimprimés à Amsterdam.

ALBERTI (Pietro), autre violoniste italien, contemporain du précédent, était attaché au service du prince de Carignan, frère du duc de Savoie, Victor-Amédée II, et vint avec son maître à Paris en 1697, pour le mariage de la duchesse Marie-Adélaïde de Savoie avec le duc de Bourgogne. Il y eut alors un concert à Versailles, où Alberti eut l'honneur de jouer du violon en présence de Louis XIV (*Notes manuscrites de Boisgelou*). On a imprimé de la composition de cet artiste : *Sonate a tre*, opera 1ª; Amsterdam, Roger, 1700.

ALBERTI (Dominique), amateur de musique, chanteur habile et compositeur, naquit à Venise, vers 1717, et fut élève de Biffi et de Lotti pour le chant et pour le contre-point. Doué d'une organisation musicale aussi remarquable que précoce, il acquit en peu de temps une habileté extraordinaire dans l'art du chant et sur le clavecin. La Borde rapporte (*Essai sur la Musique*, tome III, p. 161) qu'Alberti alla en Espagne, en qualité de page d'un ambassadeur de Venise; qu'il étonna par sa manière de chanter le célèbre Farinelli, lequel se réjouissait de ce qu'Alberti n'était qu'un amateur; *car*, disait-il, *j'aurais eu en lui un rival trop redoutable*. Si l'anecdote est exacte, Alberti dut être entendu par Farinelli à la fin de 1736, au moment où celui-ci arrivait en Espagne; car dans l'année suivante, le jeune vénitien était à Rome à la suite du marquis de Molinari. Ce fut dans cette ville qu'Alberti commença à se faire connaître par ses compositions pour le chant et le clavecin. En 1737, il mit en musique l'*Endimione* de Métastase, et quelque temps après la *Galatea* du même. On lui attribue aussi la composition de l'*Olimpiade*, dont la poésie était alors dans sa nouveauté; mais il ne paraît pas que cet ouvrage ait été représenté. Le talent facile et plein de verve du jeune *dilettante* excitait à Rome un véritable enthousiasme parmi les artistes et les amateurs; rien, dit-on, n'égalait les grâces de son chant et de son jeu sur le clavecin. Suivant les allures libres et fantasques de son temps en Italie, il se promenait souvent le soir dans les rues de Rome, chantant et s'accompagnant sur une guitare ou sur un théorbe, et suivi d'une foule qui l'applaudissait avec frénésie. Le temps use vite quelquefois ces organisations d'élite : Alberti mourut très-jeune à Rome, objet des regrets sincères de la population de cette ville. Au nombre de ses ouvrages étaient trente-six sonates pour le clavecin, dont le manuscrit était gardé avec soin par un amateur de Milan, qui ne voulut jamais s'en dessaisir. Cependant on a gravé à Paris huit sonates sous ce titre : *Otto sonate per il cembalo solo, dal signor Domenico Alberti, dilettante, opera prima*.

ALBERTI (François), né à Faënza, vers 1750, vint à Paris en 1783, et s'y fixa, comme professeur de guitare. Il y a publié : 1° *Trois duos pour guitare et violon*, œuvre 1ᵉʳ, Paris, 1792. — 2° *Recueil d'airs choisis et air de Malbrough varié pour guitare*, œuvre 2ᵉ; Paris, 1792. — 3° *Méthode pour la guitare, contenant des sonates, ariettes, variations*, etc.; Paris, Lacombe, 1796. Dans le catalogue de musique de Joseph Benzon, à Venise, imp. en 1818, on trouve (p. 4) un ouvrage manuscrit qui a pour titre : *Principj con lezioni per la chitarra, grammatica prima*. Il est vraisemblable que l'auteur de ces principes est le même que François Alberti; ce qui pourrait faire croire qu'il est retourné en Italie.

ALBERTI (le Comte d'), amateur de musique distingué, né en Lombardie vers 1820, a publié à Milan, chez Riccordi, les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Reminiscences de la Prigione d'Edinburgo de F. Ricci, divertissement pour le piano*. — 2° *Trois motifs de la Lucia di Lammermoor*, pour piano, nᵒˢ 1, 2, 3. — 3° Réminiscences de l'opéra *Corrado d'Altamura*, de F. Ricci, pour le piano. — 4° *Tu ne saurais m'oublier*, romance avec accompagnement de piano. — 5° *Fanciulla amabile;* canzonette avec piano. — 6° *Clara*, ballade avec piano.

ALBERTI (Celso), ou selon d'autres notices *Alberto Celso*, chanteur médiocre, né en Toscane, a publié, sous le voile de l'anonyme une satyre mordante contre la célèbre cantatrice *Pasta*, dont le talent avait produit peu d'effet au théâtre Carcano de Milan en 1829. Cette pièce a paru sous le titre suivant : *Giuditta Pasta al Carcano, Poema eroi-comico in sesta rima. Canto primo*. Milano, presso Pirotta, 1829, in-12. Le second chant était à l'impression, quand l'autorité fit saisir le manuscrit et en défendit la publication. Alberti chanta dans l'année suivante à la foire de Monza, et y fut sifflé comme auteur de cette satire. Un autre petit poëme a été publié à Milan, chez Pirotta, in-12, en 1829, sous ce titre : *Il Tenore David à Milano, Sestino di Alberto Celso*. On m'a dit à Milan que le chanteur Alberti, ou Celso, n'était pas l'auteur de ces écrits, et qu'un jeune prêtre, amateur de musique et de théâtre, s'était caché sous son nom.

Digitized by Google

ALBERTINI (François), prêtre florentin, docteur en droit canon, et célèbre antiquaire, né vers la fin du quinzième siècle, florissait en 1510. A cette époque, il se rendit à Rome, où il fut chapelain du cardinal de Santa-Sabina. Parmi ses ouvrages on compte un traité *De Musica*, qui est resté manuscrit, et qui, suivant Mazzuchelli, doit se trouver dans quelque bibliothèque de Rome.

ALBERTINI (Ignace), Milanais, compositeur de musique instrumentale, vivait sous le règne de l'empereur Léopold Ier, à qui il dédia un œuvre de douze sonates pour violon. Cet ouvrage a été publié à Vienne, en 1690.

ALBERTINI (Joachim), compositeur italien et maître de chapelle du roi de Pologne, était à Varsovie en 1784. Il fit représenter l'opéra semi-seria *Il Don Giovanni*, et un intermède en langue polonaise intitulé : le *Maître de chapelle polonais*. Les opéras de sa composition les plus connus sont : 1º *Circe*, représenté à Hambourg, en 1785. — 2º *Virginia, opera seria*; Rome, 1786. — 3º *Scipione Africano*, à Rome, en 1789. Les événements politiques de la Pologne obligèrent ce maître à se réfugier en Italie; mais son style avait vieilli; il y eut peu de succès, et fut obligé de se livrer à l'enseignement du chant. En 1804, le prince Poniatowski le rappela à Varsovie, pour l'instruction musicale de ses enfants. Albertini alla s'y fixer avec sa famille. Il était alors âgé de soixante ans. Il mourut dans cette ville, au mois d'avril 1811.

ALBERTUS VENETUS, dominicain, qui vivait dans le seizième siècle, est cité par les PP. Quétif et Échard (*Scrip. ordin. Prædicat.*, tome 2, p. 126) comme auteur d'un *Compendium de arte musices*, qui est resté manuscrit. Il est vraisemblable que son nom était *Alberti*, et sa patrie Venise.

ALBESBY (. . . .), clarinettiste français, fut attaché vers 1795 à l'orchestre du théâtre de la Cité à Paris. On a de lui : *Premier concerto pour la clarinette*; Paris, Sieber.

ALBEST (Raimond Kaan, chevalier d') officier dans un régiment de hussards hongrois au service de l'empereur d'Autriche, est né à Vienne, en 1802. Élève de Mayseder pour le violon, il est un des amateurs les plus distingués de l'Allemagne sur cet instrument. Dans les voyages qu'il a faits en Italie, il s'est fait entendre chez quelques personnes de la haute société, et a toujours produit une impression très-agréable par son talent. En 1844, il était à Salzbourg et y joua dans un concert pour le monument de Mozart. On a publié de sa composition à Vienne une Polonaise pour le violon et des variations de bravoure, avec accompagnement d'orchestre.

ALBETTI (Joseph), chanoine de l'église cathédrale de Modène, vers le milieu du dix-huitième siècle (suivant les renseignements qui m'ont été communiqués par M. Lanzi, savant bibliographe), a publié, sans y mettre son nom, un petit écrit intitulé : *Lettera contro il canto in contrappunto ne funerali, ed il lungo giro de funerali stessi*; in-12, sans nom de lieu, d'imprimeur, et sans date. (Voy. *Dizion. di opere anon. e pseud. di Scrittori italiani, da G. M.* t. 2, p. 85).

ALBI, musicien de la chapelle de Louis XII, roi de France, dont le nom figure dans un compte de dépenses faites aux obsèques de ce prince; lequel se trouve aux archives du royaume, lettre K, nº 322.

ALBICASTRO (Henri), dont le vrai nom était Weissenburg, naquit en Suisse vers la fin du dix-septième siècle. Il servit en Espagne dans la guerre de la Succession. On a publié à Amsterdam, chez Roger, les ouvrages suivants de sa composition : 1º Sonates à trois parties, op. 1er. — 2º Quinze sonates à violon seul et basse, op. 2e. — 3º Sonates pour violon, violoncelle et basse, op. 3e. — 4º Sonates à trois parties, op. 4e. — 5º Sonates à violon seul et basse, op. 5e. — 6º *Idem.*, op. 6e. — 7º Concertos à quatre parties, op. 7e. — 8º Douze sonates à trois parties, op. 8e. — 9º Sonates pour violon et violoncelle.

ALBINI (Felice), compositeur romain, vécut dans le première moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres. 1º *Il primo libro de musicali concerti.* Roma, ap. Robletti, 1625. — 2º *Il secondo libro de' musicali concerti*, ibid., 1626.

Un autre musicien du nom d'*Albini* (*Vincenzo*), paraît avoir vécu, vers la fin du dix-huitième siècle, à Vienne, où il a laissé en manuscrit des *Trios pour deux violons et violoncelle*, indiqués dans le catalogue de Traeg; Vienne, 1799.

ALBINONI (Thomas), compositeur dramatique et habile violoniste, né à Venise, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a écrit un grand nombre d'opéras qui ont été presque tous représentés dans sa ville natale. Les circonstances de sa vie sont ignorées, et l'on ne sait pas même quelle fut la direction de ses études comme instrumentiste et comme compositeur. A l'égard du mérite de ses ouvrages, l'examen que j'ai fait de quelques-unes de ses partitions m'a démontré que son style est sec, ses idées fades, ou

zed by Googl

triviales, et l'expression des paroles de la plupart de ses opéras à peu près nulle. Cependant ses compositions ont eu du succès dans leur nouveauté. Ces ouvrages ont pour titre : 1° *Palmerini*; 1694. — 2° *Il Prodigio dell' innocenza*; 1695. — 3° *Zenone, imperator d'Oriente*; 1696. — 4° *Tigrane, re d'Armenia*; 1697. — 5° *Radamisto*; 1698. — 6° *Primislas I, re di Boemica*; 1698. — 7° *L'Ingratudine castigata*; 1698. — 8° *Diomede punito da Alcide*; 1701. — 9° *L'Inganno innocente*; 1701. — 10° *L'Arte in gara con l'arte*; 1702. — 11° *La Fede tra gli inganni*; 1707. — 12° *Astarte*; 1708. — 13° *Il Tradimento tradito*; 1709. — 14° *Ciro riconosciuto*; 1710. — 15° *Giustina* (à Bologne); 1711. — 16° *Il Tiranno Eroe*; 1711. — 17° *Le Gare generose*; 1712. — 18° *Eumene*; 1717. — 19° *Il Meleagro*; 1718. — 20° *Amor di figlio non conosciuto*; 1716. — 21° *Cleomene*; 1718. — 22° *Gli Eccessi della gelosia*; 1722. — 23° *Ermingarda*; 1723. — 24° *Marianna*; 1724. — 25° *Laodicea*; 1724. — 26° *Antigono tutore*; 1724. — 27° *Scipione nelle Spagne*; 1724. — 28° *Didone abandonata*; 1725. — 29° *Alcina delusa da Ruggiero*; 1725. — 30° *Il Trionfo d'Armida*; 1726. — 31° *L'Incostanza schernita*; 1727. — 32° *La Griselda*; 1728. — 33° *Il Concilio dei pianetti*; 1729. — 34° *L'Infedelta delusa*; 1729. — 35° *I due Rivali in amore*; 1728. — 36° *Statira*; 1730. — 37° *Gli Stratagemmi amorosi*; 1730. — 38° *Elenia*; 1730. — 39° *Ardelinda*; 1732. — 40° *Gli avvenimenti di Ruggiero*; 1732. — 41° *Candalide*; 1734. — 42° *Artamene*; 1741. Je trouve dans les notes manuscrites de feu M. De Boisgelou, qu'Albinoni avait déjà écrit, en 1690, conjointement avec Gasparini, un opéra d'*Engelberta*, qui fut joué à Venise, et dont la partition se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, ainsi qu'un *Magnificat* à quatre voix et instruments, en *sol* mineur, du même auteur.

Albinoni a écrit aussi beaucoup de musique instrumentale. Il montrait plus de talent en ce genre que dans l'opéra ; on remarque dans ses sonates, et surtout dans ses *balleti da camera*, un certain charme et une bonne facture que n'aurait pas désavoués Corelli. Ses principaux ouvrages de musique pour les instruments sont : 1° *Due e dieci sonate a tre*, op. 1er. — 2° *Sinfonie a sei e sette*, op. 2°; Venise, 1700. — 3° *Dieci e due balletti ossia sonate da camera a tre*, op. 3°. — 4° *Douze concerts à six instruments*, op. 5°. — 5° *Douze concertos pour hautbois et violon*, op. 7°. — 6° *Douze ballets pour deux violons, violoncelle et basse*, op. 8°. — 7° *Douze concerts à deux hautbois, alto, violoncelle et orgue*, op. 9°. On connaît aussi de ce musicien : *Douze cantates à voix seule et basse*, op. 4°. — *Trattenimenti da camera*, consistant en douze cantates à voix seule et basse, op. 6°.

ALBINUS, écrivain sur la musique cité par Cassiodore (*De Discipl.*, p. 709. *ex edit. Paris*, 1599), et qui conséquemment vécut antérieurement au sixième siècle. Cassiodore lui donne le titre d'*illustre* (*Vir magnificus*). Il dit que le livre de cette auteur n'existait pas dans les bibliothèques de Rome, mais qu'il l'avait lu avec attention dans sa jeunesse. Au reste, il paraît que l'ouvrage d'Albinus n'était qu'un abrégé de la science de la musique fait d'après Boèce.

ALBINUS, nom sous lequel quelques écrivains du moyen âge ont cité Alcuin (*Voy.* ce nom.)

ALBINUS. Un manuscrit précieux qui se trouve dans la bibliothèque de l'université de Gand (no 171, in-fol.), contient divers traités de musique, parmi lesquels on en remarque un dont l'auteur est anonyme, et qui a pour titre : *De diversis monochordis, tetracordis, pentacordis, sextacordis, eptacordis, octocordis, etc., ex quibus diversa formantur instrumenta musicæ, cum figuris instrumentorum.* Ce traité des instruments à cordes en usage au quatorzième siècle, contient la description et les figures de ces instruments. Au nombre de ceux-ci se trouve une viole à quatre cordes, dont l'invention est attribuée à un certain *Albinus*. Quel était cet *Albinus?* en quel temps vivait-il, et quelle fut sa patrie ? Voilà les questions que je me suis faites, mais sans pouvoir les résoudre. Il y a peu d'apparence que ce soit Alcuin qu'on ait voulu désigner comme l'inventeur de cet instrument, et il est moins vraisemblable encore qu'on ait voulu parler de l'ancien *Albinus* cité par Cassiodore. La viole dont l'invention est attribuée à Albinus a la forme d'une guitare, et ses quatre cordes à vide renferment l'étendue d'une octave. Elles sont accordées de la manière suivante : *ut, re, sol, ut.* L'auteur anonyme, en nous faisant connaître le nom de l'inventeur de cette viole, a oublié celui de l'instrument. Voici comment il s'exprime : *Aliud quoque tetracordum Albinus composuit quod....... vocavit*, etc. On se servait de l'archet pour jouer de cette viole; cet accessoire est, en effet, placé près de l'instrument dans la figure du manuscrit; mais par une singularité remarquable, la viole n'a ni touche ni chevalet.

ALBINUS (Bernard), dont le vrai nom était *Weiss*, fils d'un bourgmestre de Dessau, dans la province d'Anhalt, naquit dans cette ville, en 1653. Il étudia successivement à Brême et à Leyde, et prit le grade de docteur en médecine à l'université de cette dernière ville. Après avoir

Digitized by Google

voyagé en France, en Flandre et en Lorraine, il vint, en 1681, occuper une chaire de professeur à Francfort-sur-l'Oder. Il y fit preuve de tant de talent et de connaissances dans son art, qu'il jouit bientôt d'une grande réputation. Il devint le médecin de l'électeur de Brandebourg, qui le combla d'honneurs et de richesses. Après avoir rempli ses fonctions auprès de plusieurs princes de cette maison, il se rendit à Leyde, en 1702, et y professa la médecine, jusqu'à sa mort, arrivée le 7 septembre 1721. Au nombre de ses écrits se trouve : *Dissertatio de tarantula mira vi*; Francfort, 1601, in-4°. Il y traite de l'usage de la musique pour la guérison du mal que produit la piqûre de la tarentule.

ALBIOSO (MARIO), prêtre et chanoine de l'ordre du Saint-Esprit, naquit à Nasi en Sicile, et mourut à Palerme, en 1686. Poëte et bon musicien, il a publié : *Selva di canzoni siciliani*; Palerme, 1681, in-8°.

ALBONESIO (THÉSÉE). *Voyez* AMBROGIO.

ALBONI (MARIETTA), cantatrice célèbre, est née, en 1823, à Césena, petite ville de la Romagne. Après avoir commencé l'étude de la musique dans sa ville natale, elle alla prendre des leçons de chant à Bologne, chez Mme Bertolatti, professeur de mérite, qui a formé le talent de plusieurs autres cantatrices, lesquelles ont eu des succès sur les théâtres d'Italie. Son séjour dans cette ville lui procura l'avantage de connaître Rossini et de recevoir ses précieux conseils sur son art. Charmé par la beauté de sa voix et par la facilité de sa vocalisation, ce maître illustre lui fit étudier les rôles de contralto de ses ouvrages, et lui en transmit les pures traditions. Ainsi préparée pour la carrière de cantatrice dramatique, Mlle Alboni contracta un engagement de plusieurs années avec Merelli, directeur de plusieurs entreprises théatrales en Italie et en Allemagne. Son début sur la scène lyrique eut lieu en 1843 au théâtre de la Scala, à Milan, dans le rôle de Miffio Orseni, de la *Lucrezia Borgia* de Donizetti. Nonobstant son inexpérience, la beauté de son organe lui fit obtenir un accueil favorable du public. Elle chanta dans la même année à Bologne, à Brescia, puis de nouveau à Milan. Bientôt après, elle parut sur le Théâtre Italien de Vienne, où ses premiers succès furent confirmés. Ce fut alors qu'à la suite de discussions d'intérêt avec l'entrepreneur Merelli, Mlle Alboni crut devoir rompre l'engagement qu'elle avait avec lui, et qu'elle partit inopinément pour Saint-Pétersbourg. Il paraît que cette excursion dans la capitale de la Russie ne répondit pas à ses espérances ; car elle y resta peu de temps. Vers la fin de 1845, elle arriva à Hambourg, où elle se fit entendre dans des concerts ainsi qu'à Leipsick, à Dresde, et en Hongrie où elle se rendit en traversant la Bohême. Appelée à Rome pour le carnaval de 1847, elle y chanta la *Saffo* de Pacini avec l'*Abbadia*, le ténor *Panconi* et la basse *Valli*. Elle introduisit dans cet ouvrage l'air d'*Arsace* de la *Semiramide* de Rossini, qui fut applaudi avec enthousiasme, mais qui n'empêcha pas la chute de l'opéra. Au printemps de la même année, l'Alboni se rendit à Londres, d'après l'engagement qu'elle avait pris avec le directeur du théâtre de Covent-Garden. A cette époque, Jenny Lind attirait la foule des dilettanti au Théâtre de la Reine, et y obtenait des succès qui allaient jusqu'au délire. La lutte, jusqu'alors inégale entre les deux théâtres, prit bientôt un caractère plus sérieux par l'émotion que fit naître l'admirable sonorité de la voix de l'Alboni, son étendue de plus de deux octaves, et son égalité parfaite. Le lendemain de son début, le directeur du théâtre de Covent-Garden porta, de son propre mouvement, le traitement de la cantatrice de la somme de cinq cents livres sterling, qui avait été fixé pour la saison, à deux mille livres (cinquante mille francs). Dès ce moment commença la vogue de Mlle Alboni ; mais elle ne fut décidée qu'à Paris, au mois d'octobre de la même année, lorsque l'artiste se fit entendre à l'Opéra dans trois concerts pour lesquels des avantages considérables lui avaient été assurés par l'administration de ce théâtre. Le premier air qu'elle y chanta fut celui d'*Arsace*. Dès les premières mesures du récitatif, son merveilleux organe y produisit l'effet accoutumé : son timbre, à la fois si pur, si puissant et si suave, émut d'une profonde impression l'intelligente assemblée qui l'entendait pour la première fois. Toutefois, les connaisseurs comprirent que l'effet irrésistible du chant de Mlle Alboni était le résultat des dons exquis qu'elle a reçus de la nature, et qu'il y manque essentiellement les qualités du style et le sentiment dramatique. Cette opinion, d'une part, et l'entraînement du public de l'autre, causèrent une vive agitation dans le monde musical et dans la presse. Deux mois après les concerts qui avaient produit cette émotion, la cantatrice débuta au théâtre italien de Paris par le rôle d'*Arsace*, qui lui fournit l'occasion d'étaler dans tout leur éclat ses précieux avantages naturels. L'enthousiasme fut au comble. Puis elle chanta *Cenerentola* avec non moins de succès ; mais le rôle de Malcolm, dans *La donna del Lago*, ne lui fut pas aussi favorable. L'énergie empreinte dans ce rôle exige autre chose qu'une voix, si belle qu'elle soit. On n'avait point encore ou-

Digitized by Google

blié à Paris l'admirable caractère que M^me Pisaroni savait lui donner, en dépit des défauts de son organe. Le rôle de Malcolm, pour produire son effet, exige précisément les qualités dont M^lle Alboni est dépourvue, à savoir, la largeur du style, l'accent dramatique, et la chaleur de l'action.

Les événements politiques de 1848 vinrent arrêter le cours de ses succès; comme beaucoup d'autres artistes, elle dut aller chercher en Angleterre un refuge contre les agitations révolutionnaires qui bouleversaient l'Europe. Elle reparut sur la scène de Covent-Garden dans *Tancredi* de Rossini, dans *Cenerentola*, dans *Semiramide;* et l'enthousiasme des *dilettanti* alla chaque jour *crescendo*. Recherchée pour les concerts et pour les soirées musicales de la haute noblesse, elle recueillit dans cette saison une riche moisson de guinées. La saison terminée, elle chanta dans un festival à Worcester; puis elle se rendit à Bruxelles, et y chanta dans quelques concerts où ses succès ne furent pas moindres qu'à Paris et à Londres. En 1849, le théâtre italien de Paris ayant été réorganisé, l'Alboni y fut engagée, et y brilla dans *Cenerentola*, avec Lablache et Ronconi, dans *L'Italiana in Algeri*, et dans *La Gazza-Ladra*, puis elle alla *faire* la saison de Londres, qui ne lui fut pas moins favorable. Dans l'année suivante, l'Alboni alla à Genève, et parcourut une partie de la France; elle chanta à Lyon, à Marseille, à Bordeaux, où elle joua en français dans les opéras *Charles VI*, *La Favorite*, *La Reine de Chypre* et *La Fille du Régiment;* puis elle revint à Paris, et osa y chanter le rôle de *Fidès* dans *Le Prophète*, au théâtre de l'Opéra. Le succès le plus brillant justifia sa témérité. Déjà on avait remarqué dans son jeu quelque progrès au point de vue dramatique, lorsqu'elle avait chanté, l'année précédente, le rôle de *Ninetta* dans *La Gazza Ladra;* mais ces indices parurent plus décidés dans l'œuvre de Meyerbeer; non que l'accent vocal de la cantatrice fût devenu plus passionné, mais son action scénique y fut plus animée. En 1851, M^lle Alboni a fait un nouvel essai de son talent sur la scène de l'Opéra dans le rôle de Zerline, qu'Auber a écrit pour elle dans *La Corbeille d'Oranges;* puis elle a fait une excursion en Espagne. Enfin elle a parcouru en triomphatrice les deux Amériques, et y a été saluée par les acclamations excentriques en usage dans ces pays, pour ce qui est extraordinaire ou inconnu.

ALBRECHT (JEAN-MATTHIEU), organiste de l'église de Sainte-Catherine à Francfort-sur-le-Mein, naquit à Austerbehringen, en Thuringe, le 1^er mai 1701. Witten, maître de chapelle à Gotha, lui donna les premières leçons de musique. Ses études terminées, il voyagea en France, où il eut occasion d'entendre les premiers organistes de ce temps, tels que Calvière, Marchand, Daquin, etc., dont il adopta la manière. Ce fut au retour de ce voyage qu'il eut sa place d'organiste à Francfort. Les succès qu'il obtint furent tels, que l'on se décida à faire construire pour lui un nouvel orgue de quarante-huit jeux, par le célèbre Jean Conrad Wegman, de Darmstadt. Aucune composition d'Albrecht n'a été imprimée; mais on connaît de lui plusieurs concertos pour clavecin, avec accompagnement, qui ont été fort applaudis dans leur nouveauté.

ALBRECHT (JEAN-GUILLAUME), docteur et professeur en médecine, à Erfurt, né dans cette ville en 1703, fit ses études aux universités d'Iéna et de Wittemberg. Il a fait imprimer à Leipsick, en 1734 : *Tractatus physicus de effectibus musices in corpus animatum*, in-8°. Mitzler a donné une notice détaillée de cet ouvrage dans sa *Bibliothèque musicale*, tome 4, pag. 23-48. Albrecht, nommé professeur à Gottingue, y mourut le 7 janvier 1736.

ALBRECHT (JEAN-LAURENT), poëte couronné, chanteur et directeur de musique à l'église principale de Mulhausen, en Thuringe, naquit à Goermar, près de Mulhausen, le 8 janvier 1732 Philippe-Christophe Rauchfust, organiste dans cette ville, lui donna les premières leçons de musique pendant trois mois. Il se rendit ensuite à Leipsick pour y étudier la théologie, et en 1758 il revint à Mulhausen, où il obtint les deux charges ci-dessus mentionnées, qu'il garda jusqu'à sa mort, arrivée en 1773. Albrecht est également recommandable comme écrivain didactique et comme compositeur. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Steffani's Sendschreiben mit Zusatzen und einer Vorrede*, 2^te *Auflage* (Lettres de Steffani, avec des additions et une préface, deuxième édition); Mulhausen, 1760, in-4°. Cette édition de la traduction que Werckmeister avait faite de l'ouvrage de Steffani, intitulé : *Quanta certezza habbia da suoi principj la musica*, est préférable à la première. — 2° *Gründliche Einleitung in die Anfangslehren der Tonkunst* (Introduction raisonnée aux principes de la musique); Langensalza, 1761, in-4°, 136 pages. — 3° *Urtheil in der Streitigkeit zwischen Herrn Marpurg and Sorge* (Jugement sur la dispute entre MM. Marpurg et Sorge), dans les Essais de Marpurg (*Beytræg.*), tom. 5, pag. 269.— 4° *Kurze Nachricht von dem Zustande der Kirchenmusik in Mülhausen* (Courte notice sur l'état de la musique d'église, à Mulhouse), dans le même recueil, t. 5, p. 387 — 5° *Abhandlung über*

Digitized by Google

die Frage : ob die Musik bey dem Gottesdienst zu dulden oder nicht? (Dissertation sur cette question : La musique peut-elle être tolérée dans le service divin?); Berlin, 1764, in-4°, 4 feuilles. — 6° *Versuch einer Abhandluug von der Ursachen des Hasses, welches einigen Menschen gegen die Musik von sich Bickenlasssen* (Dissertation sur la cause de l'aversion que montrent certains hommes contre la musique); Frakenhausen, 1765, in-4°. Ce petit écrit est sous la forme d'une lettre adressée à Chrétien-Gottlieb Schroeter. On attribue à Albrecht un pamphlet anonyme concernant la discussion de Marpurg et de Sorge (*voyez* ces noms) sur les bases de la science de l'harmonie ; ce pamphlet a pour titre : *Gedanken eines Thuringische Tonkunsters über die Foreitigkeiten zwischen Sorge und Marpurgs* (Idées d'un musicien de la Thuringe sur les discussions entre Sorge et Marpurg); *Niemandburg* (nulle part), sans date, in-8°. Il ne faut pas confondre cet opuscule avec le jugement sur cette discussion, inséré par Marpurg dans le cinquième volume de ses essais historiques et critiques sur la musique. Au surplus, Albrecht n'entendait pas mieux que les autres maîtres pris pour juges par Marpurg ces questions de théorie de l'harmonie dans lesquelles Sorge était plus près de la vérité que ses antagonistes : ce sujet était trop nouveau pour être compris alors. Albrecht a été l'éditeur des deux ouvrages d'Adlung : *Musica mechanica organædi*, et *Siebengestirn* (*voy.* Adlung) ; il a joint une préface au premier, avec une notice sur la vie d'Adlung. Ses compositions consistent en : 1° Cantates pour le vingt-quatrième dimanche après la Pentecôte, poésie et musique d'Albrecht, 1758. — 2° Passion selon les évangélistes ; Mulhausen, 1759, in-8°. — 3° *Musikalische Aufmunterung für die Anfænger des Klaviers* (Encouragement musical pour les clavecinistes commençants); Augsbourg, 1763, in-8°. — 4° *Musikalische Aufmunterung in kleinen Klavier Stücken und Oden* (Encouragement musical consistant en petites pièces et odes pour clavecin); Berlin, 1763, in-4°.

ALBRECHTSBERGER (Jean-Georges), savant harmoniste et organiste habile, né à Klosterneubourg, petite ville de la basse Autriche, le 3 février 1736, entra fort jeune au chapitre de ce lieu comme enfant de chœur. De là il passa à l'abbaye de Mœlk, où il fut chargé de la direction d'une école gratuite. Monn, organiste de la cour, lui enseigna l'accompagnement et le contrepoint. Devenu lui-même profond organiste, après plusieurs années d'un travail assidu, il fut appelé en cette qualité à Raab, puis à Maria-Taferl, et enfin à Mœlk, où il demeura pendant douze ans. Les ouvrages qu'il publia dans cet intervalle ayant propagé sa réputation, et la place d'organiste de la cour de Vienne étant devenue vacante, il fut désigné, en 1772, pour en remplir les fonctions. Vingt ans après, on le nomma maître de chapelle de l'église cathédrale de Saint-Étienne.

L'académie musicale de Vienne l'admit au nombre de ses membres en 1793, et celle de Stockholm en 1798. Ce savant homme est mort à Vienne le 7 mars 1809, et non en 1803, comme on l'a écrit dans le Dictionnaire historique des Musiciens (Paris, 1810). Albrechtsberger avait épousé, en 1768, Rosalie Weiss, fille de Bernard Weiss, sculpteur, et en avait eu quinze enfants, neuf fils et six filles. De ces quinze enfants, douze sont morts en bas âge. Ses meilleurs élèves sont : 1° Beethoven ; 2° Jos. Eybler, premier maître de chapelle de la cour de Vienne ; 3° Jean Fuss, mort à Pesth le 9 mars 1819 ; 4° Gænsbacher (Jean), qui a succédé à Preindl dans la place de maître de chapelle de Saint-Étienne ; 5° J. N. Hummel, maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar ; 6° le baron Nicolas de Krafft, mort à Vienne le 16 avril 1818 ; 7° Jos. Preindl, maître de chapelle de Saint-Étienne et de Saint-Pierre, mort à Vienne le 26 octobre 1823 ; 8° le chevalier Ignace de Seyfried, maître de chapelle et directeur de l'Opéra de Vienne ; 9° et enfin Joseph Weigl, compositeur et directeur de l'Opéra de Vienne. Haydn, Beethoven et tous les grands musiciens de l'Allemagne avaient la plus haute estime pour Albrechtsberger, qui était également recommandable comme écrivain didactique, comme organiste et comme compositeur de musique sacrée et instrumentale.

Le nombre des ouvrages sortis de sa plume est immense. Le prince Nicolas Esterhazy-Galantha possède en manuscrit les suivants : 1° Vingt-six messes, dont dix-neuf sont avec accompagnement d'orchestre, une avec orgue, et six à quatre voix, *a capella*. — 2° Quarante-trois graduels. — 3° Trente-quatre offertoires. — 4° Cinq vêpres complètes. — 5° Quatre litanies. — 6° Quatre psaumes. — 7° Quatre *Te Deum*. — 8° Deux *Veni Sancte Spiritus*. — 9° Six motets. — 10° Cinq *Salve Regina*. — 11° Six *Ave Regina*. — 12° Cinq *Alma Redemptoris*. — 13° Deux *Tantum Ergo*. — 14° Dix-huit hymnes. — 15° Un *Alleluia*. — 16° Dix morceaux tels que *de Profundis*, *Introïts*, leçons des Ténèbres et répons. — 17° *Oratorios* : les Pèlerins de Golgotha ; l'Invention de la Croix ; la Naissance du Christ ; *Applausus musicus ; De Nativitate Jesu ; De passione Christi*. — 18° Neuf cantiques. — 19° Un petit opéra allemand. — 20° Quarante quatuors fugués, œuvres

Digitized by Google

1^{er}; 2^e, 5^e, 7^e, 10^e, 11^e, 16^e et 19^e. — 21° Quarante-deux sonates en quatuors, œuvres 14^e, 18^e, 20^e, 21^e, 23^e, 24^e et 26^e. — 22° Trois sonates en doubles quatuors, œuvre 17^e. — 23° Trente-huit quintettis pour deux violons, deux violes et basse, œuvres 3^e, 6^e, 9^e, 12^e, 15^e, 22^e, 25^e et 27^e. — 24° Sept sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse. — 25° Vingt-huit trios pour deux violons et violoncelle. — 26° Treize pièces détachées telles que sérénades, nocturnes et divertissements. — 27° Six concertos pour divers instruments, tels que le piano, la harpe, l'orgue, la mandoline et le trombone. — 28° Quatre symphonies à grand orchestre. Les ouvrages qu'Albrechtsberger a publiés sont les suivants : 1° *Fugues pour l'orgue*, œuvres 4^e, 5^e, 6^e, 7^e, 8^e, 9^e, 10^e, 11^e, 16^e, 17^e et 18^e. — 2° *Préludes pour l'orgue*, œuvres 3^e, 12^e et 29^e. — 3° *Fugues pour le piano*, œuvres 1^{er}, 15^e, 20^e et 27^e. — 4° *Dix-huit quatuors pour deux violons, alto et basse*, œuvres 2^e, 19^e et 21^e. — 5° *Six sextuors pour deux violons, deux violes, violoncelle et contre-basse*, œuvres 13^e et 14^e. — 6° *Concerto léger pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons et basse*; Vienne. — 7° *Quatuor pour clavecin, deux violons et basse*; Vienne, 1792. — 8° *Six duos pour violon et violoncelle*; Leipsick, 1803. — 9° *Quintetto pour trois violons, alto et violoncelle*. — 10° *Sonates à deux chœurs, pour quatre violons, deux altos et deux violoncelles*; Vienne, Riedl.

Les ouvrages élémentaires d'Albrechtsberger sont : 1° *Gründliche Anweisung zur composition, mit deutlichen und ausführlichen exempeln, zum selbs Unterrichte erlaütert, und mit Anhange : von der Beschaffenheit und Anwendung aller jetzt üblichen mus. Instrumente*; Leipsick, 1790, in-4°. Une nouvelle édition de cet ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, 1818, in-8°. Choron en a donné une traduction française sous ce titre : *Méthode élémentaire de composition, etc., enrichie d'un grand nombre de notes et d'éclaircissements*; Paris, 1814, 2 vol. in-8°. Il y a eu une deuxième édition de cette traduction. Bien que méthodique et orné d'exemples assez purement écrits, ce livre n'est point à l'abri de tout reproche. L'auteur, en cherchant la concision, est tombé dans la sécheresse et l'obscurité. Quelquefois aussi, il se met en contradiction avec les principes qu'il a posés. Les parties les plus difficiles de la fugue telles que *la réponse* et les *contre-sujets*, n'y sont qu'effleurés, et les exemples ne sont point assez variés. Néanmoins, tel qu'il est, il mérite l'estime dont il jouit en Allemagne. Il a remplacé avec avantage le *Gradus ad Parnassum* de Fux, qui, basé sur la tonalité du plain-chant, s'éloigne trop du système moderne. Par les soins qu'Albrechtsberger a mis à la rédaction de ses exemples, il a évité les défauts du *Traité de la Fugue* de Marpurg, qui n'est propre qu'à enseigner le style instrumental. — 2° *Kurzgefasste Methode den Generalbass zu erlernen* (Méthode abrégée d'accompagnement); Vienne, 1792. — 3° *Klaviersschule für Anfænger* (École du clavecin pour les commençants); Vienne, 1800. — 4° *Ausweichungen aus C dur und C moll in die übungens Dur-und moll-Tœne* (Passages des tons d'ut majeur et d'ut mineur dans tous les tons majeurs et mineurs); Vienne, Leipsick et Bonn. La deuxième partie de cet ouvrage, intitulée : *Inganni (Trugschlüsse) für die Orgel oder Piano-Forte*, contient toutes les feintes de modulation. La troisième partie a pour titre : *Unterricht über den Gebrauch der verminderten und überm. Intervallen* (Instruction sur l'usage des intervalles augmentés et diminués); Leipsick, Peters. Le chevalier de Seyfried a publié une édition complète des œuvres théoriques d'Albrechtsberger, sous ce titre : *J. G. Albrechtsberger's sammtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte*; Vienne, Antoine Strauss, 3 vol. in-8°, sans date.

ALBRICI (Vincent), compositeur et organiste, né à Rome le 26 juin 1631, fut d'abord au service de Christine, reine de Suède. Il se trouvait à Stralsund en 1660. De là il passa à Dresde, comme vice-maître de chapelle de l'électeur de Saxe, Jean Georges II, poste qu'il occupait encore en 1664. Cette chapelle ayant été réformée à la mort de l'électeur, Albrici se rendit à Leipsick, où il devint organiste de l'église Saint-Thomas. En 1682 il fut appelé à Prague comme directeur de musique de l'église Saint-Augustin. Il mourut dans cette ville quelques années après. Ses compositions connues sont : 1° *Te Deum* à deux chœurs, deux violons, viole, violoncelle, basson, quatre trompettes, trois trombones et timbales. — 2° *Kyrie* à huit voix. — 3° Messe à huit voix. — 4° *Symbolum Nicænum* à quatre voix, trompettes et timbales. — 5° Le cent cinquantième psaume à quatre voix avec trompettes et timbales. — 6° *Conc. moveantur cuncta sursum*. — 7° *Conc. anima nostra*, etc.

ALBUZIO ou **ALBUZZI**, du latin *Albutius* (Jean-Jacques), luthiste et compositeur, né à Milan, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve des pièces de sa composition dans les recueils qui ont pour titres : 1° *Intabolatura de Leuto, de diversi autori novamente stampata; in Milano, per J. Antonio Casti-*

Digitized by Google

liono, 1536, petit in-4° oblong. — 2° *Hortus Musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum Carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*, etc.; Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum, 1552. Ce dernier recueil contient des fantaisies, des motets, des chansons et des danses arrangées pour le luth.

ALBUZZI TODESCHINI (Thérèse), célèbre cantatrice, dont la voix était un beau contralto, naquit à Milan le 20 décembre 1723; elle fut longtemps au service de la cour de Dresde, où elle chantait les premiers rôles. Elle mourut à Prague, le 30 juin 1760.

ALCAROTTI (Jean-François), compositeur, naquit à Novarre, dans le Piémont, vers 1536, et fut organiste à l'église de Como. On connaît sous son nom : *Il primo libro de' Madrigali a cinque e sei voci*; in Venezia, appresso Antonio Gardano, 1567, in-4° obl. Le deuxième livre a pour titre : *Madrigali a cinque et sei voci con doi dialoghi a otto*; ibid., 1569, in-4° obl.

ALCÉE, poëte musicien de l'ancienne Grèce, né à Mytilène, dans l'île de Lesbos, vécut dans la 44e olympiade (604 ans avant J.-C.), suivant la chronique d'Eusèbe. Contemporain de Sapho, il paraît l'avoir aimée, si l'on en juge par un vers cité dans la Poétique d'Aristote. Horace et Quintilien ont accordé des éloges magnifiques au génie poétique et à la versification d'Alcée. On sait qu'il fut l'inventeur du vers *alcaïque*, auquel il a donné son nom. Ce vers a quatre pieds et une césure. Il se mesure ainsi :

cés.
⏑ - | ⏑ - | - | - ⏑ ⏑ | - ⏑ ⏑ |

Les deux premiers pieds sont des *ïambes*; puis vient la césure, et le vers finit par deux *dactyles*. Quelquefois le premier pied est un *spondée*, le second un *ïambe*, la césure est brève, et les deux derniers pieds sont dactyles, de cette manière :

cés.
- - | ⏑ - | ⏑ | - ⏑ ⏑ | - ⏑ ⏑ |

Aucun de ces mètres ne répond ni à un rhythme régulier de la musique, ni même à une mesure musicale du temps; car dans la première forme, on a :

[notation musicale : 3/4 … | … | 2/4 (cés.) … | ¢ … | … |]

et dans l'autre :

[notation musicale : ¢ … | 3/4 … | (cés.) … | ¢ … | … |]

Mais le mètre de l'ancienne poésie grecque absorbait le rhythme musical sans rien perdre de l'harmonie, parce que cette harmonie était dans la langue elle-même. On ne peut mettre en doute le charme qu'avaient pour les anciens les chants d'Alcée construits sur ces mesures; car Horace en parle avec enthousiasme dans la treizième ode du deuxième livre, où sont ces beaux vers :

> Quam pene furvæ regna Proserpinæ,
> Et judicantem vidimus Æacum,
> Sedesque discretas piorum, etc.

« Que j'ai été près de voir le royaume de la « sombre Proserpine, Éaque et son tribunal, les « demeures écartées des âmes pieuses, et Sapho « se plaignant sur les cordes éoliennes des « jeunes filles de sa patrie, et vous, Alcée, avec « un plectre d'or (1), chantant d'un ton plus « mâle les dangers de la mer, les douleurs de « l'exil, et les maux de la guerre !

« Les ombres les écoutent tous deux et admi- « rent ces chants dignes d'un religieux silence; « mais la foule compacte du vulgaire prête une « oreille plus attentive aux récits des combats et « des tyrans détrônés.

« Faut-il s'en étonner, puisqu'à ces chants di- « vins, le monstre aux cent têtes, immobile, « stupéfait, baisse ses noires oreilles; puisque les « serpents enlacés aux cheveux des Euménides « tressaillent de ravissement?

« Prométhée et le père de Pélops trouvent dans « ces doux accents l'oubli passager de leurs « maux; Orion lui-même ne songe plus à pour- « suivre les lions et les lynx timides. »

Plutarque nous apprend que la tradition des chants d'Alcée se conserva longtemps chez les Grecs. Malheureusement, la dignité de caractère et le courage n'égalaient pas le génie chez ce grand poëte. Après avoir poursivi de sa verve satirique Pittacus, tyran de sa patrie, mis au rang des sept Sages de la Grèce; après avoir pris les armes contre lui, il eut la lâcheté de les jeter dans le combat, de fuir, et, tombé dans les mains de son ennemi, d'accepter de lui et la vie et la liberté. Alcée avait composé des hymnes, des odes, des satyres politiques, et des poëmes des-

(1) *Plectrum*, plectre, crochet dont se servaient les poëtes pour pincer les cordes de la lyre ou de la cithare, afin de guider les intonations de leur voix suivant les modes analogues aux mètres de leurs vers. Les traducteurs français rendent souvent ce mot par *archet*; mais on n'a jamais joué de la lyre ni de la cithare avec l'archet; car l'archet, inconnu à l'ancienne Égypte, à la Grèce, aux Romains, est originaire de l'Inde et des contrées septentrionales de l'Europe. Quintilien nous apprend qu'on donnait avec raison le plectre d'or à Alcée, dans la partie de ses œuvres dirigée contre les tyrans : *Alcæus in parte operis aureo plectro merito donatur, qua tyrannos insectatur.* (Lib. X, c. 1.)

Digitized by Google

tinés à célébrer Bacchus, Vénus et l'Amour. Il ne nous reste de tout cela que quelques fragments conservés par Athénée et par Suidas.

ALCIMAS ZMURNIUS, joueur de trompette dans l'antiquité. Son nom nous est parvenu dans une inscription rapportée par Muratori (*Nov. Thesaur. vet. inscr.*, t. 1, p. 936); la voici :

ALCIMAS
ZMVRNIVS
TVBOCANTIVS.

ALCMAN, poëte-musicien, naquit à Sardes d'un père nommé Damas ou Titare, et fut mené dans son enfance à Sparte, où il fut élevé dans un quartier de cette ville nommé *Messoa*, ce qui l'a fait passer pour Lacédémonien. On croit qu'il a vécu depuis la vingt-septième jusqu'à la quarantième olympiade. Héraclide de Pont assure qu'Alcman fut dans sa jeunesse esclave d'un Lacédémonien nommé Agésidas; mais qu'il mérita par ses bonnes qualités de devenir l'affranchi de son maître. Il fut excellent joueur de cithare, et chanta ses poésies au son de la flûte. Clément d'Alexandrie lui attribue la composition de la musique destinée aux danses des chœurs. Athénée dit que ce musicien fut un des plus grands mangeurs de l'antiquité. Son tombeau se voyait encore à Lacédémone au temps de Pausanias.

ALCOCK (Jean), docteur en musique, né à Londres le 11 avril 1715, entra, à l'âge de sept ans, comme enfant de chœur, à l'église de Saint-Paul, sous la direction de Ch. King; et, lorsqu'il en eut atteint quatorze, on le plaça comme élève sous Stanley, qui, bien qu'il n'eût alors que seize ans, était organiste des églises de Saint-André, d'Holborn et du Temple. En 1735, Alcock devint organiste de l'église de Saint-André à Plymouth, dans le Devonshire. Cinq ans après son arrivée dans ce lieu, il fut invité à prendre possession de la place d'organiste de Reading, où il se rendit au mois de janvier 1742. Celle d'organiste de l'église cathédrale de Lichtfield étant devenue vacante en 1749, on la réunit à celle de premier chantre et de maître du chœur, en faveur d'Alcock; mais en 1760 il se démit de la place d'organiste, ainsi que de celle de maître de chœur, et ne conserva que celle de premier chantre. Il s'était fait recevoir bachelier en musique à Oxford, en 1755; dix ans après il prit ses degrés de docteur à la même université. Le reste de la longue carrière de cet homme respectable s'écoula tranquillement à Lichtfield, où il est mort au mois de mars 1806, âgé de quatre-vingt-onze ans. Il n'avait cessé jusqu'au dernier moment de remplir avec exactitude les devoirs de sa place, quoique le doyen de Lichtfield l'eût invité plusieurs fois à prendre quelque repos. Pendant son séjour à Plymouth, il avait publié *six suites de leçons de piano*, et *douze chansons*; ces ouvrages furent suivis d'une suite de psaumes, antiennes et hymnes, composés pour les enfants de la charité, et d'une collection d'anciens psaumes à quatre parties, le tout publié à Reading. En 1753 il publia un service complet de musique d'église, sous ce titre : *Morning and Evening service, consisting of a* Te Deum, Jubilate, Kyrie eleyson, etc.; *for three, four, five and six voices*. Cet ouvrage est devenu rare. Déjà en 1750 Alcock avait fait paraître de sa composition six concertos à sept parties pour quatre violons, alto, violoncelle et basse continue pour le clavecin. Une collection de trente six antiennes de sa composition parut en 1771. Vingt ans s'écoulèrent entre cette publication et celle de son *Harmonia Festi*, collection de canons, airs et chansons. Alcock, ayant recueilli cent six psaumes de divers auteurs, les arrangea à quatre parties, et les publia en 1802, sous le titre de *Harmony of Sion*. Outre ces ouvrages, les catalogues de Preston et de Cahusac indiquent encore les suivants : 1° *Te Deum and Jubilate*. — 2° *Magnificat et Nunc dimittis*, 1797. — 3° *Strike ye Seraphic Hosts, hymn for Christmas Day*. — 4° *Trois trios pour deux violons et basse*.

ALCUIN, écrivain célèbre du huitième siècle, né en Angleterre dans la province d'York, fut disciple de Bède et d'Ecbert, archevêque d'York. Après avoir été diacre, il devint abbé de Canterbury. Charlemagne, ayant eu occasion de le voir à Parme, l'engagea à se fixer en France. Il lui donna les abbayes de Ferrières et de Saint-Loup, le fit son aumônier, et prit de lui des leçons de ce qu'on appelait alors la rhétorique, de dialectique et des autres arts libéraux. Dans la suite, il lui donna encore l'abbaye de Saint-Martin de Tours. Alcuin, devenu vieux, désira se retirer de la cour; il demanda son congé, qu'il n'obtint qu'en 801. Alors il se dépouilla de tous ses bénéfices, et se retira dans son abbaye de Saint-Martin, où il mourut le 19 mai 804, âgé de près de soixante dix ans. Ses œuvres ont été recueillies par André Duchesne; Paris, 1617, in-fol.; et Froben, prince-abbé de Saint-Emmerande, en a donné une édition beaucoup plus ample à Ratisbonne en 1777, 2 vol. in-fol. On y trouve un traité *De septem artibus liberalibus* : cet ouvrage est incomplet; il n'en reste que la rhétorique, la dialectique et une partie de la logique; la musique et les autres parties sont perdues. On y trouve aussi un traité séparé *De Musica*.

ALDAY (....), nom d'un famille de musiciens qui a eu de la réputation en France

Digitized by Google

Alday, le père, né à Perpignan, en 1737, fut d'abord secrétaire d'un grand seigneur, qui le mena en Italie. Là il apprit à jouer de la mandoline. Ayant acquis un certain degré d'habileté sur cet instrument, il s'établit d'abord à Avignon, où il se maria; puis il alla se fixer à Paris, où il donna des leçons de son instrument. Il eut deux fils qui naquirent, l'un en 1763, l'autre, l'année suivante. Tous deux furent violonistes. Le premier, connu sous le nom d'*Alday l'aîné*, n'était âgé que de huit ans lorsqu'il joua de la mandoline au concert spirituel. Il s'y fit entendre comme violoniste en 1783, et y reparut en 1789, dans une symphonie concertante pour deux violons, de sa composition, qu'il joua avec son frère. Vers le même temps il publia sa première *Symphonie concertante* en *ut*, pour deux violons et alto, Paris, Sieber. Cet ouvrage fut suivi de la *symphonie concertante* pour deux violons qu'il avait fait entendre au concert spirituel. Celle-ci a été gravée à Amsterdam, chez Hummel. Alday s'est fixé à Lyon vers 1795, et s'y est fait marchand de musique. Il a publié depuis cette époque un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse (Paris, Pleyel), et des airs variés avec accompagnement de basse. On a aussi sous son nom : *Méthode de violon, contenant les principes détaillés de cet instrument, dans lesquels sont intercallés seize trios pour trois violons, six duos progressifs, six études et des exercices pour apprendre à moduler*. Lyon, Cartoux, in-4°. Il a été fait plusieurs éditions de cet ouvrage.

Le frère de cet artiste, connu sous le nom d'*Alday le jeune*, fut un violoniste beaucoup plus habile que l'aîné. Il passe pour avoir reçu des leçons de Viotti, dont il avait adopté la manière. Il se fit entendre avec succès au concert spirituel jusqu'en 1791, époque où il passa en Angleterre. En 1806, Alday a été nommé directeur de musique à Édimbourg. Ses concertos de violon ont eu un succès de vogue dans la nouveauté; mais ils sont maintenant oubliés. Ceux qu'il a publiés sont : 1° Premier concerto, en *ré*; Paris, Imbault. — 2° Deuxième *idem*, en *si* bémol, et troisième *idem*, en *la*; Paris, Sieber. — 3° Quatrième *idem*, en *ré*; Paris, Imbault. On connaît aussi de ce violoniste : deux œuvres de *Duos pour deux violons*; Paris, Decombe; des *Mélanges pour deux violons*; Paris, Leduc, des *Airs variés pour violon et alto*, Paris, Imbault, et des *trios pour deux violons et basse*, Londres, Lavenu.

ALDÉRINUS (Cosme), compositeur suisse qui florissait vers le milieu du seizième siècle, a publié : *LVII hymni sacri, quatuor, quinque et sex voc.*; Berne, Apiarius, 1553, in-4°, oblong.

ALDERWELT (L. A. van), pianiste hollandais, né à Rotterdam vers 1780, a publié pour son instrument : 1° Sonate, Rotterdam, Plattner. — 2° Pot-pourri sur des thèmes connus *ibid.*; — 3° Variations sur l'air hollandais : *Daar ging een Pater*; Amsterdam, Steup.

ALDHELM, fils de Kentred, et neveu d'Inas, roi des Saxons occidentaux, fut élevé dans le monastère de Saint-Augustin de Canterbury, devint abbé de Malmesbury, et ensuite évêque de Sherburn, aujourd'hui Salisbury. Il mourut le 20 mai 709. Il avait composé des chansons, *Cantiones Saxonicæ*, qu'il était dans l'usage de chanter lui-même au peuple pour lui faire goûter la morale qu'elles contenaient. Gerbert (*De Cantu et Musica sacra*, t. I, p. 202), nous a conservé un échantillon de ses compositions, qu'il a tiré d'un manuscrit du neuvième siècle. Guillaume de Malmesbury a écrit la vie d'Aldhelm; elle se trouve dans les *Acta S. O. Benedict.*

ALDOVRANDINI (Joseph-Antoine-Vincent), académicien philharmonique et maître de chapelle honoraire du duc de Mantoue, naquit à Bologne vers 1665. Il fit ses études musicales sous la direction de Jacques Perti. Admis comme membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne en 1695, il en fut prince en 1702. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Dafni*, à Bologne, en 1696. — 2° *Gl' inganni amorosi scoperti in villa*; à Bologne, en 1696. — 2° (bis) *Ottaviano*, écrit à Turin, en 1697. — 3° *Amor torna in cinque al cinquanta, ovvero Nozz' dlà Flippa, e d' Bedette*, opéra comique dans le patois Bolonais, en 1699. — 3° (bis) *L'Orfano*, à Naples, au carnaval de 1699. — 4° *Le due Auguste*, à Bologne, en 1700. — 5° *Pirro*, à Venise, en 1704. — 6° *La Fortezza al Cimento*, à Venise, 1699. — 7° *Cesare in Alessandria*; Naples, 1700. — 8° *Semiramide*; à Gênes 1701. — 9° *I tre Rivali al soglio*; à Venise, en 1711. On connaît aussi quelques œuvres de musique sacrée et instrumentale de sa composition : le premier, sous le titre *Armonia sacra*, contient dix motets à deux et trois voix, avec violons, Bologne, 1701, in-fol.; le deuxième, *Cantate a voce sola*, Bologne, 1701, in-4° oblong; le troisième, intitulé : *Concerti sacri a voce sola con violini, opera 3a*, Bologne, Silvani 1703, in-fol., consiste en dix motets à voix seule avec deux violons; son œuvre 5e, composé de sonates à trois parties, a été gravé à Amsterdam, sans date. Enfin, Aldovrandini s'est rendu recommandable par l'oratorio de *S. Sigismondo*, dont la poésie a été publiée sous ce titre : *S. Sigismondo, re di Borgogna, oratorio consecrato all' Eminentiss. e Reverend. Principe il sig. card. Ferd. d'Adda*,

Digitized by Google

dignissimo legato di Bologna, fatto rappresentare da' signori nottari nel foro civile di Bologna, nella loro sala magnificamente apparata, in occasione della generale processione del santissimo sacramento della parrochiale di S. G. Battista de RR. Monaci Celestini, poesia del sig. Gio.. Battista Monti, notaro collegiato, musica del sig. Giuseppe Aldovrandini, maestro di cappella di onore del serenissimo Duca di Mantova, il dì primo di giugno 1704.

ALDRICH (HENRI), doyen de l'église du Christ à Oxford, naquit à Westmeinster en 1647. Il fit ses premières études dans cette ville, sous le docteur Richard Busby; en 1662 il fut admis au collége d'Oxford, où il prit les degrés de maître ès arts, le 3 avril 1669. Il entra ensuite dans les ordres, et devint professeur au collége d'Oxford, chanoine de l'Église du Christ, et enfin docteur en théologie. Il mourut le 14 décembre 1710. Au milieu de tous ses travaux il cultiva la musique avec succès. Il avait rassemblé une nombreuse collection des œuvres des plus célèbres compositeurs, tels que Palestrina, Carissimi, Vittoria, etc., sur lesquelles il arrangea les paroles anglaises des psaumes et de beaucoup d'antiennes.

Il avait formé le projet d'écrire plusieurs traités sur la musique, et avait jeté ses idées dans diverses dissertations renfermées en deux recueils manuscrits, qui ont été déposés dans la bibliothèque du Collége du Christ à Oxford. En voici les titres d'après Burney : 1° *Theory of organ-building, in which are given the measures and proportions of its several parts and pipes* (Théorie de la construction de l'orgue, etc.). — 2° *Principles of ancient Greck Music* (Principes de l'anciennes musique grecque). — 3° *Memorandums made in reading ancient authors, relative to several parts of Music and its effects* (Extraits des anciens auteurs, relatifs aux diverses parties de la musique et de ses effets). — 4° *Uses to which Music was applied by the ancients* (Usages auxquels la musique fut employée par les anciens). — 5° *Epithalamium*. — 6° *Excerpta from Père Menestrier; proportions of Instruments; exotic Music* (Extraits du Père Menestrier; proportions des instruments; musique exotique). — 7° *Argument of ancient and modern performance in Music* (Comparaison de l'exécution musicale ancienne et moderne). — 8° *Theory of modern musical Instruments* (Théorie des instruments de musique modernes). — 9°, 10° et 11°, *dito*. — 12° *Miscellaneous papers concerning different points in the theory and practice of Music* (Papiers divers concernant différents points de la théorie et de la pratique de la musique). — 13° *On the construction of the Organ* (Sur la construction de l'orgue). — 14° *Fragment of a treatise on Counterpoint* (Fragments d'un traité de contre-point).

Le docteur Aldrich a composé plusieurs offices pour l'Église, et un grand nombre d'antiennes qui sont restées en manuscrit, et dont l'Académie de musique ancienne, de Londres, possède une grande partie. Dans le *Pleasant musical Companion*, imprimé en 1726, on trouve deux morceaux de sa composition, l'un : *Hark the bonny Christ-Church Bells*; l'autre intitulé : *A Smoking Catch*, pour être chanté par quatre hommes fumant leur pipe, d'une exécution difficile, et d'un effet piquant.

ALDRIGHETTI (ANTOINE-LOUIS), fils d'Aldrighetto Aldrighetti, médecin et philosophe, naquit à Padoue le 22 oct. 1600. Il fut professeur de droit à l'université de Padoue, et mourut le 24 août 1668. Parmi ses ouvrages on trouve : *Raggualia di Parnasso tra la musica e la poesia*; Padoue, 1620, in-4°.

ALECTORIUS (JEAN), musicien allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par une collection de pièces mêlées et de motets qui a pour titre : *Officia Paschalia, de Resurrectione et Ascensione Domini; Vitebergæ, apud Georgium Rhau*, 1539. On y trouve quelques morceaux de sa composition avec d'autres de J. Galliculus, d'Adam Renerus, de G. Förster, de J. Walther, de C. Rein, et de J. Zacharias.

ALEM (PIERRE D'), compositeur flamand dont parle Cerreto (*Prattica musicale*, lib. 3. p. 156) comme d'un artiste de grande valeur. Il vécut très-longtemps à Naples, et s'y trouvait encore en 1601. Je ne connais pas d'ouvrage imprimé de ce maître.

ALEMBERT (JEAN-LE-ROND D'), philosophe et géomètre célèbre, naquit à Paris le 16 novembre 1717, et fut exposé sur les marches de l'église de Saint-Jean-le-Rond, dont on lui donna le nom. On sait maintenant qu'il devait le jour à madame de Tencin, célèbre par son esprit et sa beauté, et à Destouches, commissaire provincial d'artillerie. Son père, voulant réparer l'abandon où il le laissait, lui assura 1200 livres de rentes peu de jours après sa naissance. Les études dans lesquelles on le dirigea avaient pour but de lui faire embrasser une profession honorable, telle que celle d'avocat, ou de médecin; il les essaya toutes deux; mais son génie le destinait aux mathématiques, qu'il apprit seul, et auxquelles il doit sa gloire la plus solide. Ses

Digitized by Google

travaux, qui lui valurent l'entrée des Académies des sciences de Paris et de Berlin, de l'Académie française, et de presque toutes les sociétés savantes de l'Europe, n'étant pas de l'objet de cet ouvrage, nous allons le considérer seulement sous le rapport de l'influence qu'il eut sur la musique en France.

« Rameau, » dit Choron, « avait publié « en 1722 son traité d'harmonie, qui ne fit pas « d'abord beaucoup de bruit, parce qu'il était « lu de peu de personnes. D'Alembert, géomètre « profond, à qui l'on devait la solution du pro- « blème des cordes vibrantes, entreprit de met- « tre les idées de Rameau à la portée des lecteurs « ordinaires. En 1752, il publia les éléments de « musique théorique et pratique, et donna l'ap- « parence de l'ordre et de la clarté à un sys- « tème essentiellement vicieux. Ce système, « qui a retardé les progrès de la musique en « France, y est aujourd'hui rejeté par les bons « théoriciens. » Cet ouvrage a eu quatre éditions; la première a paru sous ce titre : *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés*, Paris, 1752, in-8°. On en trouve l'analyse dans le Mercure de mai 1752. La seconde édition, augmentée de quelques éclaircissements, fut publiée à Paris en 1759, 1 vol. in-8°. La troisième édition a paru à Lyon en 1762, 1 vol. in-8°. La quatrième est de Lyon, 1779, 1 vol. in-8°. Marpurg en a donné une traduction allemande sous ce titre : *Systematiche Einleitung in die musikalische Setztunsk, nach den Lehrsætzen des Herrn Rameau, aus dem Franzœsischen übersetzt, und mit Anmerkungen vermehret von F. W. Marpurg*; Leipsick, 1757, in-4°.

On a aussi de d'Alembert : 1° *Recherches sur la courbe que forme une corde tendue mise en vibration*, dans les mémoires de l'académie de Berlin, ann. 1747 et 1750. — 2° *Recherches sur les vibrations des cordes sonores avec un supplément sur les cordes vibrantes*, dans ses opuscules mathématiques (Paris, 1761 et années suivantes), tom. 1 et 4.— 3° *Sur la vitesse du son*, avec trois suppléments; *ibid*. Dans ses *Mélanges de littérature et de philosophie*, 5 vol. in-12, Amsterdam, 1767, 1770 et 1773, on trouve un *Traité sur la liberté de la musique*. Cet opuscule a été réimprimé dans les *Œuvres philosophiques, historiques et littéraires* de d'Alembert, Paris, Bastien, 1805, 18 vol. in-8°, et Paris, Bossange frères, 4 vol in-8°. D'Alembert à fait insérer dans le *Mercure* du mois de mars 1762, une *Lettre à M. Rameau, pour prouver que le corps sonore ne nous donne et ne peut nous donner par lui-même aucune idée des proportions*. Cet opuscule est rempli d'une bonne et saine critique sur l'objet en question.

ALEOTTI (Rafaella-Argenta), religieuse augustine, naquit dans le duché de Ferrare. Guarini (*Istoria delle chiese di Ferrara*, p. 370) et F. Borsetti (*Hist. gymn.*, Ferrare, p. 11, lib. 5, p. 464), disent qu'elle a fait imprimer des motets et des madrigaux dont ils n'indiquent ni la date ni le lieu. Il est vraisemblable qu'elle était de la famille de Jean-Baptiste Aleotti, célèbre architecte et ingénieur, et que le nom d'*Argenta*, joint au sien, est celui d'un bourg du duché de Ferrare, d'où cette famille était originaire.

ALEOTTI (Victoire), seconde fille du célèbre architecte Jean-Baptiste Aleotti, naquit vers 1570. Dès l'âge de cinq ans elle montra de grandes dispositions pour la musique. Elle assistait aux leçons qui étaient données à sa sœur par Alexandre Milleville, et son talent naturel se développa si bien dans cette audition, qu'à l'âge de six ans elle jouait déjà fort bien d'une espèce de clavecin qu'on appelait alors *Arpicordo*. Convaincus de la bonté de son organisation musicale, ses parents la confièrent aux soins d'Hercule Pasquino, qui lui fit faire de rapides progrès dans le chant et dans le contrepoint. Au bout de deux ans, Pasquino conseilla de l'envoyer au couvent de Vitti, renommé pour les études musicales; elle y entra en effet, et prit tant de goût à la vie monastique qu'elle voulut terminer ses jours dans ce couvent. Son père a fait imprimer un recueil de vingt et une pièces qu'elle avait composées sur des vers de Guarini, sous le titre de *Ghirlanda di madrigali a quattro voci*; Venise, 1583, in-4°.

ALESSANDRA (Catherine), dame de Pavie, se distingua comme compositeur au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : *Motetti a 2 e 3 voci*, op. 2. *aggiuntovi uno Canzon francese a 4, e le litanie della B-V. a 6 del Reverendo D. Benedetto Rè, suo maestro di contrappunto, Milano, presso l'Erede di Simone Vini e Filippo Lomazzo*, 1609.

ALESSANDRI (Jules d'), chanoine de la cathédrale de Ferrare, dans la première moitie du dix-huitième siècle, a écrit la musique d'un Oratorio à cinq voix intitulé *Santa Francesca Romana*. La partition manuscrite de cet ouvrage est à la bibliothèque de Berlin.

ALESSANDRI (Gennaro d'), maître de chapelle, né à Naples en 1717, est connu par la musique de plusieurs opéras, parmi lesquels

Digitized by Google

ou cite *Ottone*, qui fut joué à Venise en 1740.

ALESSANDRI (Felice), né à Rome en 1742, fut élevé dans les conservatoires de Naples. Il était fort jeune lorsqu'il se rendit à Turin, où il fut attaché pendant deux ans comme claveciniste et compositeur. Il vint ensuite à Paris, et y demeura quatre ans. Dans cet intervalle, il donna au concert spirituel quelques morceaux qui furent applaudis. De retour en Italie en 1767, il y écrivit l'opéra d'*Ezio*, pour Vérone, ensuite, *Il Matrimonio per concorso*, dans la même année, à Vienne; et au commencement de 1768, *L'Argentino*. Peu de temps après, ayant épousé une cantatrice nommée Guadagni, il partit avec elle pour Londres, où il donna, en 1769, *La Moglie fedele*, *Il Re alla caccia*. En 1773 il fut appelé à Dresde pour y composer *L'Amore soldato*. Il alla ensuite à Pavie, où il écrivit *Creso*, en 1774. Rappelé à Londres, il y composa pendant l'année 1775 *La Sposa persiana*, *La Novità*, et, en société avec Sacchini, *La Contadina in corte*. De retour en Italie, il donna successivement *Calliroe*, à Milan, en 1778; *Venere in Cipro*, dans la même ville, au carnaval de 1779; *Attalo*, à Florence, en 1780; *Il vecchio Geloso*, à Milan, en 1781; *Demofoonte*, à Padoue, en 1783; *Il Marito geloso*, à Livourne, en 1784; *Artaserse*, à Naples, en 1774; *I Puntigli gelosi*, à Palerme, en 1784; *I due fratelli*, à Cassel, en 1785; *La Finta Principessa*, à Ferrare, en 1786. Immédiatement après avoir écrit cet ouvrage, Alessandri partit pour la Russie, dans l'espoir d'être engagé comme compositeur de la cour; mais il ne réussit point dans son dessein, et il fut obligé de donner à Pétersbourg des leçons de chant pour vivre. Il retourna en Italie vers la fin de 1788 et composa pour le théâtre de Vienne *Pappa Mosca*. L'année suivante il alla à Berlin, et eut le bonheur d'être nommé par le roi de Prusse second maître de chapelle, aux appointements de 3,000 thalers. Le succès éclatant qu'obtint son opéra *Il ritorno d'Ulisse*, en 1790, au grand théâtre de Berlin, sembla justifier cette faveur. La pièce qu'il fit représenter ensuite à Potsdam fut l'opéra-bouffe intitulé : *La Compagnia d'opera in Nanchino*, dont le sujet était une satire amère du personnel du théâtre royal en 1788, et des cabales qui s'y tramaient. Cet ouvrage lui fit beaucoup d'ennemis, qui se vengèrent en faisant siffler son *Dario*, représenté au grand théâtre de Berlin en 1791. Ils ne s'en tinrent point là. La critique berlinoise attaqua d'abord avec violence Filistri, auteur de libretti, et déchira ensuite la musique d'Alessandri. On fit ressortir la faiblesse d'invention de cette musique, la monotonie des récitatifs, la manière lâche et incorrecte qu'on remarque dans les chœurs, etc. Quant à ce qui se trouvait de bon dans cet opéra, on prétendit qu'Alessandri l'avait pillé dans les ouvrages des autres compositeurs. Ces attaques réitérées produisirent leur effet; dans l'été de 1792, le roi retira au compositeur le poëme d'*Alboin*, qui lui avait été confié pour en faire la musique, et lui donna son congé, sans égard pour l'engagement qu'il avait contracté. Accablé de chagrin par sa disgrâce, Alessandri quitta Berlin dans le même temps; on ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

ALESSANDRINI (...) compositeur dramatique italien, vivait dans sa patrie vers les premières années du dix-huitième siècle. Il n'est connu que par deux partitions d'opéras-bouffes qui ont pour titre *La Finta Principessa*, et *Il vecchio Geloso* :

ALESSANDRO ROMANO, surnommé *della Viola*, à cause de son habileté sur cet instrument, fut reçu comme chanteur à la chapelle du Pape en 1560. Il s'est fait connaître par des motets et des chansons à plusieurs voix, et a écrit aussi pour divers instruments et particulièrement pour la viole. On trouve de ce musicien, à la bibliothèque royale de Munich : 1° *Canzoni alla Napoletana, a cinque voci; libro primo et secundo; In Venezia, appresso Girolamo Scotto*, 1572-1575, in-4°. — 2° *Le Sirene, et secondo libro di madrigali a cinque voci*; ibid., 1577, in-4°. Il y a aussi des morceaux d'Alessandro Romano dans le recueil intitulé : *Delle Muse Libri III a cinque voci, composti da diversi eccelentissimi Musici*, etc.; *in Venezia, Ant. Gardano*, 1555-1561, in-4° obl.

ALESSANDRO (Louis), compositeur de musique sacrée, naquit à Sienne en 1736. En 1786 il fut nommé maître de chapelle à la cathédrale de Sienne, où il mourut le 29 janvier 1794. Il a écrit beaucoup de messes, de vêpres et de motets qui sont estimés en Italie.

ALESSI (Jean), maître de chapelle de la cathédrale de Pise. On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, sept motets manuscrits, à quatre, cinq et six voix, sous le nom de cet auteur.

ALEXANDER, ou **ALEXANDRE**, maître chanteur ou trouvère allemand du treizième siècle, fut surnommé *der Wilde* (le Sauvage) qui, dans l'ancienne signification du mot, indique celui qui aime l'extraordinaire, l'inouï, à cause des œuvres métaphoriques, allégoriques et énigmatiques de ce poëte musicien. Il nous apprend, dans un de ses ouvrages, qu'il fut chanteur

Digitized by Google

ambulant, allant de contrée en contrée et de château en château. Un autre poëme de sa composition, dont il ne reste que des fragments, fait voir qu'il fut contemporain d'un Henri de Saxe, margrave de Burgau, ville de la Bavière actuelle, entre Augsbourg et Ulm. Or, deux princes de ce nom ont régné dans cette principauté. L'avénement de l'ancien eut lieu en 1234; le jeune fut installé en 1282. C'est donc entre ces deux époques qu'il faut opter pour le temps où florissait Alexander. M. De Hagen a discuté savamment ce point d'histoire littéraire dans son grand ouvrage intitulé *Minnesinger* (quatrième partie, pages 665 et suiv.). Le même savant a publié dans sa collection, six chansons avec les mélodies de ce trouvère, d'après les manuscrits de Vienne et de Iéna. Ces chants d'amour ont de la douceur et de la grâce, pour le temps où ils furent composés.

ALEXANDER ou **ALEXANDRE,** prénom sous lequel les auteurs du seizième siècle citent souvent Alexandre Agricola. *Voyez* AGRICOLA (ALEXANDRE).

ALEXANDER. *Voyez* DÉMOPHON.

ALEXANDER SYMPHONIARCHA, contrapuntiste qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer : *Mollectorum quinque et duodecim vocum Lib. III*; Francfort-sur-le-Mein, 1606, in-4°. Son nom véritable n'est pas connu.

ALEXANDER ou **ALEXANDRE** (JOSEPH), violoncelliste à Duisbourg en 1800, a publié pour son instrument : 1° Dix variations pour le violoncelle, avec accompagnement d'un violon, sur l'air *O mein lieber*, etc. — 2° Ariette avec sept variations pour violoncelle et violon, et six variations pour violoncelle et violon, sur l'air allemand *Mich fliehen meine Freuden*. — 3° *Anweisung für das Violoncelle* (Instruction pour le violoncelle); Leipsick, 1801, gr. in-4°. Lichtenthal cite un ouvrage sous le nom de Joseph-Alexandre et sous ce titre : *Anleitung zum Violoncelle spielen*; Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802, in-fol. J'ignore si c'est une autre édition du même ouvrage, ou s'il y a seulement erreur de titre et de date. — 4° Air avec trente-six variations progressives pour l'étude du violoncelle avec le doigté et différentes clefs, accomp. d'un violon et d'une basse; Leipsick, 1802. — 5° Potpourri pour violoncelle avec accompagnement de violon; *ibid*.

ALEXANDRE, musicien grec, né à Cythère, passa presque toute sa vie à Éphèse. Ce fut lui qui compléta le nombre des cordes du psaltérion, instrument introduit de l'Asie dans la Grèce. Vers la fin de sa vie, il consacra son instrument dans le temple de Diane. (*Voy. Athénée*, l. IV, ch. 24.)

ALEXANDRE (CHARLES-GUILLAUME), professeur de violon à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, a donné à la Comédie-Italienne les opéras-comiques suivants : 1° *Georget et Georgette*; en 1764. — 2° *Le Petit-Maître en province*; en 1765. — 3° *L'Esprit du Jour*, en 1765. On connaît aussi de lui plusieurs œuvres de musique instrumentale, parmi lesquels on remarque six *duetti* pour deux violons, œuvre 8; Paris, 1775. En 1755, il fit recevoir à l'opéra *Le Triomphe de l'Amour conjugal*, ballet-opéra, et en 1756, *La Conquête du Mogol*, dont il avait composé la musique; mais ces ouvrages n'ont jamais été représentés.

ALFARABI (ABOU-NASR-MOHAMMED-IBN-OBEYDALLAH-ALKATSI), célèbre philosophe arabe, naquit à Fârâb, aujourd'hui Othrâx, ville de la Transoxane. Le désir de s'instruire le porta à s'éloigner de sa patrie pour aller à Bagdad étudier la philosophie sous un docteur nommé *Abou Bœkker Mattey*, de qui l'on a des traductions arabes de quelques ouvrages d'Aristote. Il alla ensuite à Harran, où un médecin chrétien, nommé *Jean*, lui enseigna la logique. De là, il se rendit à Damas, puis en Égypte; enfin il retourna à Damas, où les bienfaits de Séif-ed-Daulah, prince de cette ville, le fixèrent. Il mourut l'an 339 de l'hégire (950 de J.-C.). Au nombre des ouvrages d'Alfarabi est un traité de musique, intitulé : *Istikasat-ilm-musike* (Éléments de musique), dont le manuscrit existe à la bibliothèque de l'Escurial, sous le numéro 906, suivant le catalogue de Cassiri (*Bibliot. Arabico-Hispan. Escurial.*). Il en existe un autre manuscrit beaucoup plus beau et en meilleur ordre dans la bibliothèque Ambroisienne de Milan. Le célèbre orientaliste Hammer-Purgstall l'a consulté pour l'ouvrage de Kiesewetter sur la musique Arabe. Enfin, le catalogue des manuscrits orientaux de la bibliothèque de Leyde indique (n° 1080, p. 454) l'ouvrage d'Alfarabi sous ce titre : *De proportione harmonica Musicæ*. Cet ouvrage est divisé en deux livres. Le premier est en deux parties, dont la première renferme le prologue, et dont la seconde traite de la musique elle-même. Cette deuxième partie forme trois divisions, dont la première expose la doctrine des intervalles et de leurs proportions, selon le système de Ptolémée; doctrine appliquée d'une manière assez obscure aux circulations des modes de la musique arabe. La seconde division renferme la description des instruments de musique arabe le plus en usage au temps d'Alfarabi; et enfin,

Digitized by Google

dans la troisième, l'auteur expose le système de la formation des *Tabaqah*, ou échelles musicales. Le second livre a pour objet la comparaison des divers systèmes de théorie musicale, avec les observations et corrections d'Alfarabi. Le manuscrit de ce traité, qui se trouve à la bibliothèque de l'Escurial, est dans un très-grand désordre, qui en rend la lecture difficile, parce que la plupart des feuillets ont été transposés par le relieur. En cet état le manuscrit a été confié à M. Mariano Soriano Fuertes, de Barcelone, avec une traduction espagnole inédite, qui a été faite par le célèbre orientaliste D. José Antonio Conde, bibliothécaire de l'Escurial. M. Fuertes s'est attaché à mettre l'ouvrage en aussi bon ordre qu'il a pu; puis il en a publié des extraits dans le livre qui a pour titre : *Musica Arabe-Española, y conexion de la musica con la astronomia, medicina y arquitectura; Barcelona, par D. Juan Olivares, impressor de S. M.*, 1853, in-8° de 133 pages. M. Soriano-Fuertes remarque, dans sa préface ou prologue, qu'antérieurement au temps d'Alfarabi, plusieurs auteurs arabes-espagnols avaient travaillé au perfectionnement de la musique de leurs compatriotes, et avaient écrit sur cette matière de bons ouvrages qui existent encore. Une traduction latine d'une partie du traité de musique d'Alfarabi a été faite dans le quinzième siècle par le fameux hérésiarque Jérome de Prague. Cette traduction a été publiée par M. Schmoerders, dans ses *Documenta Arabum ex codicibus Mss.*; Bonn, 1836, in-8°. Il est dit dans la notice d'Alfarabi, insérée dans la *Nouvelle Biographie générale de MM. Didot frères (tome 1er, col. 952)* que le traité de musique de cet auteur a été consulté par La Borde (*Essai sur la Musique ancienne et moderne*, I, p. 177-182) : c'est une erreur; ce qui concerne la musique des Arabes, dans le livre de La Borde, est tiré d'un travail inédit de l'orientaliste Fonton (*voy.* ce nom) dont le mss. est à la Bibliothèque impériale de Paris. La doctrine exposée dans ce travail, ainsi que dans l'extrait fait par La Borde, est celle de la musique usitée chez les Arabes jusqu'à ce jour : doctrine beaucoup mieux expliquée par Villoteau (*voy.* ce nom) dans la grande *Description de l'Égypte* publiée par le gouvernement français; tandis que la partie théorique de l'ouvrage d'Alfaradi n'est que l'exposé de la doctrine de Ptolémée ou des Grecs du deuxième siècle. Le jésuite Andrès a donné dans ses *Origine e Progressi d'ogni letteratura* (t. IX, p. 122) une analyse de cet ouvrage, d'après Cassiri. Le savant Kosegarten a parlé d'une manière trop générale, dans la préface de *l'Aghani Isfahani*, lorsqu'il a dit que les principes de la musique arabe sont calqués sur ceux de la musique grecque : cela n'est exact que pour la théorie exposée par Alfarabi. Il existe un autre ouvrage de ce philosophe où il a aussi traité de la musique : c'est une encyclopédie intitulée *Ihsa-el-o'loum*, où il donne une notion et une définition de toutes les sciences et de tous les arts. Le manuscrit de cet ouvrage est à la bibliothèque de l'Escurial (n° 643).

ALFIERI (L'abbé Pierre), prêtre romain, ancien moine camaldule, membre de l'académie de Sainte-Cécile, et professeur de chant grégorien dans le college de la Nation-Anglaise, est né à Rome vers 1805. Il a publié les ouvrages dont voici les titres : 1° *Saggio storico teoretico-pratico del canto gregoriano per istruzione degli ecclesiastici; Roma, tipografia delle Belle-Arti*, 1835, gr. in-4° de 134 pages. — 2° *Ristabilmente del canto e della musica ecclesiastica, considerazioni scritte in occazione de' moltiplici reclami contro gli abusi insorti in varie chiese d'Italia e di Francia; Roma, tipografia delle Belle-Arti*, 1843, in-8° de 130 pages. On a aussi de l'abbé Alfieri une traduction du traité d'harmonie de Catel, intitulée : *Trattato di armonia di Carlo Simone Catel tradotto in italiano; Roma, della stamperia litografica de Luigi Polistero*, 1840, in fol. Enfin, M. Alfieri s'est distingué comme éditeur de musique classique et religieuse, par les publications suivantes : 1° *Excerpta ex celebrioribus de musica viris Jo. Petro Aloisio Praenestino, Thoma Lodovico Vittoria et Gregorio Allegri Romano; Roma*, 1840, in-fol. Ce recueil contient des motets à huit voix. — 2° *Inno e Ritmo :* Stabat Mater dolorosa; *e motetto* : Fratres ego enim accepi, *a otto voci distribuiti in due cori, da Giov. Pier Luigi da Palestrina; Roma*, 1840, in-fol. — 3° *Raccolta di mottetti a quattro voci di Giov. Pier Luigi da Palestrina, di Lodovico de Vittoria, di Avia e di Felice Anerio, Romano; Roma*, 1841, in-fol. Cette collection renferme seize motets. — 4° *Raccolta di musica in cui contengonsi i Capo Lavori di celebri compositori italiani, consistenti in messe, secuenze, offertorii, salmi, Inni, etc., da due sino a otto voci.*

ALFORD (Jean) musicien anglais, vivait à Londres vers le milieu du seizième siècle. Il donna une traduction du traité de musique d'Adrien Le Roy, sous ce titre : *A Briefe and Easye Instruction to learne the tableture, to conducte and dispose the hande unto the lute; Englished by J. A. with a cut of the lute; London*, 1568, in 4°. Quelques années

après il parut une autre traduction anglaise du même ouvrage.

ALFRED, surnommé le *Grand*, sixième roi d'Angleterre, de la dynastie saxonne, naquit en 849, et succéda à son frère Athelred en 871, à l'âge de vingt-deux ans accomplis. Après un règne glorieux, il mourut dans l'année 900, suivant quelques historiens, ou le 28 octobre 901, d'après d'autres traditions. L'histoire de ce grand homme ne peut trouver place dans un ouvrage tel que celui-ci : nous dirons seulement qu'égal à Charlemagne, qui l'avait précédé d'un siècle, par l'activité, par la bravoure, par l'intelligence et par la force d'âme, il le surpassa par la bonté du cœur, par un esprit éminemment philosophique, et par le sentiment de la dignité humaine. C'est dans le testament de ce roi qu'on trouve ces paroles bien remarquables au neuvième siècle : *Les Anglais doivent être aussi libres que leurs pensées*. Instruit dans les lettres, dans l'histoire et dans les arts libéraux, Alfred cultiva la poésie et la musique. Il jouait bien de la harpe, et s'accompagnait de cet instrument lorsqu'il chantait ses poëmes. Déguisé en barde, il pénétra aux sons de sa harpe dans le camp des Danois, ses ennemis, pour observer leur situation, et les charma par ses chants. Fondateur de l'université d'Oxford, il y établit une chaire de musique qu'il confia au moine *Jean*, religieux de l'abbaye de Saint-David.

ALFRED, surnommé *le Philosophe*, savant anglais, jouit d'une grande réputation dans le treizième siècle, en France, en Italie et en Angleterre. Il séjourna longtemps à Rome, et retourna dans sa patrie en 1268, à la suite du légat du pape. Il y mourut peu de temps après. Parmi ses ouvrages, il s'en trouve un, intitulé *De Musica*, qui est resté manuscrit.

ALGAROTTI (FRANÇOIS), né à Venise le 11 décembre 1712, fit ses études sous les célèbres professeurs Eustache Manfredi et François Zanotti, qui lui firent faire de grands progrès dans les mathématiques, la géométrie, l'astronomie, la philosophie et la physique; il s'attacha aussi à l'étude des langues grecque et latine; enfin il réunit les qualités de savant, de littérateur et de philosophe. Il fut lié d'amitié avec Voltaire, Frédéric le Grand, et tous les hommes célèbres de son temps. Frédéric lui conféra le titre de comte du royaume de Prusse pour lui, son frère et leurs descendants, le fit son chambellan, et chevalier de l'ordre du Mérite. Il mourut de phthisie à Pise, le 3 mars 1764, à l'âge de cinquante-deux ans.

Parmi ses ouvrages, qui sont nombreux, on trouve *Saggio sopra l'Opera in musica*, publié en 1755, sans nom de lieu. Il y en a beaucoup d'autres éditions : une des dernières est imprimée à Livourne, 1763, in-8° de 157 pages. Cet ouvrage a été réimprimé dans l'édition des œuvres d'Algarotti publiée à Livourne en 1763, 4 vol. in-8°; dans celle de Berlin, 1772, 8 vol. in-8°, et dans le troisième volume de celle de Venise, 1791-1794, 17 vol. in-8°. Chastellux l'a traduit en français sous ce titre : *Essai sur l'Opéra*, Paris, 1773, in-8°, et Raspe en a donné une traduction allemande dans les *Wœchentlichen Nachrichten die Musik betreffend* de Hiller, année 3[e], p. 387, et dans l'appendice de cette année, p. 1-22.

ALGERMANN (FRANÇOIS), musicien et poëte allemand, vivait vers la fin du seizième siècle. On connaît de lui deux ouvrages intitulés : 1° *Ephemerides hymnorum ecclesiasticorum, oder geistliche Kirchengesænge.* — 2° *Himmlyche cantoreis* (Chants célestes); ils ont été publiés à Hambourg.

ALGERMISSEN (J.-A.), sous ce nom a été publié, dans la *Gazette générale de Musique* de Leipsick (année 49, n[os] 8, 9, 10 et 11, un bon travail sur l'Esthétique dans la nature du temps, en l'état présent des connaissances, ou de la science rationnelle du son et de la mesure.

ALGISI ou **ALGHISI** (PARIS-FRANÇOIS), docteur en droit, compositeur et organiste de la cathédrale de Brescia, naquit en cette ville le 2 juin 1666. Vers la fin du dix-septième siècle il séjourna pendant quelques années à Venise, où il fit représenter, en 1690, deux opéras intitulés : 1° *L'Amor di Curzio per la patria.* — 2° *Il Trionfo della continenza.* Le dernier eut tant de vogue, qu'on le reprit l'année suivante au théâtre de Venise, distinction fort rare en Italie. La manière singulière dont Alghisi vécut dans les dernières années de sa vie lui acquirent à Brescia le nom de saint. Il ne se nourrissait que d'herbes, qu'il assaisonnait de sel : il est mort dans sa ville natale, le 29 mars 1743.

ALGREEN (SWEN), savant Suédois, membre de l'Académie des sciences de Stockholm, et amateur de musique, fut lié d'amitié avec le Dr. Brelin (*voy.* ce nom), et donna, après la mort de celui-ci, une description du clavecin qu'il avait inventé. Cette description est insérée dans le dix-neuvième volume des Mémoires de l'Académie de Suède. Elle a pour titre : *Description du clavecin à tangentes du D[r]. Brelin, décédé, et des additions qu'y a faites M. Scheffer.*

ALIANI (FRANÇOIS), habile violoncelliste,

Digitized by Google

né à Plaisance. Son père, qui était premier violon en cette ville, lui donna de bonne heure des leçons de musique et de violon; mais, reconnaissant ensuite que son fils avait de grandes dispositions pour le violoncelle, il le conduisit à Parme, où il le mit sous la direction de Gius. Rovelli, de Bergame, alors premier violoncelliste au service du duc Ferdinand. Après cinq années passées à cette école, il fut considéré lui-même comme un des plus habiles professeurs sur son instrument, et revint alors dans sa patrie, où il occupa la place de premier violoncelle au théâtre et à l'église. Il y termina ses jours au mois de mai 1812. On a de sa composition trois livres de duos pour deux violoncelles.

ALIANI (Louis), fils du précédent, premier violon et directeur de l'orchestre de la ville et du théâtre de Vicence, est né à Plaisance en 1789. Quoiqu'il n'ait étudié le violon que sous la direction de son père, ses dispositions naturelles lui firent faire des progrès si rapides, qu'à l'âge de dix-huit ans il étonnait déjà les professeurs de Milan; à vingt ans il excita l'admiration du public dans les concerts qu'il donna à Venise et à Vicence; il obtint alors dans cette dernière ville l'emploi ci-dessus énoncé. On a publié de la composition de cet artiste : *Grand' aria di bravura con preludio e variazioni per violino solo, con accomp. di quintetto;* Milan, Riccordi.

ALIFAX (André). On trouve sous le nom de cet auteur, à la Bibliothèque impériale, à Paris, un *Nisi Dominus* à quatre voix, en partition originale. Il y a eu un musicien anglais de ce nom, qui vivait à la fin du dix-septième siècle.

ALINOVI (Joseph), compositeur, est né à Parme, le 27 septembre 1790. Après avoir étudié les belles-lettres, il s'appliqua avec enthousiasme à l'étude de la musique sous la direction de Franc. Fortunati, son compatriote. Il a composé beaucoup de musique instrumentale et vocale, sacrée et profane, qu'on trouve en manuscrit dans presque tous les magasins d'Italie. Il s'est fixé dans sa patrie, où il se livre à l'enseignement du chant et du piano. On a publié de sa composition : *Divertimento per corno di caccia con accomp. di grande orchestre;* Milan, Riccordi, et *Introduzione e tema originale con variazioni per il piano forte; ibid.* Par décret de la grande duchesse de Parme en date du 30 mars 1837, Alinovi a succédé à Ferdinand Simonis, décédé, dans les places de maîtres de chapelle et de directeur des concerts de la cour.

ALIPRANDI (Bernard), né en Toscane, au commencement du dix-huitième siècle, fut d'abord compositeur de la chambre et directeur des concerts de la cour de Bavière. Il devint ensuite maître de chapelle de la même cour, pour laquelle il composa les opéras suivants : *Mithridate*, en 1738; *Iphigénie*, en allemand, en 1739; *Sémiramis*, en 1740. — Aliprandi (Bernard), fils du précédent, fut un habile violoncelliste au service de la cour électorale de Munich, où il se trouvait encore en 1786. Depuis 1782, il avait publié quelques morceaux pour son instrument, et non pour la *viola da gamba*, comme on le dit dans le Dictionnaire des Musiciens, d'après le premier Lexikon de E.-L. Gerber.

ALIPRANDI (Vincent), ténor distingué, né à Bologne, a chanté avec succès sur les principaux théâtres d'Italie dans la première partie du siècle présent. Il est mort à Bologne, le 28 février 1828.

ALIQUOT (Jehan), dit *Roquier*, fut musicien au service de Charlotte de Savoie, femme de Louis XI, depuis 1462 jusqu'en 1469. Il mourut dans le cours de cette dernière année. Ses appointements étaient de 72 livres tournois (432 fr. 64 c., suivant la valeur de la livre tournois à cette époque).

ALIX (L'abbé Céleste), chapelain de l'église des Génovéfains, à Paris, est auteur d'un *Mémoire pour servir à l'étude et à la restauration du chant romain en France;* Paris, Lecoffre et C^ie^, 1851, in-8° de quatre-vingt-dix-neuf pages. On a aussi du même : *Réponse aux études de M. Duval* (*voy.* ce nom), *sur le graduel romain publié à Paris chez M. Lecoffre, en 1851, sous la direction de la commission instituée par NN. SS. les archevêques de Reims et de Cambrai;* Paris, Lecoffre et C^ie^, 1852, in-8°. M. l'abbé Alix a été membre de la commission qui a préparé l'édition du graduel de 1851, objet des critiques de M. Duval.

ALIZARD (Adolphe-Joseph-Louis), né à Paris, le 29 décembre 1814, fit ses études au collége de Montdidier. Sa mère le destinait à l'enseignement, et ne consentit qu'avec peine à lui laisser suivre le penchant qu'il avait pour la musique. En 1830, cette dame alla diriger un pensionnat à Beauvais : son fils l'y suivit, et entra au collége de cette ville, où il trouva pour professeur de musique M. Victor Magnien (*voy.* ce nom), qui découvrit ses dispositions pour cet art, et lui fit faire de rapides progrès. M. Magnien détermina enfin la mère d'Alizard à l'envoyer à Paris, pour y terminer ses études musicales. Urhan (*voy.* ce nom) fut le maître qu'il y rencontra d'abord et qui se chargea de son éducation de violoniste; mais le hasard ayant fait connaître au professeur la beauté de la voix de son élève,

Digitized by Google

il lui fit abandonner son instrument, et le fit entrer au pensionnat du Conservatoire, où il reçut les leçons de Banderali. Alizard entra dans cet établissement au mois de mai 1834. Deux ans après, le premier prix de chant lui fut décerné dans un brillant concours, et le 23 juin 1837, il débuta à l'Opéra dans le rôle de Saint-Bris des *Huguenots*. Il y obtint un succès honorable; mais l'espèce de difformité qui résultait du contraste de sa courte taille avec des proportions musculaires très-développées ne le rendit pas sympathique au public, et sa position au théâtre resta longtemps secondaire. Le caractère de sa voix était une basse profonde, d'un timbre puissant et sonore, sorte d'organe très-utile dans la musique, mais dont les avantages trouvent rarement l'occasion de se faire remarquer à la scène. Nonobstant l'appui que ses amis lui prêtaient dans les journaux, Alizard resta à l'Opéra dans une condition secondaire jusqu'en 1842 : alors il se décida à se retirer de ce théâtre, et accepta un engagement à celui de Bruxelles. Il y resta deux années, pendant lesquelles il força son organe vocal à se prêter à une transformation qui lui fut funeste; car, de basse profonde qu'était naturellement cet organe, il en fit un baryton, et chanta tous les rôles de cet emploi dans le grand Opéra. Il y trouvait l'avantage d'une meilleure position momentanée, mais il préparait la ruine de sa voix et de sa santé. Les premières atteintes d'une maladie des bronches ne tardèrent pas à se manifester; il dut suspendre son service au théâtre, et fut enfin obligé de se retirer. On lui conseilla alors le voyage de l'Italie comme efficace pour le mal dont il souffrait : il suivit ce conseil, et s'en trouva bien; car la sonorité de son organe revint, et il put chanter avec succès sur quelques théâtres italiens. De retour en France en 1846, il se fit entendre dans quelques représentations, et y fit une vive impression dans quelques-uns de ses meilleurs rôles. Rappelé à Paris au mois d'août de la même année, il rentra à l'Opéra avec le titre de chef d'emploi. Il y revenait avec une voix aussi puissante en apparence qu'autrefois, mais plus étendue, mieux exercée; et l'artiste avait acquis cette confiance en soi-même sans laquelle on ne domine pas l'opinion publique. Alizard excita d'abord une sorte d'enthousiasme dans ses rôles principaux, et ses succès conservèrent leur éclat pendant deux ans environ; mais, au mois d'octobre 1848, le mal dont il avait été atteint à Bruxelles reparut avec un caractère plus alarmant; car ce n'étaient plus les bronches qui étaient attaquées, c'était le larynx lui-même. Dans l'espoir que le climat de la France méridionale le guérirait, l'artiste retourna à Marseille, d'où il ne devait plus sortir. Peu de semaines après son arrivée dans cette ville il expira, au mois de janvier 1850, à l'âge de trente-six ans. Alizard avait de l'instruction, aimait l'art sérieux et s'occupait de son histoire. Ce goût lui avait fait rassembler des livres rares et des curiosités musicales qui absorbaient toutes ses économies. Il en résulta pour lui de la gêne dans la maladie longue et douloureuse qui le conduisit au tombeau; mais cette circonstance fut l'occasion d'un noble trait de dévouement et de générosité que l'histoire doit enregistrer. Connaissant sa triste situation, quatre de ses amis se réunirent, se cotisèrent, et l'un d'eux alla le voir, lui portant 200 francs, et lui disant avec cette délicatesse d'expressions qu'on n'a qu'en France pour de pareils traits : « Cher « Alizard, ta maladie est sans doute pour toi la « cause de quelque gêne; mais ta santé ne peut « tarder à se rétablir. Tu reprendras ton service « au théâtre, et tes succès auront bientôt comblé « ton petit arriéré. Permets donc à tes amis d'être « tes banquiers en attendant ce moment, et ac- « cepte comme un prêt ce que je suis chargé par « eux de t'apporter. » Alizard, qui, seul, se faisait illusion sur son état, crut ainsi ne contracter qu'une dette momentanée. Tous les mois, la même visite se renouvela jusqu'au dernier moment, et l'artiste objet de cette belle action continua de faire ses reçus de la même somme avec la même sécurité.

ALKAN (Charles-Valentin), connu sous le nom d'*Alkan aîné*, né à Paris, au mois de décembre 1813, montra dès ses premières années les dispositions les plus remarquables pour la musique. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, il y obtint le premier prix de solfége à l'âge de sept ans et demi. Dans le même temps il exécuta en public un air varié de Rode sur le violon; mais dans la suite il abandonna cet instrument. Ses progrès dans l'étude du piano, sous la direction de Zimmerman, ne furent pas moins rapides, car il était à peine âgé de dix ans lorsque le premier prix de cet instrument lui fut décerné dans un concours public. Devenu élève de Dourlen pour l'harmonie, il porta dans l'étude de cette science l'heureuse organisation dont la nature l'avait doué, et pour la troisième fois il fut vainqueur de ses rivaux dans l'école qui avait été le théâtre de ses autres succès; le premier prix lui fut accordé en 1826. Zimmerman, qui avait fait son éducation de pianiste, lui donna ensuite des leçons de contre-point et de fugue, et ce fut comme élève de ce professeur qu'il parut en 1831 au concours du grand prix de l'Institut, et qu'il y obtint une mention honorable. Depuis lors ce jeune

Digitized by Google

artiste s'est livré à la composition pour son instrument et à l'enseignement du piano. Il s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts, notamment à l'un de ceux du Conservatoire, où il a exécuté un concerto de sa composition dans la saison de 1831. Doué d'un talent sérieux et original, Alkan n'a pas recherché les succès de vogue, que sa grande habileté lui eût rendus faciles. Les artistes ont une grande estime pour son mérite, et en portent très-haut la valeur. Cette opinion est justifiée, car Alkan n'est pas seulement un très-habile pianiste et un compositeur plein de fantaisie; c'est un grand musicien qui a jusqu'au fond du cœur le sentiment du beau. Sa manière est d'une originalité incontestable. Mais sa musique est difficile, et pour en bien saisir l'esprit, il faut la lui entendre jouer : le public ne la connaît pas suffisamment.

M. Alkan a publié jusqu'à ce jour les productions dont les titres suivent : 1° *Les Omnibus*, variations pour le piano dédiées aux *dames blanches*; Paris, Schlesinger. — 2° Variations sur le thème de *L'Orage*, de Steibelt. — 3° Concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre. — 4° *Vingt-cinq préludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour piano ou orgue, en trois suites*, op. 31; Paris, Brandus. — 5° *Douze études dans tous les tons majeurs*, op. 35; ibid. — 6° *L'Amitié*, grande étude; ibid. — 7° *Marche funèbre*, op. 26; ibid. — 8° *Marche triomphale*, op. 27; ibid. — 9° *Le Chemin de fer*, étude pour le piano. — 10° *Bourrée d'Auvergne*, étude, op. 29; ibid. — 11° *Le Preux*, étude de concert, op. 17; ibid. — 12° *Nocturne pour piano forte*, op. 22; ibid. — 13° *Saltarelle, idem*, op. 23; ibid. — 14° *Gigue et air de ballet, idem*, op. 24; ibid. — 15° 1er *Trio pour piano, violon et violoncelle*, op. 30; Paris, Richault. — 16° *Due fughe da Camera* (Jean qui pleure et Jean qui rit); ibid. — 17° Partitions pour le piano tirées des œuvres de Marcello, Gluck, Haydn, Grétry, Mozart, nos 1 à 6; ibid. — 18° Variation-fantaisie à quatre mains sur un thème de *Don Juan*; ibid. — 19° Recueil d'Impromptus, op. 32, nos 1 et 2. — 20° Grande sonate, op. 33. — 21° *Scherzo focoso*. — 22° Duo concertant pour piano et violon, op. 21. — 23° *Études caprices*, formant les œuvres 12, 13, 15, 16, et renfermant trois improvisations dans le style brillant, trois *andante romantiques*, trois morceaux dans le genre pathétique, dédiés à Liszt, et trois *scherzi*. — 24° trois marches, *quasi da cavaleria*, op. 37, 1er et 2me livre de chants pour piano, op. 38. — 25° Douze études dans les tons mineurs, dédiés à M. Fétis, op. 39. Cet ouvrage est une véritable épopée pour le piano : elle se développe en 276 pages de musique, et l'on y trouve des pièces d'un genre absolument nouveau, une symphonie en quatre parties, un concerto en trois divisions, une ouverture, un dernier morceau intitulé *Le Festin d'Ésope*. — 27° Trois marches à quatre mains, op. 40. — 28° Trois fantaisies dédiés à L., op. 41. — 29° *Réconciliation*, petit caprice en forme de danse basque, op. 42. — 30° *Salut, cendres du pauvre!* paraphrase, op. 45. — 31° Sonate pour piano et violoncelle, op. 47. On a aussi d'Alkan plusieurs ouvrages distingués sans nos d'œuvre, entre autres, *Les Mois*, qui se composent de douze morceaux, en quatre suites; trois grandes études pour les deux mains séparées et réunies; 1re fantaisie pour la main gauche seule; introduction, variations et finale pour la main droite seule; étude à mouvement semblable et perpétuel pour les deux mains.

ALKAN (Napoléon Morhange), frère du précédent, né à Paris, le 2 février 1826, a fait ses études au Conservatoire de Paris, sous la direction d'Adam et de Zimmerman. Ce dernier lui a donné aussi des leçons de composition. En 1850 il a pris part au concours de l'Institut de France pour le grand prix de composition, et a obtenu le second prix pour la cantate intitulée *Emma et Eginhard*. On a de lui quelques ouvrages pour le piano, parmi lesquels on remarque une *Étude fuguée sur Le Prophète* de Meyerbeer; Paris, Brandus.

ALLACCI (Léon), en latin *Allatius*, naquit en 1586, dans l'île de Chio, de parents grecs schismatiques. Dès l'âge de neuf ans il fut amené en Calabre pour y commencer ses études, qu'il alla finir à Rome. Ce fut un des plus savants littérateurs du dix-septième siècle. Le pape Grégoire XV l'employa en diverses circonstances. En 1661 il fut nommé bibliothécaire du Vatican. Il mourut au mois de janvier 1669, âgé de quatre-vingt-trois ans. Peu d'hommes ont écrit autant que lui; cependant on assure qu'il se servit de la même plume pendant quarante ans, et que, l'ayant perdue, il fut près d'en pleurer de chagrin. Il a donné un catalogue de tous les drames italiens représentés depuis la renaissance de la poésie dramatique jusqu'en 1666, y compris les opéras : le titre de cet ouvrage est *Drammaturgia divisa in sette indici*; Rome, 1666, in-12 : une nouvelle édition de ce catalogue fut publiée à Venise en 1755, avec des corrections, des augmentations et la continuation jusqu'en 1755, sous le titre de *Drammaturgia accresciuta e continuata fino all' anno* 1755. Ce livre fournit des renseignements utiles sur les compositeurs d'opéras italiens, depuis le commencement du dix-septième siècle jusqu'au milieu du dix-huitième. Paul Freher cite aussi un ouvrage d'Allacci (*Theat. Viror. erudit.*, p. 1537) sous le titre : *De Melodis Græcorum*; mais il

Digitized by Google

ne dit pas s'il a été imprimé, et je n'en ai trouvé l'indication nulle part.

ALLAIRE, chantre de l'église de Paris (Notre-Dame), mort le 13 avril 1547, suivant les notes prises dans les archives de la cathédrale par le chanoine Chastelain, et recueillies par Boisgelou, était contemporain de quelques autres musiciens français qui se distinguèrent sous les règnes de Louis XII et de François Ier. On ne connait jusqu'à ce moment que deux messes à quatre voix de sa composition, insérées dans le recueil qui a pour titre : *Missarum dominicalium quatuor vocum Lib. I, II, III; Parrhisiis* (sic) *apud Petr. Attaingnant*, 1534, in-4° obl. Les autres compositeurs dont les messes se trouvent dans cette collection sont Mathieu Sohier, le Heurteur, Jean de Billon, Claudin, Certou et Dumoulin.

ALLATIUS (LEO). *Voyez* ALLACCI.

ALLEGRANTE (MADELEINE), cantatrice italienne, élève de Holzbauer, maître de chapelle à Manheim, parut pour la première fois sur le théâtre à Venise en 1771, et après avoir chanté sur plusieurs autres théâtres d'Italie, se rendit en Allemagne en 1774. Elle continua à chanter à Manheim et à Ratisbonne jusqu'en 1779. Alors elle retourna à Venise, et, après s'être fait entendre sur le théâtre de Saint-Samuel pendant le carnaval, elle alla en Angleterre en 1781. Deux ans après, elle se rendit à Dresde, où l'électeur l'engagea moyennant mille ducats d'appointements. On ignore l'époque précise de son deuxième voyage à Londres, mais on sait qu'elle y chanta dans les oratoires en 1799. Sa voix était douce et pure, mais manquait de force.

ALLEGRI (GRÉGOIRE), prêtre et compositeur, de la famille du Corrége, naquit à Rome vers 1560. Il fut élève de Jean Marie Nanini avec Antoine Cifra et Pierre-François Valentini. Un bénéfice lui ayant été accordé dans la cathédrale de Fermo, il fut d'abord attaché à cette église comme chantre et compositeur. Ce fut pendant ce temps qu'il publia ses concerts à deux, trois, et quatre voix, et ses motets à deux, trois, quatre, cinq, et six voix. La réputation que lui firent ces ouvrages lui procura l'honneur d'être appelé par le pape Urbain VIII, qui le fit entrer dans le collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale, le 6 décembre 1629. Il y resta jusqu'à sa mort, qui arriva le 18 février 1652, et fut inhumé à Sainte-Marie *in Vallicella*, dans le caveau du collége des chantres de la chapelle du Vatican. André Adami (*Osservaz. per ben regol.*, etc., pag. 199) dit qu'Allegri était d'une bonté rare, fort charitable, et qu'il visitait chaque jour les prisonniers pour leur distribuer tous les secours dont il pouvait disposer.

Les ouvrages imprimés d'Allegri sont : 1° *Il primo Libro di Concerti a due, tre e quattro voci*; Rome, Soldi, 1618. — 2° *Il secondo Libro di Concerti a due, tre e quattro voci*; Rome, Soldi, 1619. — 3° *Gregorii Allegri Romani Firmanæ ecclesiæ beneficiati Motecta duarum, trium, quatuor, quinque, sex vocum, liber primus*; Rome, Soldi, 1620. — 4° *Motecta duarum, trium, quatuor, quinque, sex vocum, liber secundus*; Rome, Soldi, 1621. Quelques motets d'Allegri ont été aussi insérés par Fabio Costantini dans le recueil qui a pour titre : *Scelta di motetti di diversi eccellentissimi autori a due, tre, quattro e cinque voci*; Rome, 1618. Un grand nombre de compositions inédites de ce musicien célèbre se trouvent à Rome dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella*, et dans le collége des chapelains chantres de la chapelle pontificale. L'abbé Baini cite particulièrement un motet et une messe à huit voix, *Christus resurgens ex mortuis*. Enfin deux collections précieuses, qui se trouvent dans le Collége Romain, et qui ont pour titre : *Varia musica sacra ex bibliotheca Altaempsiana, jussu D. J. Angeli ducis ab Altaemps collecta*, renferment plusieurs compositions d'Allegri, notamment des concerts pour plusieurs instruments, ouvrages fort remarquables dont Kircher a tiré un morceau qu'il a publié dans sa *Musurgia* (t. I, p. 487). On trouve en partition, dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini, à Rome, des *Lamentations* pour la semaine sainte et des *Improperii* à deux chœurs, le motet *Salvatorem expectamus* à six voix, les psaumes *Dixit Dominus* et *Beatus vir* à huit voix, des *Magnificat* également à huit, et enfin les motets *Domine Jesu Christi* et *Libera me Domine*, tous composés par Grégoire Allegri.

Mais c'est surtout au *Miserere* à deux chœurs, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, qui se chante à la chapelle Sixtine, à Rome, dans la semaine sainte, qu'Allegri doit la réputation dont il jouit. Ce *Miserere* est un de ces morceaux dont on ne comprend pas l'effet à la lecture, à cause de la grande simplicité qui y règne; mais il existe dans la chapelle pontificale une tradition d'exécution excellente qui en a fait ressortir le mérite et qui lui donne une teinte religieuse et expressive dont on ne peut se faire une idée sans l'avoir entendu. La réputation dont jouissait ce morceau l'avait en quelque sorte fait considérer comme sacré : il était défendu d'en prendre ou d'en donner copie, sous peine d'excommunication; cependant les foudres de l'Église n'ont point effrayé les curieux. Mozart l'a écrit pendant qu'on le chantait; le docteur Burney en obtint une copie à Rome et la publia à Londres en 1771; Choron l'a in-

Digitized by Google

séré dans sa *Collection des pièces de musique religieuse qui s'exécutent tous les ans à Rome, durant la semaine sainte.* Le même professeur a fait exécuter, en 1830, les six premières strophes et la dernière de ce *Miserere*, dans les concerts spirituels de l'institution royale de musique religieuse qu'il dirigait : les amateurs qui assistaient à ces concerts ont pu se faire une idée de cette composition, qui n'avait jamais été entendue à Paris.

L'anecdote suivante prouve jusqu'à l'évidence que la perfection d'exécution qu'il y avait autrefois dans la chapelle Sixtine est indispensable pour faire valoir le *Miserere* d'Allegri. L'empereur Léopold I^{er}, grand amateur de musique, en avait fait demander une copie au Pape par son ambassadeur à Rome, pour l'usage de la chapelle impériale : elle lui fut accordée. Le maître de la chapelle pontificale fut chargé de faire faire cette copie, qui fut envoyée à l'empereur. Plusieurs grands chanteurs se trouvaient alors à Vienne : on les pria de coopérer à l'exécution ; mais quel que fût leur mérite, comme ils ignoraient la tradition, le morceau ne produisit d'autre effet que celui d'un faux-bourdon ordinaire. L'empereur crut que le maître de chapelle avait éludé l'ordre et envoyé un autre *Miserere ;* il s'en plaignit, et le prétendu coupable fut chassé, sans qu'on voulût entendre sa justification. Enfin ce pauvre homme obtint de plaider lui-même sa cause, et d'expliquer à Sa Sainteté que la manière de chanter ce *Miserere* dans sa chapelle ne pouvait s'exprimer par des notes, ni se transmettre autrement que par l'exemple. Le saint-père, qui n'entendait rien à la musique, eut beaucoup de peine à comprendre comment le même morceau pouvait produire des effets si différents : cependant il ordonna à son maître de chapelle d'écrire sa défense ; on l'envoya à Vienne, et l'empereur en fut satisfait.

Pour compléter l'histoire du *Miserere* d'Allegri, on croit devoir donner ici un extrait de la notice de l'abbé Baini sur la chronologie des *Miserere* qu'on a chantés à la chapelle Sixtine (Mémoires sur Palestrina). Cette notice contient quelques faits curieux qu'on chercherait vainement ailleurs.

Deux volumes manuscrits des archives de la chapelle, cotés 150 et 151, renferment tous les *Miserere* qui ont été chantés dans la chapelle pontificale depuis les temps les plus reculés, à l'exception du premier, qui fut chanté en faux-bourdon en 1514, sous le pontificat de Léon X, et qui ne fut point jugé digne d'entrer dans le recueil.

En 1517, Constant Festa, qui venait d'être reçu chanteur de la chapelle, écrivit deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq. Ce *Miserere* est le premier qu'on trouve dans le recueil. Le deuxième est de Louis Dentice, gentilhomme napolitain, auteur de *due dialoghi della musica, uno della teorica, l'altro della pratica*, etc. Naples, 1533. Ce *Miserere* est alternativement à quatre voix et à cinq. Le troisième, dont il n'y a que deux versets à quatre voix, est de François Guerrero de Séville. Viennent ensuite deux versets du *Miserere*, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, par Palestrina. Le cinquième *Miserere*, dont il n'y a que deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Théophile Gargano, de Gallese, qui fut agrégé au collége des chantres de la chapelle, le 1^{er} mai 1601. Le sixième *Miserere*, composé de deux versets, l'un à quatre voix, l'autre à cinq, est de Jean François Anerio. Felice Anerio est l'auteur du septième, qui est alternativement à quatre et à cinq voix. Cet auteur est le premier qui a écrit le dernier verset à neuf voix. Le huitième *Miserere*, fort inférieur aux précédents, est d'un auteur inconnu. Viennent ensuite les versets de Palestrina, ci-dessus mentionnés, avec l'addition du dernier verset à neuf voix, par Jean Marie Nanini. Le dixième *Miserere*, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Santo-Naldini, romain agrégé au collége des chantres de la chapelle, le 23 novembre 1617. Le onzième, à quatre voix, avec le dernier verset à huit, est de Roger Giovanelli, agrégé à la chapelle le 7 avril 1599. Le douzième, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier verset à neuf, est celui de Grégoire Allegri. L'usage d'écrire des *Miserere* pour la chapelle Sixtine cessa dès ce moment, parce que celui d'Allegri fut trouvé si beau, qu'on ne crut pas pouvoir faire mieux. Cependant il le corrigea à plusieurs reprises, et en changea plusieurs fois l'ordre des parties pour obtenir des effets meilleurs : il fut ensuite revu et perfectionné par plusieurs chanteurs et compositeurs de la chapelle, qui y ajoutèrent tout ce qu'ils crurent le plus propre à en rendre l'exécution satisfaisante. Ce morceau se chantait dans les matinées du mercredi et du vendredi saint. Le jeudi on avait l'usage de chanter tantôt le *Miserere* de Felice Anerio, tantôt celui de Santo-Naldini.

Plus les beautés du *Miserere* d'Allegri étaient appréciées, plus on éprouvait d'ennui à exécuter les autres. En 1680, on obtint d'Alexandre Scarlatti qu'il en écrivît un nouveau pour le service de la chapelle ; mais la composition ne justifia point tout ce qu'on attendait d'un tel maître : il fut cependant adopté par respect pour la réputa-

tion de son auteur, et exécuté le jeudi saint alternativement avec ceux de Santo-Naldini et de Felice Anerio. En 1714, Thomas Bai, maître de chapelle du Vatican, écrivit un nouveau *Miserere* en deux versets, alternativement à quatre et à cinq voix, avec le dernier à huit, sur le plan de celui d'Allegri; et cette composition fut trouvée si belle, que dès lors on cessa de chanter les *Miserere* de Felice Anerio et de Scarlatti, et qu'on n'exécuta plus que ceux d'Allegri et de Bai, dans les trois matinées des ténèbres, depuis 1714 jusqu'en 1767. En 1768, Joseph Tartini, célèbre violoniste, fit don à la chapelle d'un *Miserere* de sa composition, alternativement à cinq voix et à quatre, avec le dernier verset à huit; la musique était différente à chaque verset. Ce *Miserere* fut exécuté la même année; mais il ne put soutenir la comparaison avec ceux de Bai et d'Allegri, et fut rejeté pour toujours. En 1777, Pasquale Pisari, à la demande des chantres de la chapelle, composa un nouveau *Miserere*, avec tous les versets différents, alternativement à quatre et à cinq voix, et les deux derniers versets à neuf; il eut le même sort que celui de Tartini : en sorte que depuis 1778 jusqu'en 1820 les *Miserere* d'Allegri et de Thomas Bai furent seuls exécutés. A la demande de Pie VII, l'abbé Baini a écrit un nouveau *Miserere* en 1821; cette composition a été jugée digne d'être chantée alternativement avec celles des deux anciens compositeurs.

Que si l'on considère le morceau qui a fait la célébrité d'Allegri, on n'y remarquera ni traits saillants de mélodie, ni harmonie piquante et nouvelle, ni effets inconnus au temps où vivait l'auteur; mais une teinte de tristesse profonde répandue sur tout l'ouvrage, une excellente ordonnance des voix et le rhythme bien cadencé des paroles n'en font pas moins un des morceaux les plus originaux de l'époque où il parut, et celui peut-être qui, malgré son apparente simplicité, renferme le plus de difficultés pour l'exécution. Au concert, dans un salon, la plupart de ces beautés passent inaperçues; mais à l'église, et surtout au Vatican, ce n'est pas sans émotion qu'elles peuvent être entendues.

ALLEGRI (Dominique), compositeur, né à Rome, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut fait maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, le 3 avril 1610, et occupa cette place jusqu'à la fin de 1629. Il vivait encore en 1638; car il fit imprimer dans cette année un de ses ouvrages. Ce musicien fut un des premiers qui écrivirent les parties d'instruments qui devaient accompagner le chant dans un système différent de celui des voix; son premier essai en ce genre est dans l'ouvrage qui a pour titre : *Modi quos expressit in choris*, Rome, 1617. On connaît aussi sous le nom de ce compositeur *Motteti a 2, 3, 4 et 5 voci. Roma*, 1638, in-4°. La collection de l'Abbé Santini, à Rome, contient aussi de ce maître, en partition et en manuscrit, le motet *Euge, serve bone*, pour 12 ténors; un autre motet pour 12 basses, sur le texte *Beatus ille servus*, et enfin une Messe à 16 voix.

ALLEGRI (Jean-Baptiste), compositeur et organiste à Arzignano, petite ville de l'état vénitien, située entre les rivières de *Gua* et de *Chiampo*, a publié douze motets à voix seule, avec des violons et basse, œuvre 1er, Venise, 1700, in-fol.

ALLEGRI (D. Philippe), né à Florence le 18 juillet 1768, fut maître de musique au séminaire de cette ville, et maître de chapelle de Saint-Michel. Il est élève du père L. Braccini. Sa musique abonde en motifs élégants; ses chants sont vrais et expressifs et ses modulations heureuses. La messe de requiem, à quatre voix et à grand orchestre, qu'il a composée pour les obsèques de l'archevêque Martini lui a fait beaucoup d'honneur. On connaît aussi de sa composition un *O salutaris hostia*, pour soprano et basse, et le motet *verbum caro factum est*, pour tenor et basse.

ALLEN (Richard), écrivain anglais de la fin du dix-septième siècle n'est connu que par un livre sur le chant des psaumes, intitulé : *Essay on singing of psalms*, etc.. Londres, 1696, in-8°. Le docteur Russel ayant attaqué quelques passages de ce livre dans des *Animadversions upon Allen's essay on singing of psalms*, etc., Londres, 1696, Allen répondit avec aigreur dans un pamphlet qui avait pour titre : *A brief vindication of an essay, to prove singing of psalms*, etc., *from Dr. Russel's Animadversions, and M. Marlow's remarqs*, Londres, 1696, in-12. Cette querelle se termina par une réponse adressée à Allen par un écrivain nommé Richard Claridge, sous ce titre : *An answer to Richard Allen's essay. vindication and appendix*, Londres, 1697, in-8°.

ALLEVI (Joseph), compositeur italien du dix-septième siècle et maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, est connu par un ouvrage divisé en trois livres et qui a pour titre *Composizione sacre*. Le premier livre n'est pas indiqué dans les catalogues des grandes bibliothèques musicales; mais le second et le troisième livres sont au Lycée musical de Bologne. Le second livre est intitulé : *Composizioni sacre a 2, 3 e 4 voci, Missa per li defonti a quattro a Capella lib. II. Venezia, per Fr. Magni e Gardano*, 1662, in-4°. Le titre du troisième livre est ce-

Digitized by Google

lui-ci : *Terzo libro delle composizioni sacre, a 2, 3 e 4 voci, parte con violini, e sonate a tre cioe La Tortona, la Morella, la Toscola, le litanie della Beata V. a 4 voci.* Bologne, G. Monti, 1668, in-4°.

ALLISON (Richard), professeur de musique à Londres, vécut sous le règne de la reine Elisabeth. Il fut l'un des dix auteurs qui coopérèrent à la composition de la musique des psaumes imprimés à Londres, par Thomas Este, en 1594, in-8°. Il a aussi publié séparément : *The psalmes of David in metter, the plaine-song beeing the common tune to be sung and plaid upon the lute, orpharyon, citterne, or base-viol, severally or altogetheer, the singing parts to be either tenor or treeble to the instruments, according to the nature of the voices, or for foure voices, with tennes short tunnes in the end, to which for the most part all the psalmes madde usually sung, for the use of such as are of mean skill, and whose leysure least serveth to practise* (Les Psaumes de David mesurés, dont la mélodie, en chant ordinaire, est destinée au luth, au théorbe, à la guitare ou à la basse de viole, et dont les parties chantantes doivent être le ténor ou le dessus, avec les instruments, suivant la nature des voix, ou qui peuvent être chantés à 4 voix; avec dix airs brefs à la fin, auxquels la plus grande partie des psaumes peut-être appliquée, etc.). Londres, in-fol., 1599.

ALLIX (...), mathématicien, mécanicien et musicien qui vivait à Aix en Provence, vers le milieu du dix-septième siècle, fit un squelette qui, par un mécanisme caché, jouait de la guitare. Bonnet, dans son *Histoire de la Musique* (p. 82), rapporte une histoire tragique de la fin de ce savant. Il plaçait au cou de son squelette une guitare accordée à l'unisson d'une autre qu'il tenait lui-même dans ses mains, et plaçait les doigts de l'automate sur le manche; puis, par un temps calme et serein, les fenêtres et la porte étant ouvertes, il se plaçait dans un coin de la chambre, et jouait sur sa guitare des passages que le squelette répétait sur la sienne. Il y a lieu de croire que l'instrument résonnait à la manière des harpes éoliennes, et que le mécanisme qui faisait mouvoir les doigts du squelette n'était pour rien dans la production des sons. Quoi qu'il en soit, ce concert étrange causa de la rumeur parmi la population superstitieuse de la ville d'Aix ; le pauvre Allix fut accusé de magie, et le parlement fit instruire son procès. Jugé par la chambre de la Tournelle, il ne put faire comprendre que l'effet merveilleux de son automate n'était que la résolution d'un problème de mécanique. L'arrêt du parlement le condamna à être pendu et brûlé en place publique, avec le squelette, complice de ses sortilèges, et la sentence fut exécutée en 1664, à la grande satisfaction de tous les hommes dévots.

ALLOU (Adrien), musicien français, né vers le milieu du seizième siècle, fut maître des enfants de chœur de Saint-Martin de Tours. En 1585, il obtint au concours du Puy de musique d'Évreux, en Normandie, le premier prix, consistant en un orgue d'argent, pour le motet *Gustate et videte.*

ALMASIA (...), compositeur, né à Milan en 1800, a fait ses études musicales sous la direction d'Asioli. Fixé à Plaisance, en qualité de maître de chapelle, il occupait cette position, en 1846, depuis plusieurs années. Il y a écrit des Messes, un *Dixit* à 4 voix et orchestre, et plusieurs autres morceaux de musique religieuse d'un bon style. On a publié à Milan, chez Riccordi, des valses pour le piano, sous le nom d'*Almasio :* peut-être sont-elles du même artiste.

ALMEIDA (Antoine de), maître de chapelle de la cathédrale de Porto, en Portugal, vers le milieu du seizième siècle, naquit dans cette ville. Il a mis en musique un oratorio dont le texte a été publié sous ce titre. *La Humana carça abrazada el grand martyr S. Laurentio;* Coïmbre, 1556, in-4°. Machado (Bibl. Lusit., 2, 1, p. 197) fait beaucoup d'éloges du talent de ce maître.

ALMEIDA (Fernando de), prêtre portugais et compositeur, né à Lisbonne, fit profession en 1636 dans le monastère de Saint-Thomas, et devint en 1656 visiteur de son ordre. Il est mort à Lisbonne le 21 mars 1660. Son maître de composition fut *Duarte Lobo.* Les principaux ouvrages de ce musicien sont : 1° *Lamentaçoëns, Responsorios, e Misereres dos tres officios da quarta, quinta e sesta feira da Semana Santa*, en Mss., dans la bibliothèque de Saint-Thomas, 2° *Missa a doze vozes*, dans la bibliothèque du roi de Portugal.

ALMENRAEDER (Charles), né le 3 octobre 1786, à Ronsdorf, petite ville de la régence de Dusseldorf, était fils d'un musicien de cette ville, qui lui enseigna les éléments de la musique dès ses premières années. Il jouait déjà du clavecin, de la flûte et du cor lorsqu'on lui fit cadeau d'un mauvais basson, à l'âge de treize ans. Malgré ses défauts, cet instrument lui révéla sa destination ; car il se mit à l'étudier avec ardeur et parvint en peu de temps à en jouer d'une manière satisfaisante. L'acquisition qu'il fit d'un meilleur instrument lui permit de perfectionner son talent. En 1812, il entra comme premier basson

Digitized by Google

au théâtre de Francfort. Deux ans après, le soulèvement général de l'Allemagne contre la France l'obligea d'accepter la place de chef de musique du 3e régiment de la Landwehr, et de faire la campagne qui ne fut terminée pour lui qu'en 1816. Arrivé à Mayence, il entra dans le 3e régiment de ligne en la même qualité; et la place de premier basson du théâtre de cette ville lui fut confiée en 1817. A cette époque, Godefroid Weber était intendant supérieur de ce théâtre. Charmé par le talent d'Almenraeder, il lui communiqua sa théorie acoustique de la construction des instruments à vent, et fixa son attention sur la nécessité de perfectionner celle du basson. L'artiste, préoccupé de ces nouvelles idées, fit beaucoup d'essais, et parvint enfin à l'amélioration de la justesse de quelques notes en augmentant le nombre de clefs. Bientôt les instruments fabriqués par lui furent recherchés en Allemagne, et Almenraeder prit la résolution de fonder une fabrique à Cologne. Il se fixa en effet dans cette ville et s'y livra avec ardeur à la fabrication des bassons; mais cette entreprise ne réussit pas; la santé de l'artiste, affaiblie par le travail, l'obligea à fermer ses ateliers en 1822 et à accepter la place de premier basson du Duc de Nassau, à Biberich. Il y joignit la direction supérieure de la fabrique d'instruments à vent d'après les principes de Weber, que MM. Schott avaient établie à Mayence. A l'exception de quelques voyages qu'il entreprit pour donner des concerts, particulièrement en Hollande, il continua de vivre dans cette position. Il mourut à Biberich le 14 septembre 1843. Almenraeder a exposé les principes qui l'ont dirigé pour la construction de son basson, dans un écrit qui a pour titre : *Traité sur le perfectionnement du basson, avec deux tableaux*, en allemand et en français; Mayence, Schott, 1824, in-4. Il a publié une *Méthode complète pour le basson*, en allemand et en français; Mayence, Schott, sans date. Il s'est fait aussi connaître comme compositeur par un concerto pour le basson, en *ut* mineur; Mayence, Schott; Pot-pourri pour basson et orchestre, op. 3, *ibid;* Variations avec violon, alto et violoncelle, op. 4, *ibid.*; Introduction et variations pour basson et quatuor, op. 6; Darmstadt, Alisky; Duettinos pour deux bassons, op. 8; Mayence, Schott; Duos pour deux bassons, op. 10; etc. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos pour son instrument, une fantaisie pour hautbois, clarinette, cor de bassette, basson et deux cors, ainsi que d'autres compositions de différents genres.

Un fils de Charles Almenraeder, nommé aussi *Charles*, s'est fixé à Cologne comme marchand de musique. Il y était, en 1844, premier violon du théâtre, et directeur d'une société d'amateurs de musique instrumentale qui exécutait des symphonies et des ouvertures.

ALMERIGHI DI RIMINI (Joseph), musicien de la chambre du landgrave de Hesse-Darmstadt, né à Rimini, dans les États romains, publia à Nuremberg, en 1761, *Sei sonate da camera* pour deux violons et basse, op. 1er.

ALMEYDA (Charles-François), violoniste et compositeur au service du roi d'Espagne, né à Burgos, a écrit deux œuvres de quartettis pour deux violons, alto et basse, dont Pleyel a fait graver le deuxième à Paris, en 1795.

ALOVISI (Jean-Baptiste), en latin ALOYSIUS, mineur conventuel et bachelier en théologie à Bologne, naquit vers la fin du seizième siècle. Il a publié : 1° *Motecta festorum totius anni*, à quatre voix; Milan 1587, in-4°; 2° *Contextus musicus*, motets à deux, trois et quatre voix, Venise, 1626, in-4; 3° *Cœlum harmonicum*, messes à quatre voix, Venise, 1628, in-4°; 4° *Celestem Parnassum*, motets, litanies et cantiques à deux, trois et quatre voix; 5° *Vellus aureum*, litanies de la Vierge à quatre, cinq, six, sept et huit voix; 6° *Corona stellarum*, motets à quatre voix; Venise, 1637. On trouve aussi des motets d'Alovisi dans la collection d'Ambroise Profe (V. ce nom).

ALQUEN (Jean d'), né à Arnsberg, en Westphalie, en 1795, d'une famille honorable qui vivait dans l'aisance, reçut une bonne éducation scientifique et littéraire dans sa jeunesse, et cultiva aussi la musique avec succès. Doué d'une bonne voix, il se livra à l'étude du chant sous la direction de Zelter et de Bernard Klein, lorsqu'il alla suivre les cours de médecine à l'université de Berlin. Plus tard, lorsqu'il se fut établi comme médecin à Muhlheim, sur le Rhin, il se délassa des occupations de sa profession en composant une très-grande quantité de chansons qui sont devenues populaires, et qui ont joui en Allemagne d'une vogue extraordinaire. Leur mérite les a fait comparer aux meilleures choses en ce genre des compositeurs les plus renommés. Ces chansons se sont répandues en manuscrit et surtout par la tradition populaire; mais on n'en a rien publié.

ALQUEN (François d'), frère puîné du précédent, était destiné par ses parents à la profession d'avocat; mais son goût passionné pour la musique le détourna de l'étude du droit, et ses liaisons avec Ries le décidèrent à suivre son penchant. Les leçons de cet artiste célèbre lui ayant fait acquérir un talent distingué sur le piano, il

Digitized by Google

se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts. En 1827. il s'établit à Bruxelles et s'y livra à l'enseignement; mais la Révolution de 1830 lui fit abandonner la Belgique pour se fixer à Londres. Il y a publié plusieurs compositions pour son instrument, entre autres deux œuvres de sonates pour le piano, deux concertos pour le même instrument, des variations, et quelques bagatelles.

ALSCHALABI (Mohammed), Arabe d'Espagne, qui vivait dans la six cent dix-huitième année de l'hégire (1415 de l'ère chrétienne), est auteur d'un traité de musique que Cassiri (Bibl. Arabico-Hisp. Escurial. t, I. p. 527, art. MDXXX) indique sous ce titre : *Opus de licito musicorum instrumentorum usu, musices censura et apologia inscriptum, eorum scilicet in primis, quæ per ea tempora apud Arabos Hispanos obtinuere, quæque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum Abu Jacobo-Joseph ex Almorabitharum natione Hispaniæ tunc regi, exeunte Egiræ anno* 618, *dedicavit.*

ALSCHER (Joseph), contre-bassiste allemand, virtuose distingué sur son instrument, a été considéré il y a vingt ans (vers 1830) comme le rival de Dragonetti et de Müller. On n'a de renseignements ni sur le lieu de sa naissance, ni sur ses premières années. Il vécut en Italie depuis 1830 jusqu'en 1837; puis il retourna en Allemagne, et donna des concerts à Prague et à Leipsick. Postérieurement il s'est fixé dans la première de ces villes.

ALSDORF (Wilhelm), directeur de musique à Rostock, né à Kœnigsberg vers 1804, s'est fait connaître par la composition d'un opéra romantique intitulé : *Die Wiedertaufer oder Johann von Leyden* (Les Anabaptistes, ou Jean de Leyde), qui fut représenté dans les mois de juillet et d'août 1839 à Rostock et à Greiswald. Le sujet de cet ouvrage est le même que celui du *Prophète* de Meyerbeer ; mais la conception des deux drames n'a pas de rapport, et le sort des deux ouvrages a été très-différent.

ALSTED (Jean-Henri), né à Herborn, dans le comté de Nassau, en 1588, professa d'abord la philosophie et la théologie dans sa patrie; mais dans la suite il alla à Weissembourg en Transylvanie, où il remplit également les fonctions de professeur. Il y mourut en 1638, à l'âge de cinquante ans. Il a traité de la musique dans son livre intitulé : *Scientiarum omnium Encyclopædia*, Herborn, 1610, in-4°, réimprimé avec de grandes augmentations à Herborn, en 1630, 2 vol. in-folio, et à Lyon, 1649. On trouve un *Elementale musicum* dans son *Elementale mathematicum*, Francfort, 1611, in-4°. Cet *Elementale musicum* est divisé en deux livres : 1° *De Musica simplici*; 2° *De Musica harmonica*, et remplit treize feuilles in-4°. Le 8e livre de ses *Admirandorum mathematicorum* est aussi consacré à la musique. La première édition de cet ouvrage parut à Herborn, en 1613, in-12, et la seconde à Francfort, en 1623, in-4°. *L'Elementale musicum* a été traduit en anglais par Jean Birchensha, sous ce titre : *Templum musicum, or the musical synopsis of the learned and famous Johannes-Henricus Alstedius; being a compendium of the rudiments both of the mathematical and practical part of musik : of which subject not any book is extant in the english tongue, faithfully translated out of the latin, by John Birchensha*; *London*, 1664.

ALT (....), secrétaire d'État à Glogau, vers la fin du dix-huitième siècle, fut un amateur distingué comme violoniste et comme compositeur. En 1790 il a publié chez Hummel, à Berlin, trois quatuors pour flûte, violons et basse.

ALTAVILLA (François), compositeur napolitain, élève du collége royal de musique de Naples, a fait sa première apparition dans le monde musical, comme compositeur dramatique, par l'opéra bouffe *Il Preventivo d'arresta* représenté au théâtre *Nuovo*, en 1843. L'ouvrage ne réussit pas; mais le compositeur fut plus heureux dans *I Pirati di Barrattera*, représenté au théâtre du *Fondo*, dans le carnaval de 1846, et dans *Lo Sposalizio di un Principe*, au théâtre Nuovo, dans la même année. Ses autres ouvrages dramatiques connus sont : *I Litiganti*; *Pace figlia di amore; Il Debitore; Raoul di Créqui.*

ALTEMPS (Serafino), musicien d'origine irlandaise, vécut à Rome vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut attaché à l'église des Douze Apôtres en qualité de chantre. Il était à la fois bon maître de chant et savant dans l'art d'écrire. Dans le fonds de Mont-Cassin, qui est à la bibliothèque royale de Munich, on trouve sous le nom de cet artiste un volume manuscrit d'études de contrepoint.

ALTEMPS (Dom Faustino, fils du précédent, fut bénédictin au couvent de Saint-Calixte à Rome. Le fonds de Mont-Cassin, dont il est parlé dans l'article précédent, contient les motets suivants de la composition de ce religieux : 1° *Assumpta est*, pour soprano, basse et orgue; 2° *Paradisi portae*, pour basse et orgue, 3° *Alleluia; Beatus vir*, à 4 voix et orgue; *Quasi Cedrus*, pour 2 soprani, basse et orgue; 5° *Veni ad liberandum*, pour 2 soprani, basse et orgue. Tous ces morceaux sont en manuscrit.

Digitized by Google

ALTENBURG (MICHEL), compositeur et prédicateur à Erfurt, naquit à Trœchtelborn, dans la Thuringe, en 1583. Nommé en 1608 pasteur à Hilvorsgehofen et à Marpach, près d'Erfurt, il revint en 1610 dans le lieu de sa naissance, où l'on trouve encore son portrait auprès de l'orgue; en 1621, il alla exercer le pastorat à Grossen-Sœmmerda; et enfin en 1637, il fut appelé à Erfurt en qualité de diacre, et l'année suivante il fut élevé à la dignité de pasteur de l'église Saint-André. Il mourut dans ce lieu le 12 février 1640. On connait de lui les compositions suivantes : 1° *Das 53 Kapitel des Jesaias, angehœndt : Bernhardi passio tua Domini Christi, mit acht Stimmen componirt* (Le 53me chapitre d'Isaïe, commençant par ces mots : *Bernhardi passio tua Domini Christi*, à 8 voix), Erfurt, 1608, in-4o; 2o *Hochzeit Mottelen von sieben Stimmen* (Motets à 7 voix pour le jours de noces), Erfurt, 1513; 3° *Musikalischer Schirmund Schild der Bürger und Einwohner, oder der Psalm mit sechs Stimmen* (Abri musical et bouclier du bourgeois et du citadin, ou le 55me psaume à 6 voix), Erfurt, 1618; 4° *Kirch-und Haus-gesœnge mit fünf, sechs und acht Stimmen.* 1 — 4 th. (Chants d'église et de chambre à 5, 6 et 8 voix, en quatre parties), Erfurt, 1620—1621; 5° *Intraden mit sechs Stimmen; welche zufœrderst auf Geigen, Lauten, Instrumenten und Orgelwerk gerichtet sind*, etc., Erfurt, 1620, in-4o; 6° *Cantiones de adventu Domini Nostri Jesu, quinque, sex et octo vocibus compositæ*, Erfurt, 1621, in-4o; 7o *Musikalische Weihnachts und new Jahrs Zierde, etc., zu vier-neune Stimmen* (Chants de Noël et de nouvelle année, etc., depuis 4 jusqu'à 9 voix), Erfurt, 1621; in-4o; 8o *III und IV th. Musikalische Fest-Gesœnge, mit fünf-vierzehn Stimmen*, Erfurt, 1653.

ALTENBURG (JEAN-ERNEST), virtuose sur la trompette, compositeur et écrivain didactique, naquit à Weissenfels en 1734. Son père, J. Gaspar Altenburg, trompette de la musique particuculière du prince de Weissenfels, fut lui-même un artiste fort distingué sur son instrument. Après avoir assisté à la bataille de Malplaquet, il retourna en Allemagne, et fit admirer ses talents par les rois de Prusse et de Pologne, dans les cours de Gotha, de Bayreuth, d'Anspach, de Stuttgard, de Cassel, de Brunswick, de Schwérin, de Strélitz-Sondershausen, et dans les villes de Hambourg, Nuremberg, etc. Le roi Frédéric-Auguste lui fit proposer d'entrer à son service avec 600 thalers d'appointement. Il mourut en 1761. L'exemple du père fit naitre l'émulation du fils Celui-ci ne se contenta point d'exécuter avec habileté sur son instrument, et de composer des pièces pour deux, quatre, six et huit trompettes; il écrivit aussi le traité historique et pratique qu'on cite comme ce qu'il y a de meilleur sur la trompette et sur les timbales. Cet ouvrage est intitulé : *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter und Paukenkunst, zur mehreren Aufnahme derselben historisch, theoretish und practisch beschrieben und mit Exempeln erlaütert.* (Traité historique, théorique et pratique sur la trompette héroïco-musicale et sur la timbale, etc.), Halle, chez Hendel, 1795, 123 pages in-4o. La première partie de cet ouvrage est historique; la seconde est relative à l'art de jouer de la trompette. Le livre est terminé par un concerto pour sept trompettes et timbales.

ALTÈS (JOSEPH-HENRI), né à Rouen, le 18 janvier 1826, commença l'étude de la flûte dès l'âge de dix ans, et montra dès lors d'heureuses dispositions pour cet instrument. Admis comme élève au Conservatoire de Paris le 7 décembre 1840, il suivit le cours du Tulou. Ses progrès furent si rapides, qu'au concours de 1841 le second prix de flûte lui fut décerné : sa brillante exécution lui fit obtenir le premier dans l'année suivante. Depuis lors il s'est fait applaudir dans les concerts, et son talent l'a fait admettre dans l'orchestre de l'Opéra. On a publié de sa composition jusqu'à ce jour (1858) les ouvrages suivants : 1° Variations sur un thème du *Pirate* pour flûte et orchestre ou piano, op. 1, Paris, Richault; 2° Fantaisie pour flûte et orchestre ou piano, op, 2; *ibid.* 3° Fantaisie concertante pour flûte et violon, avec accompagnement d'orchestre ou piano, op. 3. *ibid.*; 4° 1re Fantaisie caractéristique (*La Vénitienne*), pour flûte et piano, op. 4, *ibid*; 5° 2me Fantaisie caractéristique (*L'Helvétienne*), *id.*, op. 5 *ibid.*; 6° 3me Fantaisie caractéristique (*L'Espagnole*), *id.*, op. 6, *ibid.*; 7° Grande Fantaisie pour flûte et orchestre ou piano, op. 7, *ibid.*

ALTÈS (ERNEST-EUGÈNE), frère du précédent, est né à Paris, le 28 mars 1830. Admis au Conservatoire de Paris, le 13 février 1843, il y devint élève d'Habeneck pour le violon. Deux ans après il obtint un accessit au concours. En 1847 le second prix lui fut décerné, et le brillant succès qu'il eut au concours de l'année suivante lui fit obtenir le premier. Devenu élève de M. Bazin pour l'harmonie, il eut le second prix de cette science en 1849, puis il suivit le cours de composition de Carafa; mais il n'acheva pas ses études sous ce professeur. Au mois d'octobre 1850 il s'est retiré du Conservatoire et est entré comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra. Depuis lors il

Digitized by Google

s'est fait entendre avec succès dans quelques concerts. Jusqu'à ce jour (1858) il n'a rien publié de sa composition.

ALTMAN (D'), greffier de la chambre impériale de Breslau, au commencement du dix-huitième siècle, a écrit un *Compendium musicum*; ou instruction abrégée sur la basse continue; mais on ignore si ce livre a été imprimé.

ALTMUTTER (MARIANNE), habile cantatrice et actrice, née à Inspruck le 19 décembre 1790. Son père étant passé à Munich, où il établit une fabrique d'étoffes de soie, elle l'y suivit et s'y adonna à l'étude du théâtre et de la musique. Elle eut pour professeur de chant le maître de chapelle François Danzi; et, lorsque celui-ci passa au service du roi de Wurtemberg, elle reçut des leçons du compositeur P. Winter. Ce fut la célèbre actrice Marianne Lang qui la dirigea dans l'art théâtral. D'heureuses dispositions développées par ces habiles maîtres, une belle voix, les avantages de la taille et de la figure, lui valurent de grands succès à ses débuts. Son premier rôle fut celui d'Elvire, dans l'opéra de *don Juan* de Mozart. Dès 1805, elle fut attachée à la cour de Munich, où elle se trouvait encore en 1812.

ALTNIKOL (JEAN-CHRISTOPHE), organiste à Naumbourg, en Saxe, élève et gendre de J. Seb. Bach, vivait encore en 1758, et jouissait de la réputation d'un des meilleurs organistes et clavecinistes de son temps. Parmi ses compositions, qui ne sont pas dépourvues de mérite, on trouve à la bibliothèque royale de Berlin un *Halleluia* à 4 voix et orchestre; un motet: *Nun Danket alle Gott*, à 5 voix; deux *Sanctus*, dont un à 4 voix et orgue, des fugues et une sonate pour le clavecin. Le catalogue de Breitkopf indique un *Magnificat* et plusieurs cantates à grand orchestre de sa composition.

ALVARS (A. PARISH-). Voyez PARISH-ALVARS.

ALVAREZ ACEVO (BERNARD), plus connu en Espagne sous le deuxième nom que sous le premier, était, en 1787, maître de chapelle de l'église dite de *la Solitude* (Soledad), de Madrid. Ses œuvres de musique religieuse ont eu beaucoup de réputation dans certaines provinces de l'Espagne. Quelques-uns de ses ouvrages sont conservés en manuscrit dans les archives de l'Escurial. Alvarez écrivait en général dans un style brillant, et donnait à l'instrumentation plus d'importance et d'effet que les autres compositeurs espagnols de son temps.

ALVENSLEBEN (AGIBHARD D'), directeur de musique de la société *Euterpe*, à Leipsick, compositeur et professeur de piano, actuellement vivant (1858), est élève de M. Marx, et s'est déjà fait connaître avantageusement en 1838, époque où il faisait ses études à l'université de Berlin, par la composition d'une cantate pour voix d'hommes avec orchestre, exécutée le 3 août de cette année à la fête de l'université. Une analyse de cette cantate, avec des passages notés, a été donnée dans la Gazette générale de musique (de Leipsick), numéro 37 de la même année. Elle indique un bon sentiment de mélodie et de l'habileté dans l'art d'écrire. M. d'Alvensleben a fait entendre dans les concerts de la société d'Euterpe, à Leipsick, une ouverture et une symphonie (en *sol* mineur) auxquelles on a accordé des éloges. Il a publié : 1° 4 pièces caractéristiques pour le piano, op. 3. Leipsick, Hofmeister; 2° : 6 *Lieder* pour voix de soprano et piano, op. 1, Berlin, Bote et Bock; 3° 6 *Lieder* pour contralto et piano, op. 2, *ibid.*; 4° 6 *Lieder* pour *Mezzo-soprano* et piano, op. 4, Berlin, Stern; 5° 2 *Lieder* pour voix de basse et piano. op. 5, Leipsick, Whistling. J'ignore si M. d'Alvensleben est le même qui a publié une espèce d'Almanach biographique des artistes dramatiques du théâtre allemand, sous ce titre : *Biographisches Taschenbuch deutscher Bühnen-Künstler und Künstlerinn.* Première année, Leipsick, Fischer, 1836, 1 vol. in-12. Deuxième année, *ibid.* 1837, 1 vol. in-12. La première année contient les notices biographiques de Henri Marschner, M^{me} Béatrix Fischer-Schwarzbock, Édouard Genest, M. Greiner, G. Spontini, H. Kreite, et Fr. Wilh. Grohmann. Dans la seconde année on trouve les notices de M^{me} Franchetti-Walzel, Morlacchi, Jules Pellegrini, Élise Pohlbesteimer, Jos. Rastrelli, Guill. Rauscher et Marie Pistor.

ALVERI (....), compositeur bolonais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut un des plus anciens auteurs de cantates à voix seule, dont il publia un premier livre à Bologne, chez Monti, en 1671, un second, chez le même, en 1678, et un troisième, en 1687.

ALVIMARE (D'). *Voyez* DALVIMARE.

ALYPIUS, auteur grec qui a écrit sur la musique et qu'on croit avoir été un sophiste de l'École d'Alexandrie. Un passage d'Eunapius, dans la vie de Jamblique, a fait croire que l'auteur dont il s'agit était contemporain de ce dernier, et conséquemment qu'il vivait sous le règne de l'empereur Julien (Voyez Meursius, *Annot. ad Aristox.*, *Nichom.*, *Alyp.*, p. 186); mais il n'est pas prouvé que cet Alypius soit l'écrivain sur la musique. Cassiodore semble avoir cru que cet auteur vivait avant Euclide et Ptolémée; car il fait l'énumération de ces auteurs (*in Musica*,

Digitized by Google

circa fin.) dans cet ordre : *Quam apud Græcos Alypius*, *Euclydes*, *Ptolomæus*, etc. Meibomius n'a pas placé l'époque de la vie d'Alypius avant Euclide; mais il a cru qu'il était antérieur à Ptolémée (*in Epist. Lectori benev. ante Lib. I. de Mus. Aristid. Quintil.*); mais rien n'autorise cette conjecture. Tout porte à croire qu'Alypius n'a pas vécu dans une antiquité reculée, car Cassiodore est le premier écrivain qui l'ait cité. Si Alypius est le même dont Eunapius a parlé, il était si petit de taille, qu'il ressemblait à un nain; mais c'était un homme de beaucoup de mérite : *Summus disserendi artifex, statura perpugilla instar pygmæi*. Eunapius ajoute qu'il était né à Alexandrie, et qu'il mourut en cette ville dans un âge avancé.

Le livre d'Alypius a pour titre : Εἰσαγωγὴ μουσική, c'est-à dire, *Introduction à la Musique*. On le trouve en manuscrit dans la plupart des grandes bibliothèques, particulièrement dans la Bibliothèque impériale de Paris, où il y en a plusieurs copies. Cet ouvrage fut publié pour la première fois par J. Meursius, d'après le manuscrit de Scaliger, avec les traités de musique d'Aristoxène et de Nichomaque (Voy. ces noms), sous ce titre; *Aristoxenus*, *Nichomachus*, *Alypius*, *auctores musices antiquissimi hactenus non editi.*, Ludg. Batav., 1616, in-4°. Cette collection a été réimprimée dans les œuvres de Meursius, t. 6, p. 475. Déjà Galilée (Vincent) avait donné les tables d'Alypius (*Dialogo della Musica antica e moderna*, *Fiorenza*, 1581, p. 92-94) pour les modes hypodorien, hypophrygien, hypolydien, dorien, phrygien, lydien, mixolydien et hypermixolydien, dans le genre diatonique, avec une version italienne, et la traduction des signes grecs en notation moderne exprimée par des lettres. Meibomius en a donné une autre édition dans son recueil des *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amsterdam, Elzevier, 1652, 2 vol. in-4°, et y a joint une traduction latine et des notes. La version de Meibomius a été ajoutée au texte dans les œuvres de Meursius. Les manuscrits dont Meibomius s'est servi dans son édition pour la correction du texte sont celui de Scaliger, qui avait servi à Meursius, deux autres de l'université d'Oxford, provenant des collections Bodléienne et Barocienne, et enfin une copie d'un manuscrit de la bibliothèque Barbérinne qui lui fut envoyée par Léon Allacci. Le jésuite Kircher a aussi publié les signes de la notation de la musique grecque donnés par Alypius, d'après un manuscrit du collége de son ordre, à Rome (*Musurgia*, t. I, p, 540); mais dans cette partie de son livre comme dans presque toutes les autres, il a porté beaucoup de désordre. Les signes du genre enharmonique ont été supprimés par lui, et les autres fourmillent d'erreurs et de transpositions. Le P. Martini possédait une version latine du traité de musique d'Alypius, par Hermann Cruserius : elle avait été écrite de la main d'Hercule Bottrigari. L'auteur de ce dictionnaire a fait une traduction française du même ouvrage, et l'a accompagnée de dissertations et de nombreuses notes. Cette traduction, accompagnée de la traduction des signes en notation moderne, fait partie d'un travail étendu qui n'a point encore vu le jour.

Nous n'avons pas le livre d'Alypius complet. Cet auteur a intitulé son ouvrage *Introduction à la musique*, et a divisé les parties de cet art en sept, qu'il énumère ainsi : 1° les sons; 2° les intervalles; 3° les systèmes; 4° les genres; 5° les tons; 6° les mutations; 7° la composition du chant. Or, pour que le titre répondît à l'ouvrage, il faudrait que celui-ci contînt une exposition de toutes ces parties; mais il ne nous reste que la cinquième, c'est-à-dire, le traité des tons. Bien que nous ayons à regretter les autres, celle-ci n'en est pas moins précieuse pour nous; car elle nous fait connaître le système complet des signes de la musique grecque dans tous les tons et dans les trois genres de cette musique, à savoir, le genre diatonique, le chromatique et l'enharmonique, lesquels étaient en usage à l'époque où Alypius écrivait. Ces signes sont différents de ceux qui nous ont été conservés par Aristide Quintillien (Voy. ce nom), parce que ceux-ci, comme l'a fort bien remarqué Perne (Voy. *Revue musicale*, t. III) appartiennent à une époque antérieure à Pythagore. Meibomius qui n'a point fait cette distinction et qui a essayé de corriger ces deux auteurs l'un par l'autre, a tout brouillé et a porté beaucoup de désordre dans cette partie de l'histoire de la musique ancienne. Le système de signes exposé par Alypius est celui de la tonalité de la musique grecque où les différences d'espèce d'octaves sont effacées, et dans lequel les modes divers ne sont qu'une transposition ascendante, et dans l'ordre chromatique, d'une seule forme des trois genres, et dans la plus grande extension vers l'aigu.

Burette, qui avait eu la patience de compter les signes de la notation de la musique grecque indiqués par Alypius, en faisait monter le nombre à *seize cent vingt*, et depuis lors il était à peu près convenu qu'il fallait apprendre la signification de cette immense quantité de signes pour déchiffrer les intonations de cette musique; mais Perne, dans un savant mémoire lu, en 1815, à la classe des beaux-arts de l'Institut, a démontré

Digitized by Google

qu'on était dans l'erreur à ce sujet, et a réduit à un nombre beaucoup moins considérable les notes qu'un chanteur, un joueur de cithare ou de flûte était tenu d'apprendre. (*Voy.* l'article *Perne* et la *Revue musicale*, t. 3, 4, 5, 6 et suivants.)

A l'égard de la valeur des signes d'Alypius exprimée dans la notation de la musique moderne, Galilée est le premier auteur qui en a donné la traduction (*Dialogo della Musica antica e moderna*, p. 95), d'après la synonymie établie par Boëce. (*Voy.* ce nom.) Le même auteur ayant publié (*loc. cit.*, p. 97) quatre morceaux de poésie grecque accompagnés de notes du mode lydien telles qu'elles sont indiquées par Alypius [1], Hercule Bottrigari, qui a écrit un commentaire de tout l'ouvrage de Galilée sur un exemplaire de ce livre qui a passé depuis en la possession du P. Martini, et qui est aujourd'hui dans la bibliothèque du Lycée musical, à Bologne, traduisit un de ces morceaux, qui est un hymne à Némésis, en notation moderne d'après la synonymie de Boëce. Cette traduction a été publiée par le P. Martini : *Storia della Musica*, t. 3, p. 362). C'est d'après les mêmes principes qu'Edmond Chilmead (*voy.* ce nom) a donné une traduction de trois de ces morceaux en notation de la musique moderne, d'après un manuscrit d'Oxford, à la suite de l'édition grecque des Phénomènes d'Aratus (*Oxonii e theatro Scheldoniano*, 1672, in-8°). Enfin Burette (*voy.* ce nom) en a publié aussi une traduction dans la même notation, d'après le manuscrit grec de la Bibliothèque impériale de Paris, coté 3221. (*Voy.* la dissertation de Burette *sur la Mélopée de l'ancienne musique*, dans les mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, t. 5.) Quelques différences existent entre ces diverses traductions des mêmes morceaux ; mais elles ne résultent que de la différence des signes de la musique grecque des divers manuscrits. Ainsi que je viens de le dire, tous les morceaux dont il s'agit ne présentent que la traduction de la notation du mode lydien; mais Perne, s'appuyant aussi sur l'autorité de Boëce, a donné la valeur des signes de tous les modes dans les trois genres. (*Voy.* la *Revue musicale*, t. 4, 5, 6 et suivants.) F. de Drieberg, d'après d'autres principes, a présenté dans son traité de la musique pratique des Grecs (*Die praktische Musik der Griechen*, Berlin, 1821, p. 76 et suiv.), un système de traduction des signes d'Alypius absolument différent de celui des auteurs cités précédemment. Postérieurement, MM. Bellermann et Fortlage leur ont donné des significations qui sont en désaccord complet avec les systèmes de leurs prédécesseurs. Ces systèmes présentent une question fort délicate, qui ne peut être examinée ici.

AMADEI (PHILIPPE), compositeur dramatique, né à Reggio, en 1683, a donné à Rome, en 1711, *Teodosio il giovane*. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste; cependant il est vraisemblable qu'il y a identité de ce compositeur avec *Amadei* qui écrivit en société avec Orlandini l'opéra d'*Arsace*, représenté à Hambourg en 1722. Mattheson, qui avait vu la partition de cet ouvrage, et qui n'était pas indulgent, déclare que les auteurs étaient d'habiles compositeurs.

AMADEI (AMADEO), docteur ès sciences et astronome, né à Bologne, vers 1810, a eu la fantaisie d'écrire sur la musique, qu'il ne connaissait pas, et a fait imprimer un opuscule rempli de futilités, sous ce titre : *Intorno allo stile della moderna Musica di chiesa. Lettera del dottor*, etc.; Bologne, tipographie della Volpe, 1841, in-12 de 20 pages. La musique d'église par excellence, pour M. Amadei, est celle de Boniface Asioli !

AMADINO (RICHARD), éditeur et imprimeur de musique à Venise, dans les vingt-cinq dernières années du seizième siècle, a publié une grande quantité d'œuvres des maîtres de ce temps, en société avec Jacques Vincenti, depuis 1583 jusqu'en 1586; puis les deux associés se sont séparés et ont formé des maisons distinctes.

AMADORI (JOSEPH), élève de Bernacchi,

[1] Ces morceaux sont attribués par Fabricius (*Bibl. græc.*, t. II, p. 361), et par quelques autres écrivains à Denys d'Halicarnasse, musicien et poëte (*voy.* ce nom); mais Burette, d'après l'autorité de Jean de Philadelphe (écrivain grec qui vécut sous le règne des empereurs Anastase, Justin et Justinien) croit qu'ils appartiennent à un poëte lyrique originaire de Crète, nommé *Mesomèdes.* (*Voy.* ce nom). Quoi qu'il en soit, après Galilée, François Patricio publia les mêmes morceaux dans sa *Poetica deca istoriale* (lib. 6, *Del cantar l'antiche poesie*, p. 156), et ils reparurent successivement dans l'Encyclopédie de toutes les sciences (*Encyclop. Scient. omnium*, t. II, lib. 20, c. 10, p. 620) d'Alstedius, dans le livre de Bottrigari, intitulé *Il Melone, discorso armonico* (p. 10), dans la *Musathena* de Henri Van de Putte ou de Pute (première édition, Hanovre 1602, in-4° c. 8; ils ne se trouvent pas dans la deuxième édition, Louvain 1615), et dans beaucoup d'autres livres plus modernes. (*Voy.* les articles *Drieberg*, *Bellermann* et *Fortlage.*)

Il est bon de faire remarquer ici que Kircher a publié un autre monument de la poésie grecque notée, qui consiste en un fragment de la première ode pythique de Pindare. (Voy. *Musurgia*, t. I, p. 541.) Ce jésuite assure qu'il a découvert ce morceau dans un manuscrit de la bibliothèque de S. Salvatore, près du port de Messine. Peu confiant dans l'exactitude de ce polygraphe, Burette a fait de longues recherches pour découvrir ce manuscrit, mais inutilement, ce qui a fait croire qu'il pourrait bien y avoir quelque supercherie littéraire dans cette publication ; cependant il y a des motifs sérieux pour croire à la bonne foi de Kircher.

Digitized by Google

a donné à Rome, en 1702, *Il Martirio di San Adriano*, oratorio. Il vivait encore en 1730, car une messe à quatre voix avec instruments, de sa composition, laquelle est dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, porte cette date. On trouve aussi dans la même collection les ouvrages suivants de ce maître : 1° Le motet *Ecce nunc benedicite*, à six voix, deux violons, viole et orgue. — 2° *Laudate pueri* à huit voix. — 3° *Lætatus sum*, à huit. — 4° *Laudate Dominum*, à huit. Arteaga compte Amadori parmi les meilleurs maîtres de chant de son temps (*Le Rivoluzioni del Teatro musicale italiano*, t. II. p. 36); ce qui ne doit point étonner chez un élève de Bernacchi. D'ailleurs tous les compositeurs de l'ancienne école romaine ont eu les traditions du bel art du chant.

AMADORI (Jean). *Voy.* TEDESCHI.

AMALAIRE, surnommé *Symphosius*, à cause de son goût pour la musique, né à Metz vers la fin du huitième siècle, fut d'abord diacre et prêtre de l'église de cette ville, ensuite directeur de l'école du palais sous Louis le Débonnaire, abbé d'Hornbach, chorévêque du diocèse de Lyon, puis de celui de Trèves, où il mourut en 837. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *De Ordine Antiphonarii* (de l'ordre de l'Antiphonaire), inséré dans la Bibliothèque des Pères, t. XIV, p. 980. Il tâche d'y concilier le rit romain avec le rit anglican. Il eut une discussion avec Agobard, archevêque de Lyon, qu'il accusa d'avoir innové dans le chant ecclésiastique. Martini, *Storia della Musica*, et, d'après lui, Choron et Fayolle, ont confondu cet Amalaire avec Fortunat Amalaire, qui vivait dans le même temps, et qui fut archevêque de Trèves, après avoir été moine du Madeloc.

AMANTON (Claude-Nicolas), conseiller de préfecture du département de la Côte-d'Or, membre de plusieurs académies, est né à Villers-les-Pots, près d'Auxonne, le 20 janvier 1760. Au nombre de ses travaux littéraires et philologiques se trouve une *lettre a M. Chardon de la Rochette, contenant des éclaircissemens certains sur le véritable lieu de naissance du célèbre organiste L. Marchand*, etc. (Extraits du Magasin Encyclopédique, août 1812), Paris, Sajon, 1812, in-8°. M. Amanton a donné aussi dans sa jeunesse : *Apothéose de Rameau*, scènes lyriques, musique de M*** (Deval), Dijon, Causse, 1783, in-8°.

AMAT (Léopold), compositeur de romances et de chansonnettes qui ont obtenu un succès populaire, a été administrateur du théâtre des *Bouffes-Parisiens* pendant les années 1855-1856, puis a obtenu le privilége du théâtre Beaumarchais, à Paris.

AMATI (André), chef de la famille des luthiers de ce nom, descendait de l'ancienne et noble famille des Amati de Crémone, mentionnée dans les annales de cette ville dès l'année 1097. On ne sait pas la date de sa naissance, parce que les registres des églises de Crémone ne remontent pas jusqu'au commencement du seizième siècle, époque qui paraît être celle de sa naissance; mais, à défaut de l'acte de baptême, on a sur cet artiste un renseignement positif fourni par un violon à trois cordes, ou *rebec*, qui existait dans la précieuse collection d'instruments formée par le comte Corio de Salabue, de Casal-Monferrato, qui se trouvait à Milan, dans la maison du chevalier Charles Carbi. Cet instrument portait le nom d'André Amati et la date de 1546. Il existait aussi vers 1789, chez le baron de Bagge une viole moyenne, appelée par les Italiens *viola bastarda*, qui portait son nom et la date de 1551. Quelques années après, André s'associa avec son frère, et commença à fabriquer des violons de grand et petit patron, qui en peu de temps procurèrent à ces artistes une réputation brillante. Leurs basses, dont on ne connaît qu'un petit nombre, et qui sont en général d'un grand patron, ne méritent que des éloges pour le beau fini du travail et la douceur de leur son. Charles IX, roi de France, grand amateur de musique, chargea les frères Amati de la confection des instruments de sa chambre : il paraît qu'ils furent tous construits par André; ces instruments consistaient en vingt-quatre violons, dont douze étaient de grand patron et douze plus petits, six violes et huit basses. Cartier (*voy.* ce nom), qui a vu deux de ces violons, affirme que rien ne surpasse la perfection de leur travail. Ils étaient revêtus d'un vernis à l'huile d'un ton doré, avec des reflets d'un brun rougeâtre. Sur le dos de l'instrument on avait peint les armes de France, composées d'un cartel renfermant trois fleurs de lis sur un champ d'azur, entourées du collier de Saint-Michel et surmontées de la couronne royale fleurdelisée et supportées par deux anges. Deux colonnes entourées de liens en ruban blanc, avec cette devise : *Justice et pitié*, étaient placées aux deux côtés des armoiries, et étaient aussi surmontées de couronnes royales que portaient des anges; la tête de ces instruments était décorée d'une sorte d'arabesque dorée, d'un goût fort élégant. Cartier et M. de Boisgelou conjecturent que les violons de grand patron étaient destinés à la musique de la chambre, et que les autres servaient pour les bals des petits appartements de la cour. Au reste, il est bon de remarquer que les violons n'ont jamais servi dans la chapelle de Charles IX, car

Digitized by Google

ce n'est que sous le règne de Louis XIV que les instruments, particulièrement les violons, ont été introduits dans la musique de la chapelle des rois de France. L'époque de la mort d'André Amati n'est pas connue; mais elle doit se rapporter vraisemblablement à l'année 1577; car, après cette date, on ne trouve plus d'instruments sortis de ses mains, et tous les violons, violes et basses signés du nom d'*Amati* sont de ses deux fils, Jérôme et Antoine. Les violons d'André Amati se trouvent rarement aujourd'hui; ceux qu'on connaît ont beaucoup souffert et ont été mal restaurés.

AMATI (Nicolas), frère puîné du précédent, est particulièrement connu par ses excellentes basses de viole. Toutes portent son nom, et les dates où elles ont été faites s'étendent depuis 1568 jusqu'en 1586. J'en ai vu deux, dont l'une était de cette première année, et l'autre de la seconde. Les tables étaient fort peu bombées; elles étaient vernies à l'huile. On croit que Nicolas Amati survécut à son frère André. Il ne faut pas confondre ce luthier avec un autre Nicolas, l'un de ses petits-neveux.

AMATI (Antoine), fils d'André, né à Crémone vers 1550, succéda à son père, et fut quelque temps associé de son frère Jérôme, dont il se sépara ensuite. Antoine avait adopté les patrons d'André; mais il fabriqua un nombre plus considérable de petits violons que de grands. Cartier possédait un de ceux-ci qui a appartenu à Henri IV, roi de France, et qui portait les noms réunis d'Antoine et de Jérôme: cet instrument est une rareté historique du plus grand prix. Son patron est de la plus grande dimension: le filet qui l'entoure est en écaille. Son vernis, à l'huile, est brillant comme l'or. La table inférieure est décorée des armoiries de France et de Navarre, entourées des ordres de Saint-Michel et du Saint-Esprit que surmonte la couronne de France. De chaque côté des armoiries se trouve la lettre H émaillée d'outremer, et parsemée dans ses jambages de fleurs de lis en or. Cet H est traversé par la main de justice et le sceptre, et une couronne, soutenue par une épée, semble se poser dessus. Aux coins de la table d'harmonie sont aussi des fleurs de lis en or, et sur les éclisses se trouve la légende *Henri IV, par la grâce de Dieu, roi de France et de Navarre*. Cet instrument porte la date de 1595.

Les petits violons d'Antoine Amati, d'une qualité de son douce et moelleuse, n'ont pu être surpassés sous ce rapport. Malheureusement ce son si pur et si doux a peu d'intensité. Antoine chercha à balancer l'exiguïté du patron et le peu d'élévation des éclisses par la hauteur et l'étendue des voûtes. Les épaisseurs de la table sont considérables au centre, et vont en diminuant progressivement jusqu'aux extrémités dans toute l'étendue de la circonférence. La chanterelle et la seconde des instruments de cet artiste rendent un son brillant et argentin; la troisième est moelleuse et veloutée, mais la quatrième est faible. On attribue généralement ce défaut à l'absence de proportions entre les épaisseurs et la capacité. Pour y porter remède, autant qu'il est en leur pouvoir, les luthiers de nos jours, à qui l'on confie ces instruments pour les monter, élèvent souvent un peu plus le chevalet vers la quatrième qu'ils ne le font aux violons de Stradivari et de Guarneri. (*Voy.* ces noms.)

On connaît des instruments qui portent le nom d'Antoine Amati, depuis 1589 jusqu'en 1627. Dans le catalogue des instruments d'Albinoni, de Milan, publié en 1791, il se trouvait plusieurs violons datés de 1591 à 1619. Cartier a vu une basse qu'il croit être de l'un de ces artistes, sans pouvoir indiquer précisément lequel, qui avait appartenu à Louis XIII. Elle était du plus grand patron, entièrement parsemée de fleurs de lis en or, avec des armoiries, le signe de la balance, deux LL mises dos à dos, et le chiffre XIII couronné. Après 1638 on ne trouve plus d'instruments avec le nom d'Antoine. Il devait être âgé alors de plus de quatre-vingts ans, ou avait cessé de vivre.

AMATI (Jérôme), frère puîné d'Antoine, commença d'abord à travailler avec celui-ci, et s'en sépara après s'être marié. Comme lui, il était élève de son père. Il ne s'en tint pas toujours, comme son frère, à la reproduction des modèles tracés par le vieil Amati; car on connaît de lui deux patrons dont l'un est plus grand que ceux d'André et d'Antoine. La plupart des violons *Amati* de grand patron sont de Jérôme, à l'exception de quelques instruments construits par Nicolas son fils. Jérôme a quelquefois approché de son frère pour le fini des instruments qu'il a fabriqués seul; mais en somme il lui était inférieur. La séparation d'Antoine et de Jérôme fut postérieure à l'année 1624, car j'ai vu dans la collection de M. T. Forster, amateur anglais, un bel instrument de ces artistes, où se trouvait l'inscription suivante: *Antonius et Hieronymus Amati Cremonæ Andreæ* fil. A. 1624. Il paraît que Jérôme cessa de vivre ou du moins de travailler vers 1638.

AMATI (Nicolas), fils de Jérôme, le plus célèbre des artistes de ce nom, naquit le 3 septembre 1596, et mourut le 12 août 1684, à l'âge

Digitized by Google

de quatre-vingt-huit ans, suivant les registres de la cathédrale de Crémone. Un violon sorti de ses mains, et qui portait la date de 1668, se trouvait à Milan dans la collection du comte Corio de Salabue. Par la perfection de ses détails, le moelleux et la pureté de ses sons, cet instrument était considéré comme le chef-d'œuvre de Nicolas Amati. Il changea peu de chose aux formes et aux proportions adoptées dans sa famille; les éclisses de ses violons sont seulement plus élevées. Les troisième et quatrième cordes sont excellentes dans ses violons de grand patron, la chanterelle sonne bien, mais la seconde est souvent nasale, principalement au *si* et à l'*ut*. On croit que l'abaissement précipité de l'épaisseur de la table vers les flancs est la cause de ce défaut. Quoi qu'il en soit, ces instruments sont fort recherchés et ne sont pas communs. En Angleterre, les violons de cet artiste ont un prix très-élevé quand ils sont bien conservés. En France, ils sont moins recherchés, parce que leur sonorité est trop faible pour la musique de l'époque actuelle. Cependant il existe quelques instruments d'une perfection exceptionnelle construits par cet artiste; tel est le violon de Nicolas Amati possédé par M. Alard. Leur qualité est le moelleux et le velouté. Dans un quintette de Boccherini, un bon Nicolas Amati à beaucoup de charme.

Nicolas eut de sa femme Lucrèce Pagliari deux fils, dont l'aîné, Jerôme, naquit le 26 février 1649, et l'autre, Jean-Baptiste, né le 13 août 1667, fut prêtre, et mourut vers 1706. Jérôme travailla dans l'atelier de son père et lui succéda. Il élargit le patron des violons, et changea les proportions en usage dans sa famille. On connaît de lui plusieurs instruments qui portent la date de 1729. Jérôme fut le dernier artiste de sa famille. Les meilleurs élèves de Nicolas Amati ont été André Guarneri et surtout Antoine Stradivari. (*Voy.* ces noms.)

AMATI (Joseph) paraît avoir été de la même famille que ceux dont il vient d'être parlé. Il vécut à Bologne au commencement du dix-septième siècle, et fabriqua des violons et des basses, qu'on trouve en petit nombre dans les cabinets des curieux. Ses instruments sont vernis à l'huile, comme tous ceux des Amati, et leur qualité de son est argentine.

AMATI (Antoine et Angelo), frères, facteurs d'orgues à Pavie, vers 1830, ont construit plusieurs instruments pour les églises de la Lombardie.

AMATUS (Vincent), ou plutôt AMATI, docteur en théologie, et maître de chapelle à Palerme, naquit à Cimmina en Sicile, le 6 janvier 1629. Après avoir fait ses études au séminaire de Palerme, il devint maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, en 1665. On connaît de lui les compositions dont les titres suivent : 1° *Sacri concerti a due, tre, quattro e cinque voci, con una messa a tre e quattro*, lib. 1, op. 1°; Palerme, 1656, in 4. — 2° *Messa e salmi di vespro e compieta a quattro e cinque voci*, lib. 1, op 2°; *ibid.*, 1656, in-4°. — 3° *L'Isaura*, opera; Aquila, 1664. Amatus est mort à Palerme, le 29 juillet 1670.

AMBIELA (Michel), prêtre séculier, né dans l'Aragon, vers 1665, fit ses études musicales dans un monastère de cette province, et remplit d'abord les fonctions de maître de chapelle dans quelques églises de second ordre. Le 7 mai 1700 il reçut sa nomination de maître de chapelle de la cathédrale Notre-Dame *del Pilar*, à Saragosse. Il occupa cette position jusqu'en 1707. On ignore les motifs qui la lui firent quitter, et l'on manque de renseignements concernant sa vie et ses travaux depuis cette époque jusqu'à sa nomination de maître de chapelle de l'église primatiale de Tolède, qui eut lieu le 22 mars 1710. Il en remplit les fonctions jusqu'au 23 mars 1733, date de sa mort. Il écrivit un grand nombre d'œuvres de musique religieuse qui lui ont assuré une brillante réputation, et qu'on trouve à Tolède, ainsi que dans la plupart des cathédrales de la Castille, particulièrement à Oviédo, où l'on en conserve une grande collection.

AMBLEVILLE (Charles d'), jésuite de la maison professe de Clermont, à Paris, florissait dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a écrit pour l'église : 1° *Octonarium sacrum, seu canticum Beatæ Virginis per diversos ecclesiæ tonos decantatum*; Paris, Ballard, 1634 — 2°. *Harmonia sacra, seu vesperæ in dies tum dominicos, tum festos totius anni, una cum missa ac litaniis Beatæ Virginis sex vocibus*, Paris, Ballard, 1836, in-4°. Outre les pièces mentionnées dans le titre de cet dernier ouvrage, on y trouve aussi plusieurs hymnes, les quatre antiennes de la Vierge et un *Domine salvum fac regem*.

AMBROGETTI (Joseph), excellent *basso cantante*, brilla sur les théâtres depuis 1807 jusqu'en 1815. Au mois d'octobre de cette année il arriva à Paris, et y débuta par le rôle de *Don Juan*, dans l'opéra de Mozart. La célèbre Sessi chanta le rôle de *Donna Anna*, et Crivelli celui d'*Ottavio*. Dans le cours de l'année 1816, M^me^ Catalani ayant obtenu l'entreprise du Théâtre-Italien, Ambrogetti n'accepta pas l'engagement qui lui fut offert, et passa en Angleterre, où il fut attaché au Théâtre du Roi pendant plu-

Digitized by Google

sieurs années. Le bruit s'est répandu vers 1830 que ce chanteur s'était fait moine dans un cloître de trappistes en France; mais, en 1838, il était en Irlande, et depuis lors on n'a plus eu de renseignement sur sa personne.

AMBROGIO (Thésée), chanoine régulier de Saint-Jean de Latran, et l'un des plus célèbres orientalistes de l'Italie, était de la famille des comtes d'Albanèse, terre de la Lomelline, près de Pavie. Il naquit dans cette ville en 1469. A peine âgé de quinze ans, il parlait et écrivait avec facilité les langues italienne, latine et grecque. En 1512, il se rendit à Rome, où le cinquième concile de Latran avait attiré beaucoup de religieux orientaux, Maronites, Éthiopiens et Syriens. Il saisit cette occasion pour apprendre leurs langues; il en savait dix-huit, qu'il parlait avec autant de facilité que la sienne. Il mourut en 1540, dans sa soixante-onzième année. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Introductio in chaldaicam linguam, syriacam, et decem alias linguas, characterum diversorum alphabeta circiter quadraginta, et eorumdem invicem conformatio, mystica et cabalistica quam plurima scitu digna, et descriptio ac simulacrum phagoti Afranii*, Pavie, 1539, in-4°. Il y donne, page 179, la figure et la description du basson, ou *fagot*, dont il attribue l'invention à un certain Afranio, chanoine de Ferrare, qui était son oncle; mais cet instrument est plus ancien. Dans l'origine, il avait la forme d'un grand hautbois, dont il était la basse, et se jouait avec un conduit ou bocal retourné. Un de ces instruments existe encore au consulat des villes anséatiques, à Anvers.

AMBROISE (Saint), évêque de Milan, naquit en 340. Son père était préfet des Gaules; lui-même gouvernait la Ligurie, quand le peuple de Milan, touché de ses vertus, l'élut d'une voix unanime pour remplacer l'évêque Auxence, quoiqu'il fût à peine chrétien. Il ne fut ordonné prêtre et sacré évêque que plusieurs jours après sa promotion. Ce fut lui qui convertit saint Augustin à la foi catholique : sa fermeté se signala dans le refus qu'il fit d'admettre l'empereur Théodose dans l'église, jusqu'à ce qu'il eût fait pénitence du massacre de Thessalonique. Il mourut en 397, à l'âge de cinquante-sept ans.

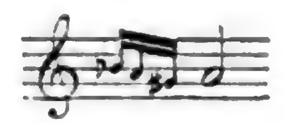
Jusqu'à saint Ambroise, le chant de l'Église occidentale n'avait point été réglé d'une manière uniforme. Par plusieurs indices qu'il serait trop long de détailler ici, il y a lieu de croire que dans les Gaules, où les communications avec l'Orient étaient moins fréquentes qu'en Italie, le caractère du chant et surtout le mode d'exécution étaient différents des usages de l'Europe méridionale. Le chant populaire exerçait sans aucun doute de l'influence sur le chant religieux. Or tout démontre, dans l'histoire de la musique, que le caractère du chant populaire des nations placées au nord et au centre de l'Europe était simple et syllabique, tandis que le chant était chargé d'ornements et de petits intervalles dans les pays du Sud, à savoir, le Portugal, l'Espagne, l'Italie et l'empire Grec, dont les communications avec l'Asie et l'Afrique étaient incessantes. Saint Ambroise, qui fit bâtir l'église de Milan, vers 384, nous apprend, dans une lettre à sa sœur (sainte Marceline), qu'il régla lui-même la tonalité et le mode d'exécution des psaumes, des cantiques et des hymnes qu'on y chantait; et saint Augustin dit en termes précis que ce fut suivant l'usage des Églises d'Orient (*Confess.*, IX, 7). Le système tonal adopté par saint Ambroise fut donc celui des huit tons du chant de l'Église grecque, dont quatre (le dorien, le phrygien, le lydien et le mixolydien) étaient *authentiques*, et quatre (l'hypodorien, l'hypophrygien, l'hypolydien et l'hypomixolydien) étaient appelés *plagaux*. La plupart des chants de l'Église grecque furent aussi introduits dans l'Église de Milan avec leur mode d'exécution, c'est-à-dire avec leurs ornements, qui entraînaient avec eux l'emploi des petits intervalles (*secundum morem orientalium partium*, dit saint Augustin). Il y a à cet égard un témoignage certain de tradition dans un traité de musique attribué à Odon, abbé de Cluny, par l'abbé Gerbert, d'après un manuscrit de l'abbaye de Saint-Blaise, et à Bernon (*voy.* ces noms), par un autre manuscrit de Leipsick. L'auteur, quel qu'il soit, après avoir dit qu'il y a des genres musicaux dont les intervalles ne se mesurent pas sur le monocorde de la même manière que ceux du genre diatonique, lequel est le plus parfait, le plus naturel, le plus suave, et celui qui fut adopté par saint Grégoire, ajoute : « Les chants de saint Ambroise, homme très-« versé dans cet art (la musique), ne s'écartent « pas de la règle (grégorienne), si ce n'est dans « certains passages où la voix devient lascive « par des intonations trop délicates, c'est-à-dire « par ses intervalles trop petits) (1). » La tradition existe encore intacte aujourd'hui, dans le chant de l'Église grecque, des ornements en notes rapides, parmi lesquels se trouve le fréquent usage du groupe (*grupetto*) de trois notes formant deux intervalles de demi-ton consécutifs.

(1)... Sancti quoque Ambrosii, prudentissimi in hac arte, symphonia nequaquam ab hac discordat regula, nisi in quibus eam nimium delicatarum vocum pervertit lascivia (Cf. Gerbertl. *Script. ecclesiast. de Musica sac.*, t. 1, 273.)

Digitized by Google

Enfin ce fut aussi à l'église grecque que saint Ambroise emprunta les hymnes qui se chantaient dans son église. Il les traduisit dans la langue latine, et conserva au chant son caractère rhythmique ou plutôt métrique. La tradition s'en était perpétuée à Milan jusqu'au onzième siècle; car Guido d'Arezzo écrit, dans le quinzième chapitre de son *Micrologue*, que celui qui sera curieux d'apprendre les mètres dans lesquels on chante les trouvera dans le chant ambroisien (1).

La distinction entre le chant grégorien et l'ambroisien consista donc ordinairement, d'une part, en ce que celui de saint Ambroise était la tradition pure du chant de l'Église grecque, avec ses ornements et l'usage de certaines suites de sons chromatiques, par exemple :



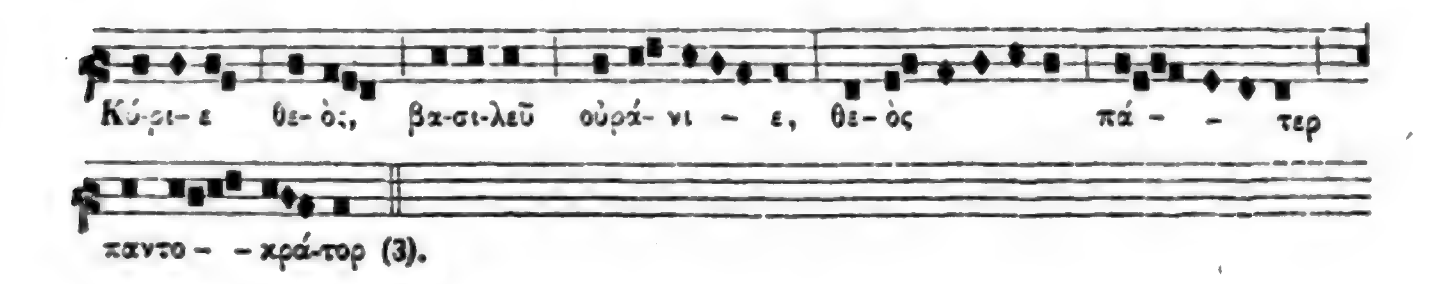
dans le premier et le second mode, tandis que la réforme de saint Grégoire fit disparaître ces successions de sons étrangères au chant diatonique; d'autre part, le chant ambroisien était rhythmique, et le grégorien ne l'était pas. Mais, par la suite des temps, ces différences essentielles ont disparu, et depuis plusieurs siècles on n'aperçoit plus de distinction saisissable entre ces formes du chant ecclésiastique. Un prêtre de l'église métropolitaine de Milan, nommé *Camille Perego*, a composé, par l'ordre de saint Charles Borromée, un traité du chant ambroisien qui a été publié sous ce titre : *la Regola del canto fermo ambrosiano* (Milan, 1622, in-4°); ouvrage précieux, car il est le seul qu'on possède sur cette matière. Cependant, sauf l'usage des demi-tons indiqué par le bémol et le dièze, le fréquent emploi du mouvement descendant de quarte aux finales, et les intonations de la préface, on ne voit pas dans cet ouvrage ce qui constituait les différences essentielles entre les deux chants. Toutes les traditions d'exécution du chant primitif de saint Ambroise avaient disparu à l'époque où Perego écrivit son livre.

Saint Ambroise est auteur ou traducteur de quelques hymnes qui, suivant plusieurs écrivains, sont encore en usage à Milan, dans leurs formes primitives. Ces hymnes sont : 1° *Æterne rerum Conditor*; 2° *Deus Creator omnium*; 3° *Veni Redemptor omnium*; 4° *Splendor Paternæ gloriæ*; 5° *Consors Paterni luminis*; 6° *O lux beata Trinitas*. On lui attribue aussi le chant célèbre du *Te Deum laudamus*; mais on n'est pas d'accord sur ce point; car on a donné aussi pour auteurs à cet hymne, ou plutôt à ce cantique, saint Augustin, saint Abundius, évêque de *Como*, au cinquième siècle, saint Sisebut, moine de la même époque, saint Nicet, évêque de Trèves, au sixième siècle, et enfin saint Hilaire, évêque de Poitiers, un peu plus ancien que saint Ambroise. Les divers arguments produits à diverses époques en faveur de l'un ou de l'autre de ces personnages ont été discutés solidement, d'abord par M. l'abbé Cousseau (autrefois supérieur du grand séminaire d'Angoulème, aujourd'hui évêque de cette ville) dans les *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest* (1837, t. 2, p. 251 et suiv.), et récemment dans le deuxième volume du *Thesaurus hymnologicus* de M. Hermann Adalbert Daniel (p. 279—299). Le but de ces écrivains diffère en ce que monseigneur Cousseau a pour objet de démontrer que le cantique est une inspiration de saint Hilaire, tandis que M. Daniel prouve très-bien que cette opinion n'a pas plus de solidité que les autres, et que le véritable auteur du *Te Deum* est inconnu. Ussérius lui fournit d'ailleurs, dans sa dissertation sur les symboles, un hymne grec des matines, appartenant aux premiers temps de la chrétienté, qui semble être la source du cantique latin. (Voy. *Thesaurus hymnol.*, t. II, p. 289.)

L'opinion qui attribue le *Te Deum* à saint Ambroise se fonde sur le grand nombre de manuscrits dans lesquels il a pour titre : *Hymnus ambrosianus*. Dans la supposition où il serait réellement l'auteur de cette inspiration poétique et religieuse, on ne pourrait lui en attribuer le chant, puisque celui-ci est tiré en grande partie de la psalmodie. En effet, l'intonation est celle des psaumes du quatrième ton, avec une variante dans la terminaison *Te Dominum confitemur*. Depuis *Te æternum Patrem* jusques *et unicum Filium*, tout le chant est dans la neume des psaumes du troisième ton, avec quelques variantes dans la médiation. A partir de *Sanctum quoque Paracletum Spiritum*, la terminaison est celle des psaumes du quatrième ton jusqu'à la finale *quos pretioso sanguine redemisti*. Mais le caractère psalmodique disparaît depuis *Æterna fac cum sanctis tuis*, et la tonalité change jusques et y compris les mots *usque in æternum*. J'ai cherché longtemps quelle était l'origine de ce chant si beau, si solennel, et je l'ai trouvé enfin dans l'*introït* de la messe grecque de saint Denys l'Aréopagite, dont la

(1)... Sicut apud Ambrosium, si curiosus sis, invenire licebit

date remonte au deuxième siècle, suivant les *Liturgies ou messes des Saints Pères* (1), et qui était chantée longtemps après à l'abbaye de saint-Denis, près de Paris, pendant l'octave de la fête de ce saint martyr. Voici ce chant dans sa forme primitive (2) :



Après *usque in æternum*, le *Te Deum* rentre dans le neume psalmodique du quatrième ton; et, enfin, le dernier verset *In te Domine speravi* se dit sur la formule du chant grec qu'on vient de voir.

Si saint Ambroise, comme il paraît à peu près certain, n'est pas l'auteur du cantique imité de l'hymne grec dont il vient d'être parlé, il est au moins hors de doute que ce chant célèbre est antérieur au cinquième siècle; car il est déjà cité dans le onzième chapitre de la règle de Saint-Benoît, où il est dit : *Post quartum Responsorium incipit Abbas* Te Deum laudamus, etc.

AMBROS (Auguste-Guillaume), compositeur amateur, est né le 17 novembre 1816, à Mauth, en Bohême, à quelques lieues de Prague. Dès les premières années de son enfance, ses heureuses dispositions pour la musique se firent remarquer; mais ses parents, le destinant à la magistrature, ne voulurent pas céder à la vocation qu'il paraissait avoir reçue de la nature, et lui firent faire des études littéraires et scientifiques qu'ils jugèrent nécessaire pour l'état qu'il devait embrasser. Pendant qu'il fréquentait le gymnase de Prague, il ne reçut aucune leçon de musique; mais il lui fut permis de suivre les cours de l'Académie de dessin. Une représentation de *Don Juan* à laquelle il fut conduit lui révéla tout à coup sa destination artistique. De retour chez lui, il éprouva une agitation extraordinaire, et ne put prendre aucun repos pendant la nuit. Il ne connaissait pas une note de la musique écrite; mais en peu de temps les leçons de ses condisciples l'introduisirent dans le solfége et préparèrent son éducation de pianiste, qu'il acheva sous la direction d'un maître attaché au Conservatoire de Prague. La lecture des œuvres théoriques de Türk et de Reicha l'introduisit aussi dans l'art de la composition. Ayant obtenu, au mois de novembre 1839, le grade de docteur en droit à l'université de cette ville, il entra dans l'administration impériale des finances; mais ses fonctions lui laissèrent assez de temps pour s'occuper de son art favori. Les conseils de Weit, de Pietsch, et de M. Kittl, aujourd'hui directeur du Conservatoire de Prague, perfectionnèrent par degrés son éducation musicale. Vers 1843, il entra dans l'association des amis de Robert Schumann, pour la rédaction d'articles de critique dans la nouvelle Gazette musicale de Leipsick. Quelques-uns de ces articles, dirigés contre Dionis Weber et l'organisation du Conservatoire de Prague étaient signés du pseudonyme de *Flamin*. On remarquait dans son style une imitation de celui de Jean-Paul; mais il y manquait l'originalité des idées.

Ambros n'avait publié que des productions légères en musique, lorsqu'en 1847 il fit exécuter dans un concert une ouverture à grand orchestre sur le sujet de la légende de *Geneviève*, comtesse palatine, à l'imitation du style de Mendelssohn. Cet ouvrage eut du succès, et fut répété dans le concert suivant. Bientôt après il écrivit une autre ouverture pour la tragédie d'*Otello*, de Shakspeare, qui fut jouée, sous la direction de l'auteur, dans le concert de la Société de Sainte-Cécile, à Prague, et Ambros y ajouta, peu de temps après, d'autres morceaux et des scènes de mélodrame, pour la même tragédie. Les agitations et les malheurs de 1848 interrompirent ses travaux, parce que le jury pour les délits de la presse fut institué en Bohême, et qu'Ambros fut nommé procureur impérial, avec mission de poursuivre ces délits. En l'état d'exaltation où étaient les esprits, cette position lui fit des en-

(1) ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑΙ ΤΩΝ ΑΓΙΩΝ ΠΑΤΕΡΩΝ. Parisiis, 1560, apud Guil. Morelium, in-fol., p. III.

(2) *Missa in octava S. Dionysii Areopagitæ et sociorum martyrum. Parisiis*, ex officina Roberti Ballard, [illegible], in-4°.

(3) Cette même formule de chant se trouve onze fois dans l'*Octoechos*, ou livre de cantiques de l'Église grecque dans les huit tons, suivant la vérification récente que j'en ai faite.

nemis, et mit même son existence en danger. Enfin les événements politiques devinrent plus favorables vers le milieu de 1849, et Ambros put se réfugier à Vienne, où il retrouva la santé et le calme de l'esprit. Dans l'année suivante, une nouvelle organisation de la justice ayant été faite dans tous les États de l'empire d'Autriche, il fut nommé avocat général près du tribunal supérieur de Prague ; poste qu'il occupe au moment où cette notice est écrite (1858). Il est aussi membre de la direction du Conservatoire de cette ville. Les œuvres de ce compositeur, de même que celles de plusieurs élèves de Mendelssohn, sont un reflet de la manière de ce maître. Il a publié les ouvrages suivants : 1° Sonate pour piano (en *mi*), op. 5 ; Vienne, Witzendorf. — 2° Trio pour piano, violon et violoncelle ; Prague, Berra. — 3° Ouverture du concert sur la légende de *Geneviève*, à grand orchestre. — 4° *Idem* de *Catherine de Heilbronn*, pour le drame de Kleist. — 5° Six pièces lyriques pour le piano, Vienne Gloeggl. — 6° Plusieurs recueils de chants avec piano ; à Vienne, chez Witzendorf. Ambros a en manuscrit : 7° Ouverture, entr'actes et chants pour l'*Otello* de Shakspeare. — 8° *Stabat Mater*, pour voix seule, chœur et orchestre. — 9° *La Fondation de Prague*, monodrame pour voix seule, chœur et orchestre. — 10° Symphonie à grand orchestre, en *mi* bémol. — 11° Deux grands trios pour piano, violon et violoncelle, le premier en *mi* majeur, et l'autre en *ré* majeur. — 12° *Paysages* : pièces caractéristiques pour le piano. A l'occasion de la fête qui eut lieu à Prague pour le cinquantième anniversaire de la fondation du conservatoire de cette ville, Ambros a publié un écrit qui a pour titre : *Das Conservatorium in Prag. Eine Denkschrift bei Gelegenheit der fünfzigjæhrigen Jubelfeier der Gründung* (Le Conservatoire de Prague, Mémoire à l'occasion de la fête jubilaire de la cinquantième année de son établissement) ; Prague, Gottl. Haase, 1858, in-8°, de 153 pages. On y trouve des renseignements historiques et statistiques sur cette institution, qui ne manquent pas d'intérêt.

AMBROSCH (Joseph-Charles), premier ténor au théâtre national de Berlin, naquit en 1759, à Crumau, en Bohême. Il fit ses études musicales à Prague, sous la direction de Kozeluch l'aîné, et débuta au théâtre de Bayreuth en 1784. Il se fit entendre sur les théâtres de Hambourg, d'Hanovre et de Vienne jusqu'en 1791, où il se rendit à Berlin. Il y obtint de grands succès, tant à cause de la beauté de sa voix que par sa vocalisation pure et l'expression de son chant. Outre son talent comme chanteur, Ambrosch possédait aussi celui de la composition ; on connaît de lui diverses productions dont voici les titres : 1° *Ambrosch und Bœheim freimaurer-Lieder mit Melodien*, 2 th. (Chants maçoniques avec mélodies, par Ambrosch et Bœheim) ; Berlin, 1793. — 2° *Freundchaftliches Trinklied* : *Unbesorgt Voll edler Freude* (Chanson de table, etc.) ; Berlin, 1796. — 3° *Zwey Lieder : Als ich auf meiner Bleiche, und Ich Klage hier*, etc. (Deux chansons de table, etc.) ; Hambourg, 1796. — 4° *Sechs Lieder mit Verœnderungen für die Singstimme* (Six Chansons avec variations pour la voix), Zerbst, 1797, 26 pag. in-folio. — 5° *Romanze des Pagen aus Figaros Hochzeit* (Romance du page des noces de Figaro, pour la guitare) ; 1800. — 6° Chansons allemandes et italiennes avec des variations pour la voix, 2 suites ; Berlin, Schlesinger. — 7° *Chant d'un Prussien sur la bataille de Leipsick*, avec piano ; Berlin, Paez. Ambrosch est mort à Berlin, le 8 septembre 1822.

AMBROSE (John), musicien anglais qui vécut au commencement du seizième siècle, n'est connu que par un canon à plusieurs parties, sans paroles, qui se trouve dans un volume manuscrit de pièces de différents genres, lequel est au Muséum britannique, sous le n° 56 de l'*Appendice*. Ce morceau est intéressant par sa forme ingénieuse.

AMBROSIO (....), maître de chapelle de l'église d'Ortona, petite ville de l'Abruzze, naquit à Crémone, dans les dernières années du seizième siècle. Il a fait imprimer des madrigaux à quatre voix, en 1636.

AMÉ (Léonard), ancien élève du conservatoire de Paris, fut attaché comme flûtiste au *Théâtre de la Gaieté*, depuis 1814 jusqu'en 1823. On a de lui une *Méthode de flûte*. Paris, Frère, sans date.

AMÉDÉE (François), fils naturel d'Audinot, ancien acteur de la Comédie italienne, et fondateur du théâtre qui a porté son nom, est né à Paris, le 2 octobre 1784. Le 13 pluviôse an VII, il entra au Conservatoire de musique. Élève de Catel pour l'harmonie et de Baillot pour le violon, il fut longtemps répétiteur de ces deux maîtres, et fut nommé professeur de solfége dans cette école en 1816. Sous le nom d'*Adrien*, Amédée a composé et arrangé la musique d'un très-grand nombre de mélodrames pour le théâtre de l'*Ambigu-Comique*. Une absence à peu près totale d'imagination se fait apercevoir dans toutes ces productions ; mais l'auteur avait le bon esprit de se servir aussi souvent qu'il le pouvait de fragments des œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven, pour suppléer au génie qui lui manquait. Pendant longtemps Amédée a joué l'alto à l'orchestre de l'Opéra et

Digitized by Google

aux concerts du Conservatoire. Il est mort à Paris au commencement de 1833.

AMENDOLA (Joseph), né à Palerme, compositeur dramatique qui a joui de quelque réputation vers 1780, a fait représenter dans le cours de cette année, à Dresde, un opéra bouffe intitulé : *Il Begliarbei di Caramania*. Il paraît que cet ouvrage avait été déjà représenté en Espagne, en 1776.

AMERBACH (Élie-Nicolas), savant contrapuntiste allemand, est cité souvent par les écrivains du seizième siècle, mais seulement sous ses prénoms. Dans sa jeunesse il montra de grandes dispositions pour la musique, et les développa avec le secours de quelques bons maîtres, ou par des voyages qu'il fit en diverses parties de l'Europe. En 1571 il occupait la place d'organiste à l'église Saint-Thomas de Leipsick. Amerbach a fait imprimer un recueil de pièces pour l'orgue, en tablature (1). Cet ouvrage, qui est fort rare, quoiqu'il en ait été fait deux éditions, a paru sous ce titre : *Orgel oder Instruments-Tabulatur. Ein nützliches Büchlein in welchem nothwendige Erklärung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der application, auch fröliche deutsche Stücklein unnd (sic) Moteten*, etc. (Tablature pour l'orgue, ouvrage utile qui contient les explications nécessaires pour la tablature de l'orgue et d'autres instruments, avec l'application, ainsi que des petites pièces allemandes d'un genre gai et des motets, etc.); Leipsick, chez Jacques Berwalds Erben, 1571, vingt-six feuilles in-4° obl., sans pagination. La deuxième édition a été publiée à Nuremberg en 1583, par Ulrich Neuber, in 4°. Ce recueil contient 88 pièces. Un autre livre de pièces en tablature a été publié par Amerbach, sous ce titre : *Ein new künstlich Tabulaturbuch, darin sehr gute Moteten und liebliche deutsche Tenores jetziger Zeit vornehmer Componisten auff die Orgel und Instrument abgesetzt, beydes den Organisten unnd (sic) des Jugendt dientslich*, etc. *Gedruckt zu Leipzig durch Johann Beyer, in Verlegung Dietrich Gerlach, zu Nuremberg* (Nouveau livre de tablature artistique, dans lequel de très-bons motets et mélodies allemandes favorites des plus célèbres compositeurs de l'époque actuelle sont arrangés pour l'orgue ou autres instruments, à l'usage des organistes et de la jeunesse, etc.) Imprimé à Leipsick par Jean Beyer pour D. Gerlach, à Nuremberg, 1575, in-fol. Cet ouvrage renferme quarante pièces extraites des œuvres de J. Berchem, Clément-non-papa, Th. Créquillon, Dressler, Gastritz, Orl. Lassus, Meiland, Scandelli, Jvo de Vento, et quelques anonymes. Dans ce livre le nom de l'auteur est écrit *Ammerbach*.

Un autre artiste, nommé Antoine Amerbach, était organiste du duc de Brunswick, à l'époque où vivait Élie-Nicolas.

(1) Dans la première édition de cette *Biographie universelle des Musiciens*, j'ai dit qu'Amerbach *fut le premier organiste allemand qui fit imprimer un recueil de pièces pour l'orgue, en tablature* : c'était une erreur; car un organiste beaucoup plus ancien, nommé *Arnold Schlick* (voy. Schlick) a publié un livre du même genre en 1512.

AMEREVOLI (Angelo), célèbre chanteur italien, naquit à Venise, le 16 septembre 1716. Après avoir brillé sur les principaux théâtres de sa patrie par la beauté de sa voix de ténor, sa belle vocalisation, et l'excellence de son trille, il fut engagé pour le théâtre de la cour de Dresde, qui réunissait alors les plus beaux talents de l'Italie, et passa le reste de sa vie dans cette ville, où il mourut le 15 novembre 1798.

AMEYDEN (Christophe), compositeur de l'école flamande, était contemporain de Roland de Lassus. On a imprimé des madrigaux de sa composition dans le troisième livre de madrigaux à cinq voix de Lassus; Venise, chez les fils d'Antoine Gardane, 1570.

AMICO (Raimond de), dominicain et compositeur pour l'église, né vers la fin du seizième siècle, à Noto, en Sicile, a publié : *Motetti a due, tre e quattro voci*, Messine, 1621, in-4°, première et seconde partie.

AMICONI (Antoine), compositeur napolitain, s'est fait connaître par quelques opéras, parmi lesquels on remarque l'intermède *La Grotta del Mago Merlino*, représenté à Rome en 1787. Amiconi manque d'imagination, et son style n'est qu'une imitation de la manière de Paisiello.

AMILHA (Le Père), chanoine régulier de Saint-Augustin, dans l'église cathédrale de Pamiers (Ariége), vivait dans les premières années du dix-huitième siècle. Il est auteur d'un recueil de cantiques, en partie du Languedoc, dont la poésie est accompagnée de mélodies notées en caractères de plain-chant. Ces mélodies naïves ont toutes les qualités nécessaires pour être populaires. Le recueil du P. Amilha est intitulé : *Le tableu de la bido del parfet crestia, en bersses, que represento l'exercici de la fe* (Tableau de la vie du parfait chrétien, en vers, lequel représente les exercices de la foi). A Toulouse, 1704, petit in-8°.

AMIOT (Le Père), jésuite et missionnaire à la Chine, né à Toulon en 1718, s'est fait connaître par des travaux sur les antiquités, l'histoire et les arts des Chinois. Il arriva à Macao

Digitized by Google

en 1750, et à Pékin en 1751. Il y étudia avec ardeur les langues chinoise et tatare, et, après plus de quarante ans de travaux sur tout ce qui concerne le peuple singulier chez lequel il était en mission, il mourut à Pékin, en 1794, âgé de soixante-seize ans. Je ne parlerai ici que de ses ouvrages relatifs à la musique des Chinois.

Le père Amiot avait traduit un traité sur la musique par *Ly-Koang-ti*, ministre d'État et membre du premier tribunal des lettrés, qui a pour titre : *Kou-yo-king-tchouen*, c'est-à-dire *Commentaire sur le livre classique touchant la musique des anciens*; il envoya successivement les cahiers de sa traduction à M. de Bougainville, secrétaire de l'Académie des inscriptions, qui les déposa à la Bibliothèque du Roi. En 1775, il envoya aussi deux copies manuscrites d'un mémoire sur la musique des Chinois, l'un à M. Bertin, ministre et secrétaire d'État, et l'autre à M. Bignon, bibliothécaire de la Bibliothèque du Roi. Cet ouvrage fut publié par les soins de l'abbé Roussier, qui l'accompagna de notes, sous le titre de : *Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes*. Cet ouvrage forme le sixième volume des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, etc., des Chinois*, Paris, 1780, 15 vol. in-4°. On en trouve des exemplaires avec un titre particulier, qui en fait un ouvrage séparé. On a ajouté au même volume un *Essai sur les pierres sonores de la Chine*, qui n'est pas du père Amiot. Forkel a donné un précis de ce livre dans son almanach musical de 1784, pag. 233—275. Remarquons en passant que l'abbé Roussier, avec son idée fixe des proportions musicales et de la progression triple, n'a ajouté au mémoire d'Amiot que des notes pédantes, dont l'utilité est nulle.

Le travail du jésuite, sous une apparence d'exactitude rigoureuse, ne doit être consulté qu'avec défiance; car en l'étudiant avec soin on s'aperçoit que son auteur n'avait que des idées vagues concernant la musique pratique des Chinois, et qu'il n'avait même pu déchiffrer aucun des systèmes particuliers de tablature qui paraissent être en usage pour chaque instrument chez ce peuple. Il ne dit pas un mot de cette matière intéressante, et, dans les longs détails qu'il a donnés sur les divers instruments, il a oublié précisément de traiter des principes de leur construction et de leur étendue. Un traité véritablement utile et instructif de la musique des Chinois est encore à faire. Klaproth nous a appris à nous mettre en garde contre le peu d'exactitude du père Amiot, dans une analyse piquante de la paraphrase qu'il avait publiée comme une traduction de l'*Éloge de la ville de Mouqden*.

Lichtenthal indique (*Bibliogr. della Musica*, t. III, p. 43), d'après un article du *Journal Encyclop.* (Mars, 1780, t. II, part. 3, p. 543), une version espagnole de la traduction française du traité de musique de Ly-Koang-ti, par le père Amiot, sous ce titre : *Memoria sobre la Musica de los Chineses*; Madrid, *Imprenta de Bablo y Texero*, 1780. Malgré ces indications si précises, j'avoue que je doute de l'existence de ce livre; car toutes les recherches que j'ai fait faire à Madrid n'ont pu en faire découvrir un seul exemplaire. La traduction a pu être faite; mais il est vraisemblable qu'elle n'a point paru. Il est d'ailleurs douteux que ce soit l'ouvrage de Ly-Koang-ti qui ait été traduit en espagnol; le titre indique plutôt une traduction du mémoire d'Amiot dont il a été parlé précédemment. Il est, au reste, très-fâcheux que la traduction d'Amiot se soit égarée; car il est certain qu'elle n'existe pas à la Bibliothèque impériale de France, bien qu'elle y fût à l'époque où l'abbé Roussier fut chargé de la publication du *Mémoire sur la Musique des Chinois*, puisque celui-ci en a donné l'analyse dans ce mémoire. Quelques manuscrits d'Amiot se trouvent parmi ceux de cette bibliothèque; mais ce sont les cahiers de l'ouvrage publié et quelques appendices de peu d'intérêt.

L'auteur de ce dictionnaire a extrait d'une correspondance inédite d'Amiot avec le ministre Bertin, qui a appartenu à M. Neveu, libraire de Paris, une lettre fort longue et intéressante concernant la fabrication du *lo*, vulgairement appelé *tam-tam*, et l'a publiée dans le premier volume de la *Revue musicale* (p. 365). Cette lettre contient tous les détails nécessaires pour faire connaître les procédés de la fabrication de cet instrument. Cependant le célèbre sinologue M. Julien a publié sur ce sujet un morceau de critique duquel on peut conclure que l'ouvrier qui a fourni au père Amiot ses renseignements l'a trompé sur les détails de la fabrication.

AMMERBACHER (Georges-Gaspard), *cantor* à Nordlingue au commencement du dix-huitième siècle, a publié : *Kurze und gründliche Anweisung zur vocal Musik* (Instruction abrégée et fondamentale sur la musique vocale), Nuremberg, 1717, in-8°.

AMMON (Antoine-Blaise), compositeur au service de la cour de Bavière, naquit à Imot, dans le Tyrol, le 2 janvier 1517, et mourut à Munich, le 9 avril 1614. Compositeur laborieux, il a publié un grand nombre d'ouvrages, dont on connaît les suivants : 1° *Sacræ Cantiones*, à quatre, cinq et six voix, Munich, 1540.— 2° *Kurze Motetten von vier, fünf und sechs Stimmen, auf verschiedene Heiligen-Festtage gerichtet*

Digitized by Google

Motets courts à quatre, cinq et six voix, pour les fêtes de divers saints); Munich, 1554, in-4°. — 3° *Liber sacratissimarum* (*qui vulgo introitus appell.*) *cantiones selectissimarum singulis diebus festivis, pro ecclesiæ cathol. utilitate cultusque divini honore, non minus accommodatus quam necessarius*, 5 *vocibus; Viennæ Steph. Creuzer*, 1582, in-4° obl. — 4° *Missæ quatuor, unica pro defunctis quaternis vocibus; Viennæ, excudebat Leonardus Formica*, 1588, in-4°. — 5° *Sacræ cantiones, quas vulgo moteta vocant, quatuor, quinque et sex vocum, quibus adjecti sunt ecclesiastici hymni de Nativitate, Resurrectione et Ascensione Domini; Monachii, typis Adami Berg*, 1590, in-4° obl. — 6° *Patrocinium musices; Missæ cum breves tum quatuor vocum laudatissime concinnatæ*; ibid. 1591, *in-fol. max.* Les titres particuliers de chaque messe de ce recueil sont : *Missa* 4 *voc. super* ut, re, mi, fa, sol, la; la, sol, fa, mi, re, ut.; *Missa* 4 *voc. super* Pour ung plaisir; *Missa* 4 *voc. super* Surge propera ; *Missa* 4 *voc. super* Dixit Dominus mulieri Chananeæ ; *Missa* 4 *voc. pro defunctis.* — 7° *Missæ quatuor a quatuor, quinque et sex vocibus*, ibid. 1593, in-4°. Des motets d'Ammon se trouvent dans les collections de Bodenchatz et de Donfrid.

Il est vraisemblable que quelque circonstance inconnue s'est rencontrée dans la vie de cet artiste ; car une lacune de vingt-huit années se fait remarquer entre la publication de son second ouvrage et celle du troisième. D'ailleurs ses deux premières œuvres sont imprimées à Munich, et les deux ouvrages suivants le sont à Vienne. Il y a donc lieu de croire qu'il y a eu un changement dans la position du compositeur, peut-être par suite de l'arrivée d'Orlando Lasso à la cour de Bavière. Plus tard il paraît y avoir été rappelé.

AMMON (Wolfgang), magister et *cantor* à Francfort-sur-le-Mein, naquit dans un bourg de la Franconie, vers 1550. Il a publié un livre de cantiques, imprimé d'un côté en allemand, et de l'autre en latin, et précédés des airs qui appartiennent à chacun d'eux. Je crois que c'est la deuxième édition de ce même livre qui a paru dans la même ville, en 1606, in-12, sous ce titre : *Psalmodia germanica et latina qua precipue cantiones in utraque lingua paribus versibus rythmicis, et iisdem utroque numeris atque concentibus redditæ; Francofurti ad Mœnum*, 1581, in 12.

AMMON (Jean-Christophe), prédicateur à Ensheim, en Franconie, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait insérer dans le *Journal des Savants* de Ratisbonne (année 1746, n° 11) une dissertation intitulée : *Dass im ewigen Leben wirklich eine vortreffliche Musik sey* (Que dans la vie éternelle il y a réellement une musique excellente). Mitzler a donné cette pièce dans le tome III de sa Bibliothèque musicale, p. 581.

AMMON (Dietrich-Chrétien), musicien à Hambourg, est indiqué dans l'*Almanach Théâtral* de Gotha, pour 1791, comme compositeur d'un petit opéra intitulé : *Das neue Rosenmædchen* (La nouvelle Rosière).

AMMON (Jean). *Voy.* Amon.

AMNER (Jean), reçu bachelier en musique en 1613, devint ensuite organiste à Londres, et maître des enfants de chœur de l'église d'Ély. Il a publié : *Sacred Hymns of three, four, five and six parts, for voices and viols*, (Hymnes sacrées, à trois, quatre, cinq et six parties, pour les voix et les violes); Londres, 1615, in-4°.

AMODEI (Cataldi), compositeur et maître de musique de plusieurs églises de Naples, naquit à Sciacca en Sicile, et mourut à Naples en 1695. Il a publié : *Cantate a voce sola, libro primo e opera seconda.* Naples, 1685, in-4°.

AMOFORTIUS (Jean). *Voyez* Tollius. (Jean).

AMOIBÉE. Il y a eu deux cytharèdes de ce nom, qui furent célèbres tous deux. Le premier, appelé l'Ancien, vivait à Athènes et habitait près du théâtre. Aristias, dans son *Traité des Cytharèdes*, cité par Athénée (liv. XIV, c. 4), dit que, toutes les fois qu'il sortait de chez lui pour aller chanter dans les sociétés, il gagnait un *talent attique.* Plutarque (*in Zen.*) prétend qu'il fut contemporain de Zénon. L'autre Amoibée, auquel Athénée donne de grands éloges, vivait au temps de cet écrivain, et conséquemment sous le règne de Marc-Aurèle, vers 160.

AMON (Jean-André), compositeur allemand, naquit à Bamberg en 1763, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique. La première cantatrice de la cour, M^lle^ Fracasini, lui donna des leçons de chant, et Bauerle, maître de concerts, lui enseigna à jouer du violon. Ayant perdu sa voix, il voulut apprendre à jouer du cor. Punto, dont il fit la connaissance, encouragea ses efforts, et le prit avec lui dans ses voyages en Allemagne et en France. En 1781, ils vinrent à Paris, où Amon prit des leçons de Sacchini. En 1783, les deux artistes parcoururent les diverses provinces de France, et l'année suivante ils se rendirent à Strasbourg pour commencer leur voyage en Allemagne. Ils visitèrent Francfort, Aschaffenbourg, Leipsick, Dresde, Berlin et Vienne, où ils firent un séjour assez long. Amon secondait Punto et dirigeait l'or-

Digitized by Google

chestre dans ses concerts. Partout sa jeunesse, ses talents et son esprit lui firent des amis : plus tard il se plaisait à se rappeler l'amitié de Hiller de Leipsick, de Reichardt, Dupont, Haack et Mara de Berlin, de Haydn, Mozart, Wanhall et Hoffmeist r de Vienne. La société de ces hommes célèbres augmenta ses connaissances et forma son goût. La faiblesse de sa poitrine le força d'abandonner le cor, son instrument favori : il le remplaça par le violon et le piano, sur lesquels il fit de rapides progrès. En 1789, il fut nommé directeur de musique à Heilbronn, où pendant trente ans il dirigea le concert des amateurs. En 1817, il accepta la place de maître de chapelle du prince de Wallerstein, à la cour duquel il termina ses jours, le 29 mars 1825.

Amon a consacré la plus grande partie de sa vie à la composition, et a produit un nombre considérable d'ouvrages, dont une partie est restée en manuscrit. Ceux qu'on a imprimés consistent en duos, trios, quatuors, quintetti, symphonies et marches pour divers instruments, et en sonates, variations et exercices pour le piano, deux messes, cantates, airs détachés, canzonettes italiennes, etc. Il a écrit aussi deux opéras, parmi lesquels on remarque *le Sultan Wampou*, qui a eu peu de succès. Peu de temps avant sa mort, il composa une messe de *Requiem*, et témoigna le désir qu'elle fût exécutée à ses obsèques : la chapelle de Wallerstein se rendit à ses vœux. Parmi ses compositions inédites on remarque vingt-sept morceaux de musique instrumentale, et un *Requiem allemand*. Amon était un directeur d'orchestre expérimenté : il dirigeait avec le violon, et accompagnait bien le chant au piano. Il était bon professeur de chant, jouait de presque tous les instruments, et avait particulièrement un talent assez remarquable sur le violon. Le nombre de bons élèves qu'il a formés pour le piano, la harpe et la guitare est considérable. Il a laissé en mourant une veuve, quatre fils et une fille. L'aîné de ses fils (Ernest) a publié des variations pour la flûte (en *sol*), avec orchestre, Offenbach, André.

Voici la liste des principaux ouvrages d'Amon : 1° Symphonie à quatre parties, œuvre 30e (en *si* bémol); Bonn, Simrock. — 2° Symphonie (en *mi* majeur), œuvre 60e; Mayence, Schott. — 3° Six pièces pour musique turque, œuvre 40e; Offenbach, André. — 4° Sept pièces *idem* (suite de l'œuvre 40), œuvre 57e, *ibid.* — 5° Six variations pour le violon avec orchestre, œuvre 50e; Zurich, Geb. Hug. — 6° Trois quatuors faciles pour deux violons, alto et basse, œuvre 113e; Offenbach, André. — 7° Trois trios pour violon, alto et basse, œuvre 8e; Paris, Pleyel. — 8° Valses pour deux violons et basse; Offenbach, André. — 9° Duos pour violon et alto, œuvre 1re; Paris, Janet. — 10° Thème connu, varié pour le violon avec piano, œuvre 116e; Hanovre, Bachmann. — 11° Premier concerto pour l'alto, œuvre 10e, Paris, Pleyel; — 12° Trois quatuors pour alto concertant, œuvre 15e; Offenbach, André. — 13° Larghetto et deux thèmes variés pour alto obligé, violon, alto et violoncelle, œuvre 115e; *ibid.* — 14° Concerto pour la flûte (en *sol*), œuvre 44e; *ibid.* — 15° Quintetti pour flûte et cor obligés, violon, alto et basse, œuvre 110e nos 1, 2, 3, *ibid.* — 16° Trois quatuors pour la flûte, œuvre 39e; Augsbourg, Gombart. — 17° Trois *idem*, œuvre 42e; Offenbach, André. — 18° Trois *idem* concertants, œuvre 92e; Bonn, Simrock. — 19° Deux quatuors pour la clarinette, œuvre 106e; *ibid.* — 20° Quatuor pour le hautbois, œuvre 109e; *ibid.* — 21° Thème varié pour le cor, œuvre 35e; Bonn, Simrock. — 22° Trois quatuors pour le cor, œuvre 20e; Offenbach, André. — 23° Trois *idem*, œuvre 109e; *ibid.* — 24° Divertissement pour guitare, violon, alto et violoncelle, œuvre 46e; *ibid.* — 25° Trois sonates pour piano et guitare, œuvre 69e; *ibid.* — 26° Trois sérénades pour piano et guitare, œuvre 123e; *ibid.* — 27° Concerto pour le piano, œuvre 34e; Mayence, Schott fils — 28° Trois sonates avec flûte obligée et violoncelle, œuvre 48e; Zurich, Hug. — 29° Trois trios pour piano, violon et violoncelle, œuvre 58e; Bonn, Simrock. — 30° Trois sonates pour le piano, avec violon et violoncelle, œuvre 76e; Mayence, Schott. — 31° Trois sonates pour piano et violon, œuvre 11e; Offenbach, André. — 32° Trois *idem*, œuvre 19e; *ibid.* — 33° Sonates périodiques avec flûte, œuvres 55e, 59e et 71e; *ibid.* — 34° Trois sonates avec flûte obligée, œuvre 92e, Hanovre, Bachmann. — 35° Sonate pour harpe à pédales et flûte obligée, œuvre 95e; Bonn, Simrock. — 36° Sonate pour piano à quatre mains, œuvre 67e; Mayence, Schott. — 37° Deux sonates *idem*, œuvre 99e; Offenbach, André. — 38° Trois sonates pour piano seul, œuvre 63e; Mayence, Schott. — 39° Trois sonatines faciles, œuvre 68e; Bonn, Simrock. — 40° Sonates périodiques *idem*, œuvres 70e et 83e; Offenbach, André. — 41° Dix-huit cadences pour le piano, œuvres 22e et 33e; *ibid.* — 42° Douzes pièces pour le piano, œuvre 72e; Mayence, Schott. — 43° Air souabe varié pour le piano, œuvre 78e; Bonn, Simrock. — 44° Air national autrichien varié, œuvre 91e; Hanovre, Bachmann. — 45° Six variations sur l'air allemand *Soll ich dann Sterben*; Mayence, Schott. — 46° Six chansons allemandes avec piano, œuvres 26e et 33e;

Digitized by Google

Offenbach, André. — 47° Six *idem*, œuvre 36e; Bonn, Simrock. — 48° Six *idem*, œuvres 43e, 51e, 53e et 54e; Offenbach, André. — 49° Six *idem*, œuvres 62e et 64e; Mayence, Schott. — 50° Neuf *idem* faciles, œuvre 89e; Augsbourg, Gombart. — 51° Trois quatuors concertants pour le violon, œuvre 92e; Bonn, Simrock.

AMOROS Y ONDEANO (Don Francisco), colonel directeur de gymnase normal militaire et civil, et du gymnase spécial des sapeurs-pompiers de la ville de Paris, né à Valence, en Espagne, le 19 février 1770, a introduit l'étude de la musique dans l'établissement qu'il dirigeait. Entré au service militaire en 1787, il passa par tous les grades jusqu'à celui de colonel; puis il fut employé dans les fonctions civiles, et remplit successivement, sous le roi Charles IV et sous Joseph-Napoléon, les emplois de conseiller d'État, gouverneur de province, ministre de la police, et de commissaire royal à l'armée de Portugal. Les événements politiques l'obligèrent ensuite à se réfugier en France. Il a publié : 1° *Cantiques religieux et moraux, ou la morale en chansons, à l'usage des enfants des deux sexes;* Paris, 1806, in-16, avec la musique. — 2° *Lettre de M. Amoros à la Société pour l'instruction élémentaire, sur le recueil de cantiques qu'il a publié, et sur l'école de chant de son gymnase;* Paris, 1809, br. in-4°. Amoros est mort à Paris en 1843.

AMPHION, Thébain, était fils de Jupiter et d'Antiope. Ce fut lui qui, dit-on, bâtit les murs de Thèbes aux sons de sa lyre. Mme Dacier a remarqué que cette fable doit être postérieure au temps d'Homère, qui n'en parle pas. Plutarque (*de Musica*) lui attribue l'invention de la cithare. Amphion, suivant Pausanias (lib. IX, c. 5.), acquit sa grande réputation de musicien pour avoir mis en vogue le mode lydien, qu'il avait appris de Tantale, dont il épousa la fille Niobé et pour avoir ajouté trois cordes nouvelles aux quatre cordes anciennes de la lyre ou de la cithare.

AMTMANN (Prosper), flûtiste compositeur pour son instrument, à Vienne, s'y est fait connaître par un talent estimable dans un concert, en 1836. Trois ans après, on le trouve à Munich, donnant des concerts qui attiraient peu de monde, mais où il obtenait les éloges des artistes. On n'a pas d'autres renseignements sur sa personne. Amtmann a publié : 1° Grand duo concertant et capricieux pour deux flûtes, op. 1; Vienne, Diabelli, — 2° Marche nationale hongroise pour flûte et piano, op. 2; Vienne, Haslinger — 3° Air varié pour flûte avec piano, op. 3; Vienne, Mechetti. — 4° Trois grands duos pour deux flûtes; Milan, Ricordi. — 5° Douze allemandes pour flûte et piano, op. 8; Vienne, Diabelli. — 6° Introduction et variations brillantes pour flûte et piano, op. 9; Vienne, Haslinger. — 7 Exercices dans tous les tons majeurs et mineurs pour flûte seule, op. 10; *ibid.*

AMYOT (Jacques), célèbre traducteur de Plutarque, et précepteur de Charles IX et de Henri III, naquit à Melun, le 30 octobre 1513. Après avoir été professeur de grec et de latin à l'Université de Paris, il fut nommé grand aumônier de Charles IX, emploi qu'il conserva sous Henri III, son successeur. Il obtint aussi l'évêché d'Auxerre, où il mourut, le 6 février 1593. On a de lui la traduction du Traité de Plutarque sur la musique : cette traduction se trouve dans l'édition des œuvres de ce polygraphe donnée en 1783-1787 par G. Brotier et Vauvilliers, 22 vol. in-8e, et dans celle de Clavier, Paris, Cussac, 1801-1806, 25 vol. in-8°. L'éditeur de celle-ci y a joint la traduction de Burette.

ANACKER (Augustin-Ferdinand), *cantor* et directeur de musique à Freyberg, est né dans cette ville, le 17 octobre 1790. Fils d'un pauvre cordonnier, il ne put d'abord satisfaire son penchant inné pour la musique, parce qu'il ne possédait pas l'argent nécessaire pour payer les leçons d'un maître. Admis comme élève dans le chœur du gymnase, il amassa pendant cinq années de petites épargnes qui lui servirent à payer l'acquisition d'un vieux clavecin. Il avait atteint sa seizième année sans avoir jamais vu de musique imprimée, lorsque le *cantor* Fischer l'introduisit dans un concert où il entendit jouer une des belles compositions de Beethoven. Jamais rien de pareil n'avait frappé son ouïe : dans son admiration il s'écria : *Ah! si j'avais ce morceau! — Vous l'aurez*, lui dit quelqu'un placé près de lui, que cette exclamation avait intéressé. Le lendemain, en effet, Anacker reçut l'objet de ses désirs; mais bientôt il eut la preuve que cette musique ne pouvait être exécutée sur son pauvre vieux clavecin. Acheter un piano! A peine pouvait-il imaginer que les privations des choses indispensables le conduiraient d'économie en économie jusqu'à la somme nécessaire. Cette privation, il se l'imposait courageusement; mais, après une longue attente, il n'était parvenu qu'à la possession de 20 thalers (75 francs). Une circonstance inattendue, inouïe pour qui la cherche, amena dans la petite ville de Freyberg un collecteur de la loterie de Leipsick, qui, s'emparant de l'esprit d'Anacker et de ses frères et sœurs, parvint à leur persuader d'acheter un quart de lot; et, par une faveur bien rare de la fortune, le gros lot de 24,000 thalers, dont faisait partie la fraction achetée par Anacker et sa famille, ce lot bienheureux sortit, et notre enthousiaste eut pour sa part 1300 thalers (4,875 francs), c'est-à-dire des millions! Il se hâta

Digitized by Google

d'acheter un piano neuf et les œuvres de Mozart, de Clementi, de Cramer, et surtout de Beethoven; car la musique de cet homme de génie était devenue l'objet de sa prédilection. Après la bataille de Leipsick, il se rendit à l'université de cette ville pour y continuer ses études. Là il se lia avec les chefs de quelques sociétés de chant qui l'admirent parmi leurs membres, à cause de la beauté de sa voix de basse. Schicht lui donna des leçons de composition, et Fréderic Schneider, qui avait pour lui de l'affection, lui donna des conseils sur ses premiers essais. Ses études étaient terminées, lorsqu'il reçut en 1822 sa nomination de *cantor* et de directeur de musique à Freyberg; bientôt après il ajouta à ces positions celle de premier professeur de musique à l'École normale de cette ville. Anacker, plein de feu et d'amour pour l'art, devint en peu de temps l'âme de toutes les réunions musicales de sa ville natale. Il y organisa des concerts, des sociétés de chant, et le baron de Herder, capitaine général de mines de la Saxe, le chargea, en 1827, de la direction d'un corps de musique de mineurs, auquel il fit faire en peu de temps de grands progrès. L'estime générale dont il jouissait fut la récompense de ses efforts et de sa persévérance. Ses compositions consistent en plusieurs recueils de chants à voix seule, publiés à Leipsick, chez Péters, et chez Hofmeister; en pièces diverses pour le piano, chez Breitkopf et Haertel et chez Péters, à Leipsick; en douze chants à plusieurs voix, chez Gersach; en une cantate avec orchestre, intitulée *Lebensblume und Lebensunbestand* (Fleur et Instabilité de la vie), gravés avec accomp. de piano, à Dresde, chez W. Park. Cette cantate a été exécutée dans la plupart des villes de la Saxe avec succès. Le chant intitulé: *Salut des Mineurs*, avec orchestre, a été exécuté aussi très-souvent à Dresde, à Leipsick, Freyberg, Annaberg, Chemnitz, Schneeberg, Gera, Zwickau, Zittau, Breslau et Erfurt. Anacker a écrit une ouverture à grand orchestre pour le drame *Goetz de Berlichingen* et une ouverture de concert, qui n'ont point été publiées; enfin, quelques chants détachés qui ont paru en diverses villes de la Saxe. Il est mort à Freyberg, au mois de mars 1855, à l'âge de soixante-quatre ans et quelques mois. Sa collection de musique a été vendue aux enchères publiques, à Leipsick, dans le mois de juin de la même année. On y remarquait un très-bon choix d'œuvres des grands maîtres, tant pour l'église que pour le théâtre et la musique de chambre.

ANAGNINO (Spirito), compositeur napolitain, né dans la moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par un recueil de *Magnificat* et de *Nunc dimittis* pour une, deux, trois et quatre voix, avec basse continue pour l'orgue, qui a paru sous ce titre : *Sacra cantica a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci*. Naples, 1617, in-4°. Les cantiques contenus dans cet ouvrage sont au nombre de 23.

ANCELET (....), fut major des mousquetaires noirs sous la régence du duc d'Orléans, et sous le règne de Louis XV. Barbier (*Dictionn. des ouvrages anonymes*, etc., t. II, p. 484 de la seconde édition) et Quérard (*La France littéraire*, t. I, p. 53) lui attribuent un petit écrit qui a paru, suivant eux, sous ce titre : *Observations sur la musique, les musiciens et les instruments*. Amsterdam (Paris), 1717, 40 pages in-12. D'autre part Forkel (*Allgem. Literatur der Musik*, p. 187), d'après un article de la *Bibliothek der schönen Wissenchafsten* (t. V, p. 391), Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliog. della Musica*, t. III, p. 254) et M. C. F. Becker (*System. chronol. Darstellung der musikal. Literatur*, col. 162), qui l'ont copié, indiquent une édition de ce petit ouvrage qui aurait été publiée à Paris, en 1759, in-12, et qui serait conséquemment la deuxième. Pour moi, je possède un exemplaire du même opuscule, imprimé à Amsterdam (Paris) *aux dépens de la compagnie*, en 1757, in-12 de 40 pages. Or, si l'édition de Barbier et de Quérard est réelle, celle-ci doit être la deuxième, et celle de Forkel serait la troisième; cependant la vérité est qu'il n'y a qu'une seule édition du petit ouvrage d'Ancelet, à savoir, celle de 1757. Mes preuves sont sans réplique. L'édition de 1717 ne peut exister, car Ancelet parle de la gloire que Rameau s'est acquise par ses opéras; or, Rameau, ignoré au fond de sa province en 1717, n'avait encore rien publié; et son premier opéra n'a été joué que seize ans plus tard. Ancelet parle aussi des bouffons et des querelles qu'ils ont fait naître; or, on sait que les bouffons n'ont joué à Paris qu'en 1752. Enfin l'auteur de cette brochure analyse les talents des violonistes Pagin et Gaviniez, qui n'étaient pas nés en 1717. Barbier a donc été trompé par quelque catalogue où, par une faute d'impression, on a substitué 1 à 5, et son erreur a causé celle de M. Quérard. A l'égard de Forkel, il n'a pas remarqué que le rédacteur de l'article du journal littéraire intitulé : *Bibliothek der schönen Vissenschaften* (août 1759), s'excuse d'être en retard pour le compte rendu de la brochure anonyme : c'est ce qui lui a fait croire que cette brochure avait paru dans la même année. Au surplus, le point important est que ce petit ouvrage, écrit par un homme de goût et de bon sens, fournit des renseignements précieux sur beaucoup d'artistes français qui brillèrent depuis environ 1720 jusqu'en 1757, et sur lesquels on

Digitized by Google

saurait peu de chose si cet écrit n'existait pas.

ANCHERSEN (Ansgarius), médecin danois qui vivait à Copenhague au commencement du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De medicatione per musicam, permissu superiorum primo disserit Ansgarius Anchersen, defendente præstantissimo philosophiæ Baccalaur. Jano Petri Stormio. In auditorio collegii Medici, d. 27 Junii, anno* 1720; Copenhague, 12 pages in-4°. La seconde partie de la thèse parut en 1721, sous ce titre : *Quomodo musica in corpore agit et vires exercit*. Il devait y avoir une troisième partie; j'ignore si elle a paru.

ANCHORENA (Joseph), musicien espagnol du quinzième siècle, naquit dans la Navarre en 1438, et fit ses études musicales à l'université de Salamanque. Il passa ensuite à Burgos, où il composa diverses œuvres. On a conservé de lui un fragment de *Stabat Mater* à quatre voix (*Voy. Historia de la Musica española* de M. Mariano Soriano Fuertes, t. II, p. 119).

ANCINA (Jean-Juvénal), évêque de Saluce, né à Fossano en Piémont, le 19 octobre 1545, étudia d'abord la médecine, et fut docteur et professeur en cette science à Turin. En 1574, il se rendit à Rome, où il étudia la théologie, et en même temps la musique, qu'il cultivait dès sa jeunesse. Après avoir été ordonné prêtre, il fut envoyé à Naples pour y enseigner la théologie; Clément VIII le nomma ensuite évêque de Mondovi, et enfin évêque de Saluce, en 1602. Il fut ami intime de saint François de Sales. Ancina a fait imprimer des cantiques de sa composition sous ce titre : *Templo armonico della B. Virgine. Prima parte a tre voci*; Rome 1599, in-4°. M. Danjou a signalé, dans ses intéressantes lettres sur ses recherches relatives à la musique en Italie (1), l'existence de plusieurs recueils de musique qui renferment des compositions d'Ancina, et qui se trouvait à Rome dans la bibliothèque *Vallicella*, au couvent des PP. de l'Oratoire. Ces recueils sont sous les nos O, 29, 30, 31, 32, 35.

ANCOT (Jean), né à Bruges, le 22 octobre 1779, a commencé ses études musicales dans la maîtrise de l'église Saint-Donat, en cette ville, sous la direction de l'abbé Cramène et de l'organiste Thienpont. Il se rendit ensuite à Paris, où il reçut des leçons de violon de Rodolphe Kreutzer et de Baillot. Rodolphe et Catel furent ses guides pour l'étude de l'harmonie. De retour à Bruges au mois de mai 1804, il s'y est fixé depuis lors, et s'y est livré à l'enseignement du violon et du piano. Quelques-unes de ses compositions ont été publiées; mais le plus grand nombre est inédit; on y remarque : 1° Quatre concertos pour le violon, avec orchestre. — 2° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. — 3° Deux messes à trois voix, avec accompagnement d'orgue. — 4° *Ecce panis* à quatre voix et orchestre. — 5° Deux *O salutaris* à trois voix, avec accompagnement d'orgue obligé. — 6° Six *Tantum ergo* à trois et quatre voix, avec orgue obligé. — 7° Quatre *Ave Maria* à quatre voix. — 8° quatre airs variés pour le violon, avec orchestre. — 9° Divertissement militaire pour seize instruments. — 10° Deux ouvertures en harmonie pour quinze instruments. — 11° Deux fantaisies en harmonie pour quinze instruments. — 12° Un air varié en harmonie pour quinze instruments, morceau qui a obtenu le prix au concours de la ville de Gand, le 10 août 1823. — 13° Huit pas redoublés en harmonie. — 14° Valses en harmonie. — 15° Deux marches pour quinze instruments. — 16° Marche funèbre composée pour le service du maréchal Lannes, duc de Montebello. Ancot est mort à Bruges, le 12 juillet 1848, à l'âge de 72 ans.

ANCOT (Jean), fils du précédent, né à Bruges le 6 juillet 1799, eut pour maître de violon et de piano son père, depuis l'âge de six ans jusqu'à dix-huit. Il avait à peine atteint sa douzième année quand il débuta, dans les concerts de la ville qui étaient donnés au théâtre, par le douzième concerto de Viotti pour le violon, et par le troisième de Steibelt pour le piano. Quatre ans après il écrivit son premier concerto de violon, qu'il dédia à Rodolphe Kreutzer, et ensuite son premier concerto de piano, dont il offrit la dédicace à Pradher. En 1817, il alla à Paris, où il fut admis au Conservatoire de musique. Pradher y devint son professeur de piano, et Berton lui donna des leçons de composition. Doué des plus heureuses dispositions, il aurait pu se placer à un rang élevé parmi les jeunes artistes de son temps; mais des passions ardentes ne lui permirent pas de donner à ses études toute la sévérité désirable. Six années après son admission au Conservatoire, il quitta Paris pour se rendre à Londres. Là il obtint le titre de directeur et de professeur de l'Athénée et celui de pianiste de la duchesse de Kent. Toutefois il ne paraît pas qu'il fût satisfait de sa situation, car il s'éloigna de la capitale de l'Angleterre en 1825, et voyagea en Belgique pendant quelque temps, puis alla se fixer à Boulogne, où il est mort le 5 juin 1829.

La fécondité d'Ancot pourrait passer pour

(1) *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*, t. III, p. 201.

Digitized by Google

merveilleuse si tous ses ouvrages avaient été écrits avec soin; car, ayant à peine atteint l'âge de trente ans, il avait fait imprimer plus de deux cent vingt-cinq œuvres, qui ont été publiés à Paris, à Londres et en Allemagne. On n'indiquera ici que les ouvrages qui lui ont fait le plus d'honneur : 1° Concerto pour le violon; Paris, Jouve. — 2° Concerto pour le piano; Paris, Leduc. — 3° Sonates pour piano seul, œuvres 4^e, 10^e et 18^e; Paris. — 4° Plusieurs fantaisies pour le piano, avec orchestre. — 5° *La Tempête*, fantaisie pour piano seul; Londres. — 6° *l'Ouragan*, idem; Paris, Naderman : ce morceau est une des meilleures productions d'Ancot, et a eu un succès de vogue. — 7° Nocturne pour piano et violon, œuv. 8^e; Paris, A. Petit. — 8° Deux aubades pour piano et violon, œuvres 32^e et 35^e; Paris, Dufaut et Dubois. — 9° Grande sonate pour piano et violon, œuvre 14^e; Paris, A. Petit. — 10° Huit fantaisies pour piano à quatre mains, sous les titres de *la Légèreté, l'Attente, Azélie Marche grecque, les Charmes de Londres, Marche turque, Marche d'Aline,* et l'*Immortel Laurier;* Paris et Londres. — 11° Une multitude d'airs variés pour piano seul. — 12° Cinq concertos pour le violon, avec orchestre. — 13° Trente-six études pour le piano; Paris. — 14° Douze fugues pour l'orgue, première et deuxième suite; *ibid.* — 15° *Amélia, ou le Départ pour la guerre,* scène avec orchestre, chantée par Begrez à l'Opéra de Londres. — 16° *Marie Stuart,* scène avec orchestre. — 17° *La résolution inutile*, idem. — 18° *La Philosophie d'Anacréon*, idem. — 19° Six ouvertures à grand orchestre, exécutées à l'Opéra de Londres et dédiées à Rossini. — 20° Grande pièce de concert, dédiée au roi des Pays-Bas. — 21° Plusieurs recueils de romances, gravés à Paris et à Londres.

ANCOT (Louis), né à Bruges le 3 juin 1803, a reçu de son père des leçons de musique, de violon et de piano, depuis l'âge de cinq ans jusqu'à sa dix-septième année. Après avoir voyagé en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Écosse et en Angleterre, il s'arrêta à Londres, où il fut nommé pianiste du duc de Sussex. Quelque temps après, il alla à Boulogne, où il se livra à l'enseignement du piano; puis il quitta cette position pour aller à Tours, où il vécut pendant quelques années. De retour à Bruges, sa patrie, il y mourut à l'âge de trente-trois ans, au mois de septembre 1836. Cet artiste a publié quarante-sept ouvrages, qui ont été gravés à Édimbourg, à Londres, et à Paris, chez Petit et Schonenberger. Ces compositions consistent en sonates, fantaisies, airs variés, pièces à quatre mains pour piano, fugues, études, concertos, ouvertures à grand orchestre, romances et nocturnes pour une ou deux voix, avec accompagnement de piano.

ANDERL (Q....), compositeur de musique d'église, né en Bavière, vit à Augsbourg, et s'est fait connaître depuis environ 1842 par la publication des ouvrages suivants : 1° *Asperges*, à quatre voix et orgue; Augsbourg, Bœhm. — 2° *Le Christ* souffrant au mont des Oliviers, en trois chants pour deux sopranos, basse et orgue; Munich, Falter. — 3° Chant de procession pour la fête du Saint-Sacrement, à deux sopranos, basse et orgue; Augsbourg, Bœhm. — 4° *Lauda Sion*, à trois voix et orgue; *ibid.* — 5° *Pange lingua*, pour deux sopranos, basse et orgue; *ibid.* — 6° Chant pour la Nativité, à deux sopranos, basse et orgue; Munich, Falter. — 7° Cantique de l'Avent, à deux voix, deux violons et orgue; *ibid.* — 8° *La Naissance de Jésus*, cantique allemand de Noël, pour deux voix et orgue; *ibid.* — 9° Messe brève en *mi* bémol, pour soprano, contralto, basse, deux violons, contrebasse et orgue; *ibid.* — 10° Chant pour la fête de Pâques, à trois voix et orgue; *ibid.* — 11° Trois cantiques de prédication dans le style choral, à voix seule et orgue, ou à trois voix *ad libitum;* ibid. — 12° Répons des offices de la procession, pour deux sopranos et basse, avec accompagnement de basse, *ibid.*

ANDERS (Henri), organiste de l'église principale d'Amsterdam, naquit en Allemagne vers 1690, et s'établit en Hollande en 1720. Il y a publié des sonates pour trois et quatre instruments, sous ce titre : *Symphoniæ introductoriæ, trium et quatuor instrumentorum*, opéra 1 et 2; Amsterdam, chez Klaas Knol, sans date, in-fol. obl. Chaque œuvre contient douze sonates : elles sont fort bonnes.

ANDERS (Godefroid-Engelbert), littérateur musicien, né à Bonn, en 1795, a fait de bonnes études, dont il a fait un usage utile dans des recherches philologiques sur l'histoire littéraire de la musique. Établi à Paris depuis 1829, M. Anders s'y est occupé d'une nouvelle édition de la littérature générale de la musique de Forkel, ou plutôt, d'un ouvrage entièrement neuf sur le même sujet, ainsi que d'un Dictionnaire de musique sur le plan de Walther. Ces ouvrages, exécutés avec un esprit de recherches peu ordinaire et des soins consciencieux, seraient sans doute d'une grande utilité, et contiendraient beaucoup de choses nouvelles et intéressantes; malheureusement la santé de M. Anders l'a souvent obligé à interrompre ses travaux. M. Anders a fait insérer quelques articles dans la *Gazette musicale de Leipsick;* un morceau intéressant sur l'histoire du violon a été donné par lui dans

Digitized by Google

le n° 56 du recueil périodique intitulé : *Cæcilia* (p. 247-257). En 1831, il a publié à Paris une brochure in-8° sous ce titre : *Nicolo Paganini, sa vie, sa personne et quelques mots sur son secret*. M. Anders a donné aussi quelques articles dans les années 1831, 1832 et 1833 de la *Revue musicale*. Au mois de mars 1833 il a été nommé employé de la Bibliothèque impériale pour la conservation et la mise en ordre de la partie musicale. Depuis cette époque il a donné quelques bons articles à la *Gazette musicale de Paris*, dont il a rédigé les tables depuis l'origine. L'*Encyclopédie des gens du monde* renferme aussi quelques bons articles concernant l'histoire et la théorie de la musique dont il est auteur. Enfin, il a extrait de la notice biographique de Beethoven, publiée par Wegeler et Ries, une brochure intitulée : *Détails biographiques sur Beethoven*. Paris, 1839, in-8° de 43 pages.

ANDERSCH (Jean-Daniel), docteur en philosophie, et directeur d'un pensionnat d'éducation en Poméranie, s'est fait connaître par quelques livres sur l'éducation et par un dictionnaire portatif de musique, à l'usage des amateurs et des jeunes musiciens, sous ce titre : *Musikalisches Wœrterbuch für Freunde und Schüler der Tonkunde* (sic). Berlin, Natorff, 1829, in-8° de 420 pages. Cet ouvrage n'est qu'un extrait du Lexique musical de Koch.

ANDERSON (Jean), compositeur de musique écossaise, est considéré par quelques personnes comme n'ayant pas eu de rival en ce genre, depuis le temps d'Oswald. Il est mort à Inverness, en 1801.

ANDING (J. M.), professeur de musique au séminaire de Hildburghausen et organiste de l'union évangélique de cette ville, né vers 1816, s'est fait connaître par quelques compositions pour l'orgue et pour le chant, au nombre desquelles on remarque 48 *préludes faciles pour des chorals*, op. 5, Erfurt, Körner, petit in-4° obl. Anding est un des rédacteurs du journal des organistes intitulé *Urania*, et publié à Erfurt, chez Körner.

ANDRADE (Jean-Auguste), compositeur de romances et professeur de chant, est né à Bayonne en 1793. Admis comme élève au Conservatoire en 1817, il y a reçu des leçons de chant de Garat et de Ponchard, et a obtenu le premier prix en 1820. On a publié de sa composition beaucoup de romances et de nocturnes, parmi lesquels il en est plusieurs qui ont eu du succès. M. Andrade est auteur d'une *Nouvelle méthode de chant et de vocalisation, adoptée par le Conservatoire de Paris*. Paris, Aulagnier (sans date), gr. in-4°. Une édition de cet ouvrage, revue et augmentée par M. Aug. Gathy, a été publiée à Hambourg, chez Cranz, 1838, in-4°.

ANDRÉ DE CORINTHE, musicien poëte cité par Plutarque dans son dialogue sur la musique, avec Tyrtée de Mantinée et Thrasylle de Phlionte, au nombre des musiciens grecs qui se sont abstenus de l'emploi du genre chromatique, de la multiplicité des cordes et de plusieurs autres choses vulgairement usitées dans la musique. (*Voy.* la note 140 de Burette sur ce passage de Plutarque, dans les *Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. VIII.)

ANDRÉ ou **ANDREAS**, archevêque de Crète, vécut vers la fin du septième siècle et au commencement du huitième. On lui a donné aussi le nom d'*Andreas Hierosolymitanus*, parce qu'il fut d'abord moine à Jérusalem. Théodore, patriarche de cette ville, l'envoya au concile de Constantinople, pour y combattre les doctrines des monothélites. Après avoir rempli successivement les offices de diacre et d'orphanotrophe, il fut élevé à l'archevêché de Crète. Les auteurs qui ont fixé la date de sa mort au 14 juin 724 l'ont confondu avec André, archevêque de Césarée, qui est un autre personnage. La date de la mort d'André de Crète est incertaine. On a de ce patriarche des homélies et quelques opuscules publiés par Combéfis et Petau. Il est aussi auteur de plusieurs hymnes avec le chant en usage dans l'Église grecque, et conservées dans l'Οκτώηχος. Fabricius (*Bibl. Græc.*, t. III, p. 654, édit. de Harles) attribue à André de Crète le traité de musique intitulé *Hagiopolitès*, contenu dans le manuscrit grec n° 360 de la Bibliothèque impériale de Paris; mais, ainsi que le remarque M. Vincent (*Notices et extraits de Manuscrits de la Biblioth. du Roi*, t. XVI, 2e p., pag. 259), aucune raison n'est indiquée à l'appui de cette assertion, et il y a des motifs plausibles pour la repousser. (*Voyez* Hagiopolitès.)

ANDRÉ (Yves-Marie), jésuite, né en 1675, à Châteaulin, en Bretagne, professa les mathématiques à Caen, depuis 1726 jusqu'en 1759, et mourut le 26 février 1764, à l'âge de quatre-vingt-neuf ans. On a de lui un *Traité sur le beau*; Paris, 1741, in-12, dont le quatrième chapitre est consacré au *beau musical*. Le bon jésuite ne sait de quoi il parle. Son livre a eu six éditions, et a été réuni à la collection de ses œuvres, en 5 vol. in-12, qui a été publiée après sa mort. Comme Lucrèce et tous ceux qui pensent que le beau musical consiste dans l'imitation de la nature, le P. André nous fait instruire

Digitized by Google

dans la musique par les concerts des oiseaux; par les zéphirs qui soupirent dans les roseaux; par les aquilons qui sifflent dans les forêts; par la voix formidable des vagues de la mer, et enfin par le tonnerre, qui fait la basse de la symphonie! L'arc-en-ciel, lui-même, nous instruit des principes de la musique; car Newton a découvert que les couleurs du spectre solaire, à savoir, le rouge, l'orangé, le jaune, le vert, le bleu, l'indigo et le violet, occupent, dans la bande colorée, des espaces qui sont entre eux dans les mêmes proportions que les intervalles des sept sons de la gamme! Enfin, le P. André voit dans la coïncidence de ce fait avec les phénomènes du corps sonore et les proportions numériques le principe certain du beau en musique, lequel conséquemment consisterait dans l'ordre et la régularité. Par là il exclut le sentiment et l'imagination, réduisant l'effet du beau à celui qu'il produit sur l'intelligence. Cependant, par une contradiction manifeste, il finit par reconnaître trois sortes de beau, à savoir : l'absolu, *indépendant* (dit-il) *de toute institution, même divine; le beau musical naturel, dépendant de l'institution du Créateur, mais indépendant de nos opinions et de nos goûts; et enfin un beau musical artificiel, et en quelque sorte arbitraire, mais toujours avec dépendance des lois éternelles de l'harmonie!* Tout cela est faux ; car il est évident que le beau que nous ne sentirions pas serait le néant, bien que d'institution divine; quant au beau arbitraire, il n'est pas moins certain qu'il n'est qu'une illusion des sens et de l'esprit, car *beau et arbitraire* s'excluent réciproquement. Enfin, et ceci n'est pas moins important, le beau absolu, indépendant, même de l'institution divine, implique contradiction, car nous n'aurions aucune faculté pour l'apercevoir et le reconnaître.

ANDRÉ (Chrétien-Charles), en allemand *Andrä*, naquit à Hildburghausen, le 20 mars 1763, et fut d'abord secrétaire du prince de Waldeck, à Arolsen. En 1785, on le nomma conseiller d'éducation à Schnipfenthal, dans le duché de Gotha. Trois ans après, il établit dans ce lieu, conjointement avec Salzmann, une maison d'éducation pour les jeunes demoiselles. En 1790, il se sépara de son ancien associé, et transporta son établissement à Gotha. Ce fut dans cette situation qu'André écrivit ses nombreux ouvrages sur l'éducation, et particulièrement ses *Promenades utiles pour tous les jours de l'année, à l'usage des parents*; Brunswick, 1790-1797, 4 parties in-8°. Dans l'une des quatre parties de cet ouvrage, l'auteur a traité de l'*art de jouer du piano* avec tant de clarté et de précision, qu'on peut affirmer qu'il n'est point de livre où les principes philosophiques de cet art soient mieux exposés. André est aussi l'auteur d'un opuscule intitulé : *Schreiben an einen Freund über das musikalische Drama Thirza und ihre Söhne* (Lettres à un ami sur le drame musical, *Thirza et ses fils*); Eisenach, 1783, trois feuilles in-8°. André a été nommé, en 1798, directeur des établissements ecclésiastiques de Brünn. Il occupait encore ce poste en 1815. Il est mort le 19 juillet 1831.

ANDRÉ (Jean), né à Offenbach, le 28 mars 1741, fut d'abord destiné au commerce par ses parents, qui étaient fabricants de soieries en cette ville. En conséquence, ils ne lui firent point étudier la musique, et le jeune André, que son goût entraînait vers cet art, n'eut pour tout secours, jusqu'à l'âge de douze ans, que les avis d'un de ses petits camarades, qui allait à Francfort prendre des leçons de violon qu'il lui transmettait à son tour. Il apprit aussi, sans maître, à jouer du clavecin, et le livre choral de Kœnich lui servit à étudier l'art de l'accompagnement.

Jusqu'à l'âge de vingt ans, André n'avait composé que des pièces fugitives de chant ou de musique instrumentale; mais, se trouvant à Francfort vers 1760, il y entendit des opéras-comiques français et des opéras bouffes italiens, qui lui donnèrent l'idée de travailler pour la scène. Son premier ouvrage en ce genre, *der Tœpfer* (le Potier), fut représenté à Francfort, et plut par la gaieté et le naturel qui y régnaient. Son succès détermina le célèbre Gœthe à confier au jeune compositeur son opéra d'*Erwin et Elmire*. André le mit en musique avec le même bonheur. Ces deux ouvrages, ayant été représentés peu de temps après à Berlin, réussirent si bien, que leur auteur fut appelé dans cette ville pour y diriger le grand théâtre. André vendit alors sa fabrique de soieries, et se rendit à Berlin avec sa femme et ses enfants pour y prendre possession de cette direction, et pour apprendre l'harmonie et le contrepoint, dont il n'avait point encore fait d'étude régulière. Là il fit la connaissance de Marpurg, qui le dirigea dans ses travaux scolastiques.

Durant le temps qu'il passa à Berlin, André composa un assez grand nombre d'ouvrages pour le théâtre qu'il dirigeait. Il resta plusieurs années dans cette ville, et probablement il s'y serait fixé pour toujours s'il eût pu y transporter une fonderie de caractères et une imprimerie de musique qu'il avait établies à Offenbach en 1774; mais n'ayant pu l'introduire à Berlin, à cause du privilége de Hummel, et ses affaires ayant été mal conduites en son absence, il prit, en 1784,

Digitized by Google

le parti de retourner à Offenbach, pour diriger lui-même une entreprise qu'il considérait comme plus avantageuse que la direction du théâtre. Le succès répondit aux espérances d'André, et son établissement devint un des plus considérables de l'Europe en ce genre. Lui-même en dirigea toutes les parties et leur donna tant d'extension, qu'il finit par y employer journellement plus de cinquante ouvriers. Une attaque d'apoplexie l'enleva à sa famille le 18 juin 1799.

Le opéras dont André a composé la musique sont : 1° *Der Tœpfer* (le Potier). — 2° *Erwin et Elmire.* — 3° *Herzog Michel* (le duc Michel). — 4° *Der alte Freyer* (l'Amoureux suranné). — 5° *Peter und Hannchen* (Pierre et Jeannette). — 6° *Der Fürst im hœchsten Glanze* (le Prince dans toute sa splendeur). — 7° *Laura Rosetti.* — 8° *Claudine.* — 9° *l'Alchimiste.* — 10° *Les Grâces.* — 11° *Das tartarische Gesetz* (la Loi des Tartares). — 12° *Das Friedens Feyer* (la Fête de la paix). — 13° *Die Schadenfreude* (l'envie). — 14° *Kurze Thorheit ist die beste* (la plus courte folie est la meilleure). — 15° *Das Wüthende Heer* la Chasse infernale). — 16° *Elmire*, réduite pour le clavecin; en 1782. — 17° *Das Automat* (l'Automate). — 18° *Der Barbier von Bagdad* (le Barbier de Bagdad). — 19° *Le vieux homme libre.* — 20° *Arlequin perruquier*, pantomime. — 21° *Belmont et Constance.* — 22° *Quelque chose doit nous survivre.* — 23° Musique pour la tragédie de *Macbeth.* — 24° *Idem* pour *le Roi Lear.* — 25° Divertissements pour diverses circonstances. Ses ouvrages détachés consistent en *trois sonates pour le clavecin, avec violon et violoncelle*, op. 1 ; Offenbach, 1786. — *Chansons avec accompagnement de flûte ou violon, alto et basse*, trois parties; Offenbach, 1793. — *Léonore de Burger*, romance pour le piano, dont il a été publié cinq éditions. — *Les Femmes de Veinsberg*, pour le piano; ariette pour le Barbier de Séville. Malgré les occupations multipliées d'André, il se passait peu de temps sans qu'on vît paraître quelque nouvel ouvrage de sa composition. L'année même de sa mort, il travaillait à un opéra, dont il avait tiré un rondeau qui fut imprimé dans l'Almanach théâtral de Gotha, en 1796.

Le style de ce musicien n'a rien de remarquable, soit sous le rapport de la nouveauté des idées, soit sous celui de l'harmonie; mais ses mélodies ont du naturel, de la grâce et plus de gaieté qu'on n'en trouve communément dans la musique allemande. Il y a beaucoup d'analogie entre la manière d'André et celle de Ditters de Dittersdorf.

ANDRÉ (Jean-Antoine), fils du précédent, est né à Offenbach le 6 octobre 1775, et non à Berlin en 1776, comme il est dit dans le premier Lexikon de Gerber, et dans le Dictionnaire des Musiciens de Choron et Fayolle. Les biographes allemands assurent qu'André n'était âgé que de deux ans lorsqu'il montrait déjà d'heureuses dispositions pour la musique. Les premières leçons de violon et de piano lui furent données à Berlin, dans le temps où son père dirigeait l'orchestre de l'Opéra. L'art du chant lui fut enseigné par le ténor Marschhaum, et il y fit des progrès; à l'âge de huit ou neuf ans il chantait avec goût et justesse des airs fort difficiles. De retour à Offenbach, quand son père alla se fixer définitivement dans cette ville, André s'y livra avec ardeur à l'étude du violon et du piano; il y prit aussi des leçons d'harmonie et d'accompagnement, et le chanteur Righetti, qui passa quelque temps à Offenbach, en 1786, lui fit contracter de bonne heure l'habitude de déchiffrer la partition. L'année suivante, il fut confié aux soins de Ferdinand Fränzel pour achever ses études de violon; deux années de leçons de ce maître le rendirent habile sur cet instrument. Ses premières compositions avaient été des symphonies qu'il écrivait pour des concerts d'amateurs; mais le premier ouvrage qu'il avoua fut une sonate de piano avec accompagnement de violon, composée pendant un voyage qu'il fit à Manheim et à Strasbourg avec son père. En 1789, il retourna à Manheim pour y continuer ses études de violon sous la direction de Fränzel : il y fut nommé premier violon adjoint du théâtre de la cour; mais l'année suivante il fut obligé de retourner à Offenbach pour y diriger le commerce de musique de son père, qui voyageait en Saxe. Ce fut aussi dans la même année 1790 qu'il remplit les fonctions de chef d'orchestre au spectacle dirigé par Bossmann : il n'était alors âgé que de seize ans.

La grande quantité d'ouvrages sortis de sa plume lui avait déjà donné une habitude d'écrire qu'il est rare de posséder à cet âge; toutefois cette habitude pratique ne lui parut par suffisante; il sentit la nécessité de faire des études plus sérieuses, et, en 1792, il retourna à Manheim pour faire un cours d'harmonie et de contrepoint sous la direction du maître de chapelle Volweiler, qui, en moins de deux ans, le mit en état d'écrire correctement. Depuis 1793 jusqu'en 1796 il partagea le temps alternativement entre le commerce de musique et l'étude de son art. Il était dans sa vingtième année quand il partit pour l'université de Iéna, où il resta jusqu'au printemps de 1797. Après avoir voyagé quelque temps dans le nord de l'Allemagne, il retourna à Offenbach en 1798; mais il n'y resta pas long-

Digitized by Google

temps, car dans la même année il entreprit un second voyage musical à Mayence, Coblentz, Bonn, Cologne et Wesel. La mort de son père le rappela à Offenbach en 1799, et dès ce moment il se livra sérieusement à son commerce de musique; ce qui ne l'empêcha pas toutefois de faire encore, dans le cours de la même année, une grande tournée musicale par Würtzbourg, Nuremberg, Erlangen, Ratisbonne, Augsbourg, Munich, Salzbourg, Passau, Linz et Vienne; il revint à Offenbach par Prague, Dresde, Altenbourg, Iéna, Weimar, Gotha, Erfurt et Sondershausen. Il dut à ce voyage la connaissance des compositeurs les plus célèbres de l'Allemagne. Pendant son séjour à Vienne, il acheta de la veuve de Mozart la collection de manuscrits qui avait été laissée par ce grand artiste. Le dernier voyage entrepris par André eut lieu en 1800 : il se rendit en Angleterre en passant par Cassel, Gœttingue, Hanovre, Hambourg, Cuxhaven, et revint par la même route. Depuis lors il n'a cessé de s'occuper de la composition et du commerce de musique. Cet homme actif et dévoué à l'art est mort à Offenbach, le 5 avril 1842.

La liste des ouvrages de sa composition qui ont été imprimés se compose de vingt et une symphonies pour l'orchestre (Manheim et Offenbach), trois concertos de violon, sept concertos pour divers instruments à vent, plusieurs recueils d'harmonie pour la musique militaire, deux messes, *Rinaldo et Alcina,* opéra (1799), sept œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, six œuvres de sonates de piano, des sérénades pour orchestre, des danses, des fantaisies et des airs variés pour plusieurs instruments, des cantates, des romances et des chansons. La musique d'André manque d'invention, mais elle est agréable, et l'harmonie en est assez purement écrite. Sa maison de commerce de musique était au rang des plus considérables de l'Allemagne.

En 1832 André a annoncé un traité général de la musique sous le titre de *Lehrbuch der Tonkunst*, en six volumes grand in-8°. Le premier volume a paru au mois de juillet de la même année. Il est relatif à la science de l'harmonie et contient une instruction sur la génération des accords, leur emploi à deux, trois, quatre et un plus grand nombre de parties, les règles de la modulation dans les tons majeurs et mineurs, une instruction sur l'ancienne tonalité, la mélodie et l'harmonie des chorals, avec de nombreux exemples. Le second volume, divisé en trois parties, renferme la science du contrepoint simple et double, l'imitation canonique et la fugue. Les autres volumes, destinés à la mélodie, à la rhythmique, à la musique instrumentale, à la composition du chant, au style, à la forme des pièces de musique et à l'usage des voix et des instruments, n'ont pas paru, et n'ont pas été vraisemblablement achevés par l'auteur. On a aussi d'André : 1° un catalogue thématique des œuvres de Mozart composées depuis 1784 jusqu'à la fin de 1791, d'après les manuscrits originaux, dont André était devenu possesseur. Ce catalogue, publié à Offenbach, in-4° sous ce titre : *Thematisches Verzeichniss sæmmtlicher compositionen Von W. A. Mozart*, a eu une deuxième édition avec le portrait de Mozart, en 1829. — 2° Une méthode de violon intitulée *Anleitung zum violinspielen*, en français et en allemand, Offenbach, André. Il y a des éditions allemandes publiées à Brunswick, chez Spehr et à Vienne, chez Artaria. Il y en a aussi une édition française, publiée à Paris, chez Dufaut et Dubois.

ANDRÉ (Jean-Bernard), fils du précédent, né à Offenbach, est pianiste et compositeur pour son instrument. L'imprimerie musicale d'Offenbach lui est échue en partage dans la succession de son père, et il en continue l'exploitation. On connaît de lui environ 50 œuvres d'études, de caprices, de morceaux de salon, pour le piano, et de fantaisies ou duos pour piano et violon, et piano et violoncelle.

Un autre fils de Jean-Antoine André est marchand de musique à Francfort-sur-le-Mein. Son nom est *Charles*. Sa maison est le rendez-vous des artistes, et l'on y entend de bonne musique de chambre dans des réunions intimes.

ANDRÉ (Jules), parent et peut-être frère de Jean Bernard et de Charles, est organiste et professeur de piano à Francfort-sur-le-Mein. Depuis 1832, il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° 3 Polonaises à 4 mains pour piano, op. 7; Offenbach, André. — 2° Sonatine à 4 mains pour piano, op. 17; ibid. — 3° Des mélanges pour piano seul sur des motifs d'opéras, op. 13, 18; ibid. — 4° Des valses brillantes; ibid. — 5° Des nocturnes et des rondeaux; ibid. — 6° 12 pièces d'orgue, op. 9; ibid. — 7° 12 *idem*, op. 26; ibid. — 8° Méthode d'orgue théorique et pratique; ibid. — 9° *Anleitung zum Selbstunterricht im Pedalspiel* (Introduction à l'instruction par soi-même dans l'art de jouer la pédale de l'orgue); ibid., 1834. — 10° des Chansons allemandes avec piano; ibid. — 11° Chants de la Suisse, à voix seule, avec piano, ibid.

ANDRÉ (Auguste), de la même famille, professeur de piano à Offenbach, a publié quelques bagatelles pour cet instrument, particulièrement 12 petits rondos à 4 mains sur les thèmes des opéras modernes en vogue, à Offenbach, chez André; et *L'Ami des Opéras*, recueil de

Digitized by Google

pots pourris, de petits rondos, de fantaisies, etc.; sur les thèmes favoris de Bellini, Donizetti, Halevy, Adam, Lörtzing, et, pour piano seul; ibid.

ANDREA SYLVANUS. *Voyez* SILVA.

ANDREA (NICOLAS), prédicateur à Pithea en Laponie au commencement du 17e siècle, a publié un *Rituale Ecclesiæ*; Stockholm, 1619, in-4°. On trouve à la Bibliothèque impériale, à Paris, un livre de cet auteur sous ce titre : *Libello musici concentus missæ;* Stockholm, 1619, in-4°, qui n'est probablement que le même ouvrage, cité sous un autre titre par quelques auteurs.

ANDREA (ONUPHRE D'), poëte napolitain, florissait vers 1630; il mourut vers 1647. Crescembini et Quadrio le mettent au nombre des meilleurs poëtes du dix-septième siècle. Outre ses poëmes, il a écrit des discours en prose sur quelques sujets de philosophie : *Discorsi in prosa, che sono della bellezza, dell' amicizia, dell' amore, della musica, etc.*; Naples, 1636, in-4°.

ANDREA, récollet, né à Modène, vivait vers la fin du dix-septième siècle. Les auteurs italiens le citent en général sous le nom d'*Andrea di Modena*. Il a publié un traité du plain-chant, sous ce titre : *Canto armonico, o canto fermo;* Modène, 1690, in-4°. C'est un des meilleurs ouvrages qui ont été faits sur cette matière; malheureusement il est d'une rareté excessive.

ANDREINI (ISABELLE), née à Padoue en 1562, eut une grande réputation comme cantatrice. Elle jouait aussi fort bien de plusieurs instruments, et elle joignait à ces talents celui de la poésie, qui la fit recevoir à l'académie des *Intenti* de Padoue. Elle demeura longtemps en France, et mourut à Lyon, d'une fausse couche, en 1604.

ANDREOZZI (GAETANO), compositeur de musique, né à Naples en 1763, fut admis dans sa jeunesse au conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, et acheva ses études musicales sous la direction de Jomelli, son parent. Ses premiers ouvrages furent des cantates à voix seule, et des duos pour deux soprani et basse d'accompagnement. Il n'avait que seize ans lorsqu'il sortit du Conservatoire pour aller à Rome composer au théâtre *Argentina* son premier opéra, intitulé : *La morte di Cesare* (en 1779). En 1780, il écrivit *Il Bajazet*, pour le théâtre ducal de Florence, et dans la même année il fut appelé à Livourne pour y écrire *l'Olimpiade*. Ses autres opéras sont : *Agesilao*, en 1781, au théâtre *S. Benedetto* de Venise; *Theodolinda*, dans la même année, à Turin; *Catone in Utica*, en 1782, à Milan, et dans la même année, *Il Trionfo d'Arsace*, à Rome; *la Vergine del Sole*, à Gênes, en 1783; *Angelica e Medoro*, dans la même année, à Venise. Quelques succès qu'il avait obtenus le mirent en réputation vers cette époque, et des propositions lui furent faites pour le fixer à la cour de Russie : il s'y rendit en 1784 et écrivit dans la même année à Pétersbourg la *Dido*, et *Giasone e Medea*. De retour en Italie, il publia à Florence, en 1786, six quatuors pour deux violons, alto et basse. L'année suivante, il écrivit *Virginia* pour le théâtre *Argentina*, à Rome. Le peu de succès de cet ouvrage le détermina à retourner à Naples, où il donna des leçons de chant. En 1789, il écrivit pour le théâtre Saint-Charles *Sofronia e Olindo*, et dans l'automne de la même année *Sesostri*. En 1790, au même théâtre, *Saule*, oratorio, *Il finto cieco*, *La Principessa filosofa*. Appelé l'année suivante à Madrid, il y écrivit *Gustavo, re di Suezia;* puis il revint à Naples pour y composer son oratorio de *La Passione di Giesu Christo*. Son dernier ouvrage fut la *Giovanna d'Arco;* il l'écrivit pour le grand théâtre de Venise. Quoique dans la fleur de l'âge, il cessa d'écrire pour le théâtre vers le même temps, et se voua à l'enseignement. Parmi ses élèves il comptait les princesses de la famille royale, et particulièrement celle qui, depuis lors, est devenue *duchesse de Berri*. En vieillissant, il cessa d'être recherché comme professeur; et il devint fort pauvre. L'espoir de trouver des secours dans la munificence de son ancienne pupille l'amena à Paris en 1825. Il ne fut pas trompé dans son attente; mais il ne jouit pas longtemps des bienfaits de la princesse; car il mourut au mois de décembre 1826, au moment où il se préparait à retourner à Naples. Andreozzi était un musicien de peu de génie et de peu science; mais, comme la plupart de ses compatriotes, il avait une certaine facilité et du naturel dans sa mélodie. Quelques-uns de ses airs ont été chantés avec succès dans leur nouveauté.

ANDREOZZI (ANNA), femme du précédent, naquit à Florence, en 1772, d'une famille distinguée, nommée *De' Santi*. En 1791, elle débuta comme *prima donna* au théâtre de *La Pergola*, dans sa ville natale, et se fit entendre dans plusieurs grandes villes d'Italie. En 1801, elle fut engagée au théâtre de la cour à Dresde et y eut des succès. Mme Paer devait lui succéder; elle voulut aller l'entendre à Pillnitz, et elle partit en effet pour cette ville avec un amateur de Dresde, le 2 juin 1802. Après l'opéra, les deux voyageurs voulurent retourner à Dresde, mais un des chevaux se cabra, versa la voiture, et le choc fut si violent, que Mme Andreozzi resta sans vie sur la place, ainsi que son compagnon de voyage.

ANDRÈS (Le Père JEAN), savant jésuite es-

Digitized by Google

pagnol, naquit en 1740, à Planis, dans le royaume de Valence, fit ses études dans cette ville, et enseigna pendant quelque temps la littérature grecque et latine à l'Académie de Candia. L'expulsion des jésuites d'Espagne obligea le P. Andrès à suivre ses confrères en Italie. Après quelques vicissitudes, il fut chargé d'enseigner la philosophie à Ferrare, dans le collége de son ordre; mais la suppression des jésuites par Clément XIV l'obligea d'accepter l'asile que lui offrait le comte Bianchi, à Mantoue. Plus tard (1796) il accepta la place de bibliothécaire du duc de Parme; mais, après le rétablissement des jésuites dans le royaume de Naples (en 1804), il alla se réunir à eux. Murat, étant monté sur le trône, le nomma préfet de la bibliothèque royale, et pendant quelques années le P. Andrès en remplit paisiblement les fonctions. Après la chute de ce monarque, il demanda la permission de se retirer à Rome dans la maison de son ordre : il y mourut le 13 janvier 1817, à l'âge de sixante-dix-sept ans. Au nombre des ouvrages de ce savant, on remarque un opuscule *Sur la Musique des Arabes*; Venise, 1787, in-8°. Il a aussi traité de la musique dans son important ouvrage intitulé : *Dell' origine, progressi, e dello stato attuale d'ogni letterature*. Parme, 1782-1799, 7 volumes in-4°; Venise, 1808-1817, 8 vol. in-4°; Pistoie, 1818, 8 vol. in-4°; Pise, 1824, 23 vol. in-8°.

ANDREVI (François), né à Sanabuya, province de Lerida, en Catalogne, en 1785, de parents italiens, entra comme enfant de chœur à l'église cathédrale d'Urgel, dans les dernières années du dix-huitième siècle, et y fit son éducation musicale. En 1828, il était maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence. Deux ans après, il obtint la maîtrise de la cathédrale de Séville, et en 1832, il eut la place de maître de la chapelle royale. Bientôt après, la révolution l'obligea à abandonner cette position et à chercher un asile en France. Il se fixa à Bordeaux, et y obtint la place de maître de chapelle de la cathédrale, qu'il occupait encore en 1842. Rentré en Espagne dans l'année 1843, il se retira à Barcelone, et y obtint la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame de la Merci. Andrevi a composé beaucoup de musique d'église d'un bon style : on a de lui des messes, vêpres, psaumes, antiennes à plusieurs voix avec orchestre; ces ouvrages sont restés en manuscrit, à l'exception d'un *Nunc dimitis* à quatre voix et orchestre, et d'un *Salve Regina* à six voix et orchestre, publiés par M. Eslava dans sa collection de musique d'église espagnole intitulée : *Lira sacra hispana*, tome 2, de la section des compositeurs du dix-neuvième siècle. Andrevi a écrit un *Traité d'Harmonie et de Composition* dont la traduction française a été publiée à Paris, chez Périsse frères, en 1848, 1 vol. gr. 8°. Andrevi est mort à Barcelone le 23 novembre 1844, à l'âge de soixante-neuf ans.

ANDRIGHETTI (Antoine-Louis). *Voy.* Aldrighetti.

ANDROT (Albert-Auguste), naquit à Paris en 1781. Admis en 1796 dans une classe de solfége du Conservatoire de Musique, il remporta en 1802, dans cette école, le prix de contrepoint et de fugue, et en 1803 le grand prix de composition décerné par l'Institut. Arrivé à Rome, il se livra à l'étude avec ardeur, et Guglielmi, alors maître de chapelle du Vatican, charmé de son zèle, le prit en affection et lui donna des conseils. Androt composa un morceau de musique d'église, qui fut exécuté à Rome dans la semaine sainte de 1804. L'administration d'un des théâtres de cette ville lui demanda un opéra pour l'automne : il l'écrivit; mais un travail obstiné avait altéré sa santé, et il mourut au moment où il venait de terminer cet ouvrage, le 19 août 1804, avant d'avoir atteint sa vingt-troisième année. Peu de jours avant sa mort, il avait composé un *de Profundis*, qu'on a exécuté en son honneur à la cérémonie religieuse qui eut lieu au mois d'octobre 1804, dans l'église de Saint-Laurent *in Lucina*, à Rome. On a fait une grande renommée à Androt dans le Conservatoire de Musique de Paris; j'ai vu ses ouvrages, et n'y ai rien trouvé qui justifiât cette réputation : son style est lourd, et il me paraît manquer absolument d'imagination.

ANEAU ou ANNEAU (Barthélemy), poëte, jurisconsulte et musicien français, naquit à Bourges, vers le commencement du seizième siècle, et fut professeur du collége de la Trinité à Lyon. Il était soupçonné de calvinisme : ce soupçon fut cause de sa fin tragique; car, le 21 juin 1565, une pierre ayant été lancée contre le saint-sacrement, dans la procession de la Fête-Dieu, on crut remarquer qu'elle était partie du collége de la Trinité; le peuple furieux en força les portes, et massacra le malheureux Anneau sans aucune information. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : 1° *Chant natal, contenant sept noels, un chant pastoral et un chant royal, avec un mystère de la Nativité par personnages; composé en imitation verbale et musicale de diverses chansons, recueilli sur l'Écriture Sainte et d'icelle illustré*; Lyon, 1539, in-8°. — 2° *Genethliac musical et historial de la Conception et Nativité de Jésus-Christ, par vers et chants divers, etc.*; Lyon, 1559, in-8°. Il se pourrait que cet ouvrage ne fût que la deuxième édition du premier.

Digitized by Google

ANELLI (Angelo), compositeur dramatique, vécut dans la seconde moitié du 18e siècle, et a fait représenter à Vérone, en 1786, l'opéra bouffe *I due supposti Conti*. Il avait déjà écrit dans d'autres villes précédemment, car son nom est placé dans le catalogue des *maestri* de l'*Indice de' teatri spettacoli* de Milan pour l'année 1785. En 1788, Anelli a donné à Bologne l'opéra bouffe *La Statua matematica*.

ANERIO (Felice), contrapuntiste de l'école romaine, naquit à Rome vers 1560. Après avoir fini ses études musicales sous la direction de Jean-Marie Nanini, il devint maître de musique au collége anglais de Rome, puis il passa au service du cardinal Aldobrandini. A la mort de Palestrina, le pape Clément VIII le nomma compositeur de la chapelle pontificale : son installation eut lieu le 3 avril 1594, comme le prouve un passage inséré dans le journal de la chapelle, par le secrétaire Hippolyte Gambocci da Gubbio, rapporté par l'abbé Baini, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina (t. 1, 244). L'époque de la mort de Felice Anerio n'est indiquée ni par Baini, ni par *Andrea* Adami. (*Voy.* ce nom.) Ce dernier a fait graver le portrait de ce maître dans ses *Osservazioni per ben regolare il coro della capella pontificia* (p. 183). Les compositions de Felice Anerio sont : 1° Trois livres de madrigaux spirituels à cinq voix, Rome, Gardane, 1585. — 2° *Il primo libro dei Madrigali a cinque voci; In Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1587, in-4°. — 3° Deux livres de concerts spirituels à quatre voix ; Rome, Coattino, 1593. — 4° Le premier livre d'hymnes, cantiques et motets à huit voix ; Venise, Vincenti, 1596. Cette production est dédiée à Clément VIII. Anerio remercie le saint-père, dans son épître dédicatoire, de l'avoir nommé compositeur de la chapelle apostolique, et reconnaît devoir cette faveur à la protection du cardinal Aldobrandini. — 5° Le second livre d'hymnes et de motets à cinq, six et huit voix ; Rome, Zanetti, 1602. — 6° Le premier livre de madrigaux à six voix ; Venise, Amadino, 1590, et Anvers, 1599. — 7° Le deuxième livre de madrigaux à six voix ; Rome, Zanetti, 1602. — 8° *Responsori per la settimana santa, a tre e quattro voci* ; Rome ; Zanetti, 1603. — 9° *Canzonette a tre, e quattro voci; Madrigali spirituali a tre, e quattro voci*, lib. 4 ; Rome, Zanetti, 1603. — 10° *Litaniae* 4, 5, 6 et 8 *voc.*; Roma, ap. J.-B. Robletum, 1622, in-4°. On a aussi imprimé à Francfort-sur-le-Mein, en 1610, *Canzoni a quattro voci*. Quelques motets et psaumes à huit voix d'Anerio sont insérés dans les trois collections publiées par Fabio Costantini, à Naples, 1615, et à Rome, 1616 et 1617. On trouve aussi un sonnet à huit voix du même compositeur dans les *Sonetti nuovi* de Fabio Petrozzi; Rome, 1609. Dans le même recueil sont deux sonnets en l'honneur d'Anerio : l'un, mis en musique par Léonard Meldert, sur ces paroles : *Felice ora ch' Orfeo ti chiama;* l'autre, par Jean Cavaccio, *Vivo Felice or tra quest' antri*, etc. Les compositions inédites de Felice Anerio se conservent dans les archives de Sainte-Marie *in Vallicella*, à la basilique du Vatican, et à la chapelle pontificale. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve en partition, de Felice Anerio : une très-belle messe de *requiem*, à 4; une autre messe à 4 voix sur le chant : *Or le tue forze adopra*; la messe à 8 *vestiva i colli; venite ad me omnes*, à 8 voix; *Ave Regina cælorum*, à 8; *Angelus ad Pastores ait* à 8; *Pastores loquebantur*, à 8; *Christus resurgens*, à 8; *Arca Domini hodie*, à 8; *Ad te levavi* à 8; *Voce mea ad Dominum*, à 8; *Hodie cælesti sponso*, à 8; *Alma redemptoris Mater*, à 8; *Derelinquat impius*, à 8; le psaume *Dixit Dominus*, à 8; *Cantate Domino*, à 12 voix; *Hæc dies* à 12; *Laudemus virum gloriosum* à 12 ; une Messe entière à 12 voix, et plusieurs autres morceaux.

ANERIO (Jean-François), frère puîné du précédent, né à Rome, vers 1567, fut d'abord maître de chapelle de Sigismond III, roi de Pologne, puis de la cathédrale de Vérone. De là, il fut appelé à Rome pour y remplir la place de maître de musique du séminaire romain ; il fut ensuite maître de chapelle de *la Madona de Monti* ; enfin en 1600, il obtint le même emploi à Saint-Jean de Latran, où il resta jusqu'en 1603. On ignore l'époque de sa mort. Jean-François Anerio est un des premiers compositeurs italiens qui ont fait usage de croches, de doubles et de triples croches, particulièrement dans sa *Selva Armonica*.

Les œuvres de ce compositeur sont : 1° *Il libro primo de motetti a una, due e tre voci;* Rome, Robletti, 1609. — 2° *Il libro secondo de' motetti, con le letanie e le quattro antifone maggiori dopo il vespero, a sette e otto voci;* Rome, 1611. — 3° *Il libro terzo, con le letanie a quattro voci*; Rome, 1613. — 4° *Il libro quarto*, etc., 1617. — 5° *Il libro quinto*, etc.; 1618. — 6° *Sacri concentus quatuor, quinque, sex vocibus una cum basso ad organum;* Rome, 1619. — 7° *Ghirlanda di sacre rose, motetti a cinque voci;* Rome, Soldi, 1613. — 8° *Selva armonica dove si contengon motetti, madrigali, canzonette, dialoghi; arie a una, doi* (sic), *tre et quattro voci con basso per organo;* Rome 1617. — 9° *Diporti musicali, madrigali ad una, due, tre, quattro voci ;* Rome, 1617. — 10° *Antifone*

Digitized by Google

sacri concerti per una, due, tre voci; Rome, Robletti, 1613. — 11° *Libro de' responsori per il Natale, a tre, quattro, e otto voci*; Rome, Robletti, 1619. — 12° *Libro delle letanie à 7 et 8 voci*; Rome, Masotti, 1626.—13° *Messa de' morti*; Rome, 1620. — 14° *Libro de salmi a tre, e quattro voci*; Rome, Robletti, 1620. — 15° *Antiphonæ, seu sacræ cantiones, quæ in totius anni solemn. Vesperæ ac Complet. decantari solent.* 2^me^ et 3^me^ *parties*; *Romæ, J. B. Robletti*, in-4°, 1620. — 16° *Rime sacre a 2, 3 e 4 voci*; ibid, 1620, in-4°. — 17° *Il libro primo de' madrigali a cinque voci*; Venise, Gardane, 1605. — 18° *Il libro delle gagliarde intavolate per sonare nel cembalo e liuto*; Venise, Vincenti, 1607. — 19° *Il libro secondo de' madrigali a cinque, sei voci, ed uno e otto voci*; Venise, Vincenti, 1608. — 20° *La Recreazione armonica, madrigali ad una e due voci*; Venise, Gardane, 1611. — 21° *Teatro armonico spirituale di madrigali a cinque, sei, sette e otto voci, composti dal rev. D. Francesco Anerio romano, e fatti imprimere da Oraz. Griffi, cant. pont. in Roma, per Gio. Batista Robletti*, 1619. — 22°. *La bella Clori armonica, Canzonette e Madrigali a una, due e tre voci, con il basso continuo per sonare; In Roma, per Luca Antonio Soldi*, 1619, in-4°. — 23° *Ghirlanda di sacre Rose a 5 voci*; ibid, 1619, in-4°. On voit dans cet ouvrage un dialogue à six voix, intitulé *Il Figliuol prodigo*, et la conversion de saint Paul, à huit voix, où se trouve un combat pour les voix et les instruments, digne d'être encore admiré après deux siècles, dit l'abbé Baini. — 24° *Dialogo pastorale a tre voci con l'intovolatura di cembalo e del liuto in rame*; Rome, Verovio, 1600.

Quelques motets de Jean-François Anerio ont été insérés dans trois collections publiées par Fabio Costantini sous les titres suivants : 1° *Salmi a otto di diversi eccellentissimi autori*; Naples, G.G. Carlino, 1615. — 2° *Vari motetti a due, tre, quattro voci*, etc.; Rome, Zanetti, 1616. — 3° *Alcuni motetti a otto voci*, etc.; Rome, 1617. La musique du sonnet : *Destati Appollo, il tuo splendor sia guida*, etc., qui se trouve dans la collection de Fabio Petrozzi : *Sonetti nuovi di Fabio Petrozzi Romano, sopra le ville di Frascati, e altri posti in musica a cinque voci da diversi eccellenti musici, con uno a otto in fine*; Rome, Robletti, 1609, est aussi d'Anerio. Enfin, on peut citer encore : *Gemma musicale, dove si contengono madrigali, etc., posti in musica dal sig. Giov. Domenico Puliaschi, etc.; con alcuni motetti a una voce di Giov. Francesco Anerio*; Rome, 1618.

La vogue extraordinaire qu'obtint la messe du pape Marcel, composée par Palestrina, et la difficulté de l'exécuter en quelques endroits à six voix, telle qu'elle était écrite, détermina J. F. Anerio à la réduire à quatre voix pour en faciliter l'exécution : elle fut imprimée dans cet état, pour la première fois, en 1600, à Rome. En 1626, il en parut une autre édition avec deux autres messes de Palestrina et une d'Anerio, sous ce titre : *Messe a quattro voci. Le tre prime del Palestrina, cioè : Iste confessor, sine nomine, e di papa Marcello ridotta a quattro da Giov. Francesco Anerio : e quattro da Giov. Francesco Anerio : e la quarta della battaglia dell' istesso Giov. Fran. Anerio. Con il basso continuo per sonare. In Roma per Paolo Masotti*, 1626, *ad istenza di Luca Antonio Soldi*. Il y a des éditions de ce recueil datées de Rome, 1639, 1685, et d'autres encore. Dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, on trouve en partitions manuscrites quelques ouvrages de François Anerio, dont 2 Messes à 4 voix ; une messe à 8; une messe à 5 voix, toute en canons ; la Messe à 6 voix *In te, Domine, speravi*; des *Magnificat* à 8, et le psaume *Cantate Domino*, à 12.

ANEURIN GWAWDRYDD, barde breton du sixième siècle, vécut vers 510, prit part à la défense désespérée de sa patrie contre les Anglo-Saxons, et fut chef des *Gododiniens*, bardes guerriers qui, la harpe ou la hache à la main, exaltaient le courage de leurs compatriotes par leurs chants ou par leur valeur. « Tantôt (dit M. Eichhoff, *Tableau de la Littérature du Nord*, « p. 98) placés sur un roc solitaire qui dominait « toute la vallée, tantôt mêlés aux combattants, « quand le danger réclamait leur présence, ils re« présentaient la patrie, encourageant ses défen« seurs et leur payant d'avance avec usure la dette de la postérité » (*Voyez* Jones, *Musical and Poetical relichs of the Welsh Bards*, pages 14, 16 et 17). Aneurin était frère de *Gilbas Albanius*, le plus ancien historien breton. Il était au nombre des 363 guerriers qui périrent tous, à l'exception de trois, au combat de *Cattracth*, sur la côte orientale du Gorkshire, en voulant s'opposer à l'invasion des Anglo-Saxons. Aneurin, un des trois bardes qui échapèrent au massacre, a fait sur cet événement un poëme héroïque intitulé *Gododin*, qu'il chantait aux sons de sa harpe, dans sa vieillesse. C'est le plus ancien monument de poésie lyrique bretonne qui soit parvenu jusqu'à nous. Il est écrit dans l'ancien dialecte du Nord appelé *bernicia*, et plusieurs passages sont remplis de difficultés. Ce poëme renferme de grandes beautés. On y trouve une ode touchante sur la mort d'un guerrier qui périt dans ce combat. Évans a publié ce morceau, avec une traduction en vers an-

Digitized by Google

giais, par Gray (*Dissertatio de Bardis*, p. 68, 69). Aneurin s'y écrie, plein de douleur : « Trois chefs « et trois cent soixante hommes ornés du collier d'or marchèrent vers Cattracth. L'ivresse « les a perdus ; trois seulement survécurent : « Acron, Cynon et moi, que protégea ma harpe.

« Que je suis malheureux d'avoir vu cette bataille, et de souffrir vivant les angoisses du « trépas ! Une triple affliction pèse sur moi depuis « que j'ai assisté à la perte de nos braves et entendu leurs derniers gémissements. Aneurin et « la douleur sont désormais inséparables. »

ANFOSSI (Pascal), né vers l'an 1736 dans le royaume de Naples, entra fort jeune comme élève au conservatoire de la *Pietà*. Il y étudia d'abord le violon ; mais son goût pour la composition lui fit abandonner son instrument ; il se mit sous la direction de Piccinni, alors un des maîtres les plus renommés de l'Italie. Le professeur prit son élève en affection, et lui procura un engagement, en 1771, pour le théâtre *delle Damme*, à Rome. Déjà il avait donné à Venise, en 1769, l'opéra sérieux de *Cajo Mario*, qui n'avait pas réussi ; il ne fut pas plus heureux à son début à Rome ; car son opéra, dont le titre était *I Visionari*, tomba à plat à la première représentation. Néanmoins il obtint un autre engagement l'année suivante ; et, quoiqu'il ne réussit pas mieux, un troisième essai lui fut accordé pour 1773 : cette fois son triomphe fut complet, et depuis *La Bonne-Fille* de Piccinni, jouée treize ans auparavant, jamais opéra n'avait excité un enthousiasme semblable à celui que fit naître *L'Incognita perseguitata*. Plusieurs causes contribuèrent à procurer à cet ouvrage la brillante réputation qu'il eut alors ; outre son mérite, qui était réel et qu'on ne pouvait nier, il eut l'avantage d'être représenté dans un temps où les ennemis de Piccinni cherchaient partout un rival digne de lui être opposé et qui pût contre-balancer la faveur sans exemple dont ce maître jouissait. Ils exagérèrent les qualités du talent d'Anfossi, afin de diminuer celui de Piccinni. Non satisfaits du succès qu'ils avaient procuré à l'auteur de *L'Incognita*, ils firent aller aux nues, l'année suivante, son opéra bouffe de *La Finta Giardiniera*, ouvrage médiocre, tandis que celui de Piccinni, composé dans le même temps, fut outrageusement sifflé.

Il est pénible d'avouer qu'Anfossi se prêta à toutes ces manœuvres, et qu'il paya de la plus noire ingratitude celui qui lui avait facilité l'entrée de la carrière qu'il parcourait. Lui-même ne tarda point à apprendre à ses dépens qu'il faut se méfier de l'humeur capricieuse des Romains ; car, après les applaudissements qui furent encore prodigués à son *Geloso in Cimento*, en 1775, il vit tomber son *Olimpiade* l'année suivante. Les désagréments qu'il éprouva dans cette circonstance le décidèrent à quitter Rome, et c'est de ce moment qu'il écrivit pour les principaux théâtres de l'Italie. En 1780 il vint en France : l'administration de l'Opéra saisit l'occasion de son séjour à Paris pour faire jouer son *Inconnue persécutée*, qui avait été parodiée par Rochefort sous le titre de : *L'Infante de Zamora*, et qui fut représentée en 1781. La musique légère de cet opéra ne résista point à l'exécution lourde et monotone des chanteurs français de cette époque. On avait donné précédemment au même théâtre des traductions de plusieurs autres opéras composés par lui, savoir : *Le Curieux indiscret* (août 1778), *La Jardinière supposée* (novembre 1778), *Le Jaloux à l'épreuve* (1779), et *Le Mariage par supercherie* (septembre 1779). Dégoûté d'une méthode de chant qui n'était composée que d'éclats de voix et de cris, Anfossi quitta Paris, et se rendit à Londres, où il était appelé comme directeur de la musique du théâtre italien. Il remplit ces fonctions jusqu'en 1783. L'Allemagne réclamait sa présence : il s'y rendit, et écrivit pour les théâtres de Prague et de Berlin *Il Trionfo d'Ariana*, et *Il Cavaliere per amore*.

Son retour dans sa patrie fut marqué par un opéra bouffe intitulé : *Chi cerca trova*, qui fut représenté à Florence en 1784. Après avoir écrit dans plusieurs autres villes de l'Italie, il retourna à Rome en 1787 ; là il donna quelques ouvrages dont le succès lui fit oublier ses anciennes disgrâces. Enfin, fatigué du théâtre, il désira pour sa retraite une place de maître de chapelle dans une des églises de Rome, et il obtint la survivance de Casali à Saint-Jean-de-Latran, au mois d'août 1791. Au mois de juillet de l'année suivante, il entra en possession de sa place ; mais il ne la conserva qu'un petit nombre d'années ; car il mourut à la fin de février 1797.

La réputation d'Anfossi a égalé celle des plus grands maîtres de son temps ; cependant on ne peut nier qu'il ne soit inférieur à Galuppi, à Piccinni, à Paisiello pour l'invention, et l'on ne peut expliquer l'éclat de ses succès que par l'air naturel et facile qui régnait dans ses mélodies, et surtout par cette magie de la coupe italienne qui consiste dans un heureux retour des idées principales. Mais les produits d'un art ne vivent pas longtemps s'il ne s'y trouve de la création ; de là vient que la musique d'Anfossi a vieilli plus vite que celle de ses émules. Grand nombre de morceaux de Buranello, de Piccinni, de Sacchini et de Paisiello seraient entendus aujourd'hui avec plaisir : il en est peu

Digitized by Google

d'Anfossi qui ne fissent naître l'ennui ; en un mot, cette musique n'a eu pour elle que la mode : son temps est passé pour ne plus revenir.

Les opéras d'Anfossi les plus connus sont : 1° *Cajo Mario ;* 1769, à Venise. — 2° *La Clemenza di Tito ;* Rome, 1769. — 3° *I Visionari ;* Rome, 1771. — 4° *Il Barone di Rocca ;* 1772 à Rome, et 1774 à Dresde. — 5° *L'Incognita perseguitata ;* Rome, 1773. — 6° *Antigono ;* Venise, 1773. — 7° *Demofoonte ;* Rome, 1773. — 8° *Lucio Silla ;* Venise, 1774. — 9° *La Finta Giardiniera ;* Rome, 1774. — 10° *Il Geloso in Cimento ;* Rome, 1775. — 11° *La Contadina in Corte ;* 1775. — 12° *L'Avaro ;* 1775. — 13° *Isabella e Rodrigo, o La Costanza in Amore ;* 1776. — 14° *La Pescatrice fedele ;* 1776. — 15° *L'Olimpiade ;* Rome, 1776. — 16° *Il Curioso indiscreto ;* 1778. — 17° *Lo Sposo disperato ;* 1778. — 18° *Cleopatra ;* Milan, 1778. — 19° *Il Matrimonio per inganno ;* Paris 1779. — 20° *La Forza delle donne ;* Milan, 1780. — 21° *I Vecchi burlati ;* Londres, 1781. — 22° *I Viaggiatori felici ;* Londres, 1782. — 23° *Armida*, 1782. — 24° *Gli Amanti canuti ;* Dresde, 1784. — 25° *Il Trionfo d'Ariana ;* Prague, 1784. — 26° *Il cavaliere per Amore ;* Berlin, 1784. — 27° *Chi cerca trova*, Florence ; 1784. — 28° *La Vedova scaltra ;* Castel-Nuovo, 1785. — 29° *La Fiera del Ascensione ;* oratorio, 1786. — 30° *L'Imbroglio delle tre spose ;* Padoue, 1786. — 31° *La Pazzia de' Gelosi ;* Fabriano et Rome, 1787. — 32° *Creso ;* Rome, 1787. — 33° *La Villanella di Spirito ;* Rome, 1787. — 34° *Didone abbandonata ;* Naples, 1785. — 35° *Artaserse ;* Rome, 1788. — 36° *L'Orfanella americana ;* Venise, 1788. — 37° *La Maga Circe ;* Rome, 1788. — 38° *Le Gelosie fortunate ;* Bellune, 1788. — 39° *La Gazetta ossia il Baggiano deluso ;* 1789, Rome. — 40° *Zenobia in Palmira ;* Florence, 1790. — 41° *Issifile ;* 1791. — 42° *Il Zottico incivilito ;* Dresde, 1792. — 43° *L'Americana in Olanda.* — 44° *La Matilda ritrovata.* — 45° *Gli Artigiani.* — 46° *Il Figliuol prodigo*, cantate. On a aussi d'Anfossi l'Oratorio l'*Assalone*, en deux parties.

Anfossi a écrit pour l'église des messes, des motets, des antiennes, etc. On cite particulièrement parmi ces ouvrages un *Laudate pueri* et un *Laudate Jerusalem*, à grand orchestre, qui sont d'un bel effet. L'abbé Santini, à Rome, possède en manuscrit de ce compositeur une Messe concertée à quatre voix et orchestre ; *Kyrie* et *Gloria* à huit ; *Ut queant laxis*, hymne à huit ; *Lauda Sion* à huit ; Deux *Dixit Dominus* à huit ; *Beatus vir* à huit ; les psaumes *Confitebor*, *Beatus vir* et *Laudate pueri* à cinq voix ; plusieurs psaumes et messes à quatre voix et orchestre.

ANGEBER (WILHELM), maître de chapelle à Kempten, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par les productions dont voici les titres : 1° *Andante avec six variations pour le piano*, œuvre 1er ; Augsbourg, Gombart. — 2° *Vesperæ solemnes pro choris tam civilibus quam ruralibus ab organo, canto, alto, tenore, basso et orchestra*, op. 2 ; Kempten, Danheimer. — 3° *Veni creator, quatuor voc. et orchestra*, op. 3 ; *ibid.* — 4° *Asperges* et *Vidi aquam*, à quatre voix et orchestre ; Augsbourg, Bœhm. — 5° *Missa solemnis*, à quatre voix, orchestre et orgue ; *ibid.* — 6° Offertoire pastorale *idem ; ibid.*

ANGECOURT (PERRIN D'), poëte et musicien français du treizième siècle, fut attaché au service de Charles d'Anjou, frère de saint Louis. Il accompagna ce prince en Provence quand il alla épouser la fille de Bérenger. Il se félicite, dans une de ses chansons, d'avoir quitté ce pays, qu'il n'aimait pas, pour revenir à Paris, où demeurait sa dame. On trouve onze chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale (n° 66, fonds de Cangé), et sept dans un autre (n° 65, même fonds). Un manuscrit qui a appartenu au marquis de Paulmy en contenait vingt-cinq.

ANGELET (CHARLES-FRANÇOIS), né à Gand, le 18 novembre 1797, eut pour premier maître de musique son père, professeur en cette ville. A l'âge de sept ans, il se fit entendre sur le piano dans un grand concert. En 1814, il se présenta à Wetteren à un concours ouvert pour la place d'organiste : il obtint cette place, et une médaille lui fut décernée. Ensuite il se rendit à Paris, où il entra comme élève au Conservatoire. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès comme pianiste, sous la direction de Zimmerman, et, le 14 décembre 1822, il obtint au concours le premier prix de piano. Ce fut à la suite de ce concours qu'il fut nommé répétiteur pour son instrument dans la même école. Dourlen lui enseigna ensuite l'harmonie et l'accompagnement, et ses études musicales se terminèrent par un cours de composition; où il fut dirigé par l'auteur de ce Dictionnaire biographique.

Angelet avait de l'originalité dans les idées, écrivait avec élégance et pureté, et tout semblait lui présager une brillante carrière comme compositeur, lorsqu'il quitta Paris pour se fixer à Bruxelles, où il se livra à l'enseignement du piano. Une santé chancelante et les fatigues du professorat ralentirent alors l'exercice de son talent de compositeur, et ses productions devinrent plus rares. Le 21 juin 1829, Angelet fut nommé pianiste de la cour par le roi Guillaume. Une maladie de poitrine, dont il avait les symptômes

Digitized by Google

depuis longtemps, finit par le faire descendre au tombeau : il expira à Gand, le 20 décembre 1832, à l'âge de trente-cinq ans. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Marche variée pour piano seul, op. 1er; Paris. — 2° Huit variations et polonaise sur l'air *Fillettes, méfiez-vous*, op. 2; *ibid.* — 3° Grand trio pour piano, violon et violoncelle, œuvre 3; Paris, Leduc. — 4° Air portugais varié pour le piano seul, op. 4; Paris, Pacini. — 5° Symphonie à grand orchestre (couronnée à un concours à Gand), op. 5; *ibid.* — 6° Fantaisie sur l'air des *Cuisinières* (*Guernadier*), pour piano seul, op. 6; *ibid.* — 7° Fantaisie et variations sur l'air *Depuis longtemps j'aimais Adèle*, pour piano et violon, op. 7; Paris, Leduc. — 8° Divertissement pastoral pour le piano à quatre mains, op. 8; *ibid.* — 9° Caprice sur les plus jolis motifs de l'opéra de *Robin des Bois*, de Weber, pour piano seul, op. 9; Paris. — 10° Fantaisie sur les chœurs et la valse de *Robin des Bois*, op. 10; *ibid.* — 11° *L'Angelus*, de Romagnesi, divertissement villageois, orage et variations pour piano et violon, op. 11; *ibid.* — 12° Mélange sur des motifs favoris de l'opéra de Spohr *Zémire et Azor*, pour piano seul, op. 12; *ibid.* — 13° *Les Favorites*, deux valses pour le piano; *ibid.* — 14° Fantaisie et variations brillantes pour le piano sur un air militaire, op. 14; Bruxelles. — 15° Mélange sur des motifs favoris de *Guillaume Tell*, de Rossini, op. 15; *ibid.* — 16° Grande fantaisie et variations brillantes sur la tyrolienne favorite, *Bonheur de se revoir*, op. 16; *ibid.* — 17° Rondeau brillant sur la barcarole de *Fra Diavolo* pour le piano, op. 17; *ibid.* — 18° *La Léopoldine*, hommage à Sa Majesté le roi des Belges. — 19° Aux braves morts pour la patrie, chant guerrier. — 20° *Bonheur d'aimer*, romance. — 21° *Rêves d'amour*, *idem*.

ANGELI (Le Père François-Marie), cordelier du couvent de Rivotorto, né à Assise, fut régent à Pérouse et à Assise, provincial de sa province, et supérieur de son ordre au couvent d'Assise pendant quatre ans. Il vivait encore en 1693. On a de lui : *Sommario del Contrapunto*, 1691. Tevo, qui cite cet ouvrage (*Musico Testore*, p. 230), n'indique point le lieu de l'impression. Une copie manuscrite de ce livre, qui a appartenu au P. Martini, est aujourd'hui dans la bibliothèque du Lycée musical, à Bologne.

ANGELI (Giovanni) dit *Lesbina*, célèbre chanteur, naquit à Sienne en 1713. Dès sa jeunesse, il fut au service de la cour de Portugal, où il obtint de grands succès. Après quelques aventures périlleuses, il revint dans sa patrie, où il prit les ordres mineurs pour se retirer du théâtre. Sa voix était pure, pénétrante et d'une grande étendue; le caractère principal de son talent était l'expression. Il mourut le 10 février 1778.

ANGELO (Le Père), abbé du monastère de Sainte-Marie *de Rivaldis*, vers la fin du quatorzième siècle, fut le premier, ou du moins l'un des premiers maîtres de la chapelle du pape, sous le pontificat de Boniface IX : cela est démontré par un passage du testament du cardinal Philippe d'Alençon, daté du 11 août 1397, dont voici la teneur : *Præsentibus ibidem venerabili patre domino Angelo Abbate monasterii S. Mariæ de Rivaldis magistro cappellæ D. N. Papæ prædicti* (Boniface).

ANGELO DA PICCITONE, franciscain, né dans la petite ville de Piccighittone, près de Crémone, d'où lui est venu son nom, fut nommé procureur général de son ordre en 1541. On ignore l'époque de sa mort. Il est compté parmi les organistes célèbres. On connaît de lui : *Fior angelico di musica, nel quale si contengono alcûne bellissime dispute contro quelli che dicono la musica non esser scienza, nuovamente dal R. P. frate Angelo da Piccitone, conventuale dell' Ordine Minore, organista preclarissimo, composto*; Venezia, 1547, in-4°.

ANGELO (Jean-Vincent d'), chanteur célèbre en Italie, mourut au commencement du dix-septième siècle. Il avait été attaché à la cour du duc de Mantoue, et avait chanté dans les ouvrages de Monteverde. Le poëte Marini a écrit en son honneur un sonnet qui commence par ce vers :

Angelo, or tu fra gli Angeli ten' vai.

ANGELO (Michel), sopraniste, né à Bologne, vers le milieu du dix-huitième siècle, était, en 1786, au service de l'électeur de Bavière, comme chanteur de sa chapelle. Il jouait les rôles de *primo musico* au grand théâtre de Munich.

ANGELONI (Louis), littérateur, né à Frusinone, dans l'État romain, en 1758, prit part à la révolution qui se fit à Rome à l'époque de l'invasion du territoire romain et du royaume de Naples par les troupes françaises sous le commandement de Championnet. Il devint membre du gouvernement de la république romaine, et, à la retraite de l'armée française, il dut la suivre et se réfugier à Paris. Compromis, en 1801, dans la conspiration de Ceracchi et de Topino-Lebrun, il fut mis en prison. Après dix mois de captivité, il fut mis en liberté, et s'occupa de travaux littéraires; mais des relations qu'il entretenait en Italie avec les *Carbonari* le firent expulser de France en 1823. Il se retira à Londres, et y publia quelques pamphlets politiques. Il est mort en cette ville, en 1842, dans un âge avancé. Au nombre de ses ouvrages, il en est un qui a pour titre :

Sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d'Arezzo, ristauratore della scienza e dell' arte musica; Paris, 1811, in-8° de 222 pages. Bien que rempli de divagations et écrit d'un style pédantesque, cet ouvrage se recommande par un travail consciencieux et par la bonne foi de l'auteur. Il est divisé en quatre chapitres. Le premier a pour objet d'éclaircir toutes les questions relatives à la personne de Gui d'Arezzo: c'est le meilleur. L'auteur de ce dictionnaire avait fait, en 1809 et 1810, des travaux assez étendus sur le même sujet : Fayolle, qui préparait alors le Dictionnaire historique des musiciens qu'il a publié avec Choron, lui fit de vives instances pour qu'il lui cédât tous ces matériaux, dont il ne fit pourtant aucun usage après qu'ils furent passés en sa possession. Depuis lors, ils se sont égarés; peut-être est-il permis de croire qu'ils sont tombés entre les mains d'Angeloni et qu'ils ne lui ont pas été inutiles.

Le second chapitre de son livre contient l'analyse des ouvrages de Gui et l'examen de quelques-uns des manuscrits qui nous en restent; le troisième, la discussion des opinions diverses sur l'utilité de la réforme opérée par ce moine, et sur les inventions qui lui appartiennent; le quatrième traite de son savoir. Angeloni n'avait pas une connaissance suffisante de la musique pour traiter des questions si délicates, écueil de la plupart des écrivains qui s'en sont occupés. Pour être en état de comprendre bien les ouvrages de Gui d'Arezzo, il faut posséder à fond la connaissance de la musique, de son histoire, et avoir lu tout ce qu'on a écrit avant et après lui. Angeloni est saisi d'une admiration sans bornes pour l'homme dont il écrit la vie; et, sur la foi de traditions mensongères, il lui accorde une multitude d'inventions auxquelles Gui n'a jamais songé. Le livre est terminé par deux lettres de Gui, déjà publiées par Baronius, par Mabillon, par l'abbé Gerbert et autres, mais avec quelques corrections du texte d'après les manuscrits de la bibliothèque impériale. Angeloni a fait aussi paraître à Paris plusieurs autres ouvrages qui n'ont point de rapport avec la musique, et qui eurent peu de succès.

ANGELUCCI (Angelo), fabricant de cordes de boyaux, naquit à Naples, au commencement du dix-huitième siècle, et mourut dans cette ville, en 1765. Il contribua beaucoup à perfectionner les produits de ce genre d'industrie, dans lequel les Napolitains ont conservé une supériorité incontestable, particulièrement pour les chanterelles. Ce fut Angelucci qui découvrit que les moutons de sept ou huit mois, élevés et nourris sur les montagnes, fournissent des boyaux d'une qualité supérieure à ceux des mêmes animaux plus jeunes ou plus vieux et nourris dans les plaines. Il employait constamment plusieurs personnes pour chercher des intestins choisis, et avait plus de cent ouvriers sous ses ordres pour la fabrication des cordes. Les meilleurs ouvriers étaient tirés par lui d'une petite ville de l'Abruzze, nommée *Salé*. Angelucci avait formé une société pour l'augmentation de sa fabrique; mais elle fut de courte durée, parce qu'il s'éleva un procès entre les co-associés, lequel donna lieu à plusieurs écrits assez curieux sur la fabrication des cordes de boyaux. On trouve des détails intéressants sur ce procès dans les *Nouvelles d'Italie*, de Volkmann, t. VIII, p. 208, et dans la *Gazette musicale de Spire*, année 1789.

ANGELY (Louis), acteur et compositeur de musique de vaudevilles, naquit à Berlin, vers 1783, et mourut dans cette ville en 1836. Après avoir été attaché au théâtre allemand de Pétersbourg, il fut rappelé à Berlin, en 1824, pour occuper la place de régisseur du théâtre de Kœnigstadt. Il a écrit un grand nombre de vaudevilles, parmi lesquels on remarque : *La Fiancée de Poméranie*, *Douvres et Calais*, *La Laitière de Walding*, *Les Sept Filles en uniforme*, etc. Les mélodies faciles et naturelles de ces petits ouvrages ont eu un succès populaire dans leur nouveauté.

ANGER (Louis), pianiste, organiste et compositeur, est né le 5 septembre 1813, à Andreasberg, dans le Hanovre. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il étudia cet art dès son enfance, et y fit de rapides progrès. A l'âge de vingt ans il se rendit à Weimar, où il reçut des leçons de piano de Hummel, et devint élève de Toepfer pour l'orgue et le piano. En 1836 il s'établit à Leipsick, et s'y livra à l'enseignement du piano jusqu'en 1842, où il obtint la place d'organiste de l'église Saint-Jean à Lunebourg. Trois ans après on le retrouve à Hambourg, où il jouait dans les concerts d'abonnement. On n'a publié qu'un petit nombre de ses compositions; ses premières œuvres sont : 1° six pièces mélodiques pour le piano, op. 1; Leipsick, Hofmeister. — 2° *Six Lieder* avec accompagnement de piano, op. 2; Leipsick, Whistling. — 3° Grandes variations pour piano, op. 3; Leipsick, Hofmeister. — 4° Ouverture de concert à grand orchestre, en *ut* mineur; Leipsick, Whistling. — 5° diverses pièces pour piano. — 6° quatre *Lieder* pour *mezzo soprano* avec piano, op. 22.

ANGERMEYER (Jean-Ignace), né à Bildin, dans la Bohême, vers la fin du dix-septième siècle, était un des plus habiles violonistes de la chapelle impériale, dans les années 1723 à

Digitized by Google

1727. On a de lui plusieurs concertos de violon, qui sont restés en manuscrit, et qui portent pour souscription : *Authore Johanne Ignatio Angermeyer, Bohemo Bildinensi*. Il y a lieu de croire qu'Angermeyer était frère ou du moins parent de Jean-Adalbert Angermeyer, peintre célèbre, né comme lui à Bildin. Il fut un des violonistes de l'orchestre qui, en 1723, exécuta à Prague l'opéra de Fux, *Costanza e Fortezza*, au couronnement de l'empereur Charles VI.

ANGERSTEIN (Jean-Charles), prédicateur à Bretkow, près de Stendal, vers 1788, fut auparavant organiste à Stendal. Il a écrit plusieurs compositions pour le clavecin, qui sont restées en manuscrit. Comme écrivain didactique, il est connu par un ouvrage intitulé : *Theoretisch-praktische Anweisung, Choralgesænge nicht nur richtig, sondern auch schœn spielen zu lernen* (Instruction théorico-pratique pour apprendre à jouer le chant choral, etc.); Stendal, 1800, in-8°, avec un cahier d'exemples. C'est un fort bon ouvrage, utile à tous les organistes des églises protestantes.

ANGIOLINI (Jean-Frédéric), compositeur de musique instrumentale, né à Sienne, a passé quelque temps à Berlin, vers 1787, et y a publié quelques-uns de ses ouvrages. De là il s'est rendu à Pétersbourg, en 1791. En 1797, il est revenu en Allemagne, et s'est fixé à Brunswick. Il vivait encore en 1812. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Sonata per cembalo con flauto*. — 2° *Variazioni sopra il duetto : Pace caro mio sposo, nell' op. Cosa rara, per cembalo*. — 3° *Trois sonates faciles pour la harpe, avec flûte ad lib.*; Berlin, 1792. — 4° *Sonata seconda per cembalo, con flauto*; Berlin, 1794. — 5° *Six variations faciles pour la harpe ou pianoforte*; Brunswick, 1797. — 6° *Arie aus dem Sontagskinde : ich sage es doch immer* (air de *l'enfant du dimanche*) (1), avec variations pour harpe ou piano; Brunswick, 1797. On a imprimé à Londres, en 1788, *Six duos pour deux flûtes ou violons*, sous le nom d'Angiolini.

ANGLEBERME (Jean-Pierre d'), né à Orléans, vers 1470, lecteur et professeur de droit à l'université d'Orléans, et ensuite conseiller au sénat de Milan, est mort dans cette ville, en 1521, par suite de l'explosion d'un magasin à poudre. On a de lui : *Homo, seu philosophus, qui de divina humanaque justitia disserit et de ipsa quoque juris civilis scientia. Sermo de Fortuna in Plutarchum, ubi de fortuna Gallorum, sermo de pace, sermo de musica et saltatione ex Luciano*, etc., Paris 1518, in-4°.

(1) Expression allemande qui signifie *l'Enfant gâté de la Fortune*.

ANGLEBERT (Jean-Henry d'), claveciniste de la chambre de Louis XIV, a publié à Paris, en 1689, un ouvrage intitulé : *Pièces de clavecin, avec la manière de les jouer, diverses chacones, ouvertures, et autres airs de monsieur de Lully mis sur cet instrument, quelques fugues pour l'orgue, et les principes de l'accompagnement. Livre premier.* Dans la préface, il annonçait un second livre de ces pièces; je ne crois pas qu'il ait paru. Le style de d'Anglebert a moins de grâce que celui de Chambonnières (*voy.* ce nom); mais sa musique est écrite avec beaucoup de pureté et de savoir. Ces qualités se font remarquer surtout dans les fugues et dans un contrepoint à quatre parties pour l'orgue, qui suivent les pièces de clavecin; les meilleurs organistes allemands et italiens, contemporains de d'Anglebert, auraient pu se faire honneur de ces morceaux. Longtemps on a cru que Corelli avait été le premier compositeur qui eût varié *Les Folies d'Espagne*; et même quelques personnes ont dit qu'il était l'auteur de cet air; mais le recueil des pièces de d'Anglebert contient vingt-deux variations sur ce même thème, et la *Folia* de Corelli n'a été publiée que dans l'œuvre 5e, dont la première édition parut en 1700. Un beau portrait de d'Anglebert, peint par Mignard et gravé par Vermeulen, est en tête du livre de ce musicien.

ANGLEDI (....). La Bibliothèque impériale, à Paris, possède en manuscrit des *Toccates* pour l'orgue, de la composition de cet auteur, sur lequel on n'a d'ailleurs aucuns renseignements.

ANGLERIA (Camille), moine franciscain, né à Crémone, fut élève de Claude Merulo, et mourut en 1630. Il a publié : *Regole del contrappunto, et della musicale composizione*, Milan, 1622, in-4°. C'est un ouvrage médiocre dont la rareté fait tout le mérite.

ANGLESI (Dominique), musicien au service du cardinal Jean-Charles de Toscane, a composé la musique d'un opéra intitulé *La Serva nobile*, qui fut représenté à Florence, en 1629. On connaît aussi de la composition de cet artiste : *Libro primo d'Arie. Firenze, Landini*, 1635, in-4°.

ANGRISANI (Charles), chanteur italien, né à Reggio, vers 1760, se fit entendre sur plusieurs théâtres d'Italie, et se rendit ensuite à Vienne, où il a publié : 1° *Sei notturni a tre voci, soprano, tenore e basso, coll' accompagnamento di cembalo*, Vienne, 1798. — 2° *Sei notturni*, etc., op. 2; Vienne, 1799.

Digitized by Google

ANGSTENBERGER (Michel), né à Reichstadt, en Bohême, le 2 janvier 1717, fut dans son enfance un très-bon contraltiste du chœur de l'église des Chevaliers de la Croix (Kreuzherrnkirche), à Prague. Il avait beaucoup d'aptitude pour les sciences, particulièrement pour la musique, et il se serait distingué dans cet art s'il ne l'eût négligé pour remplir les devoirs de son état. En 1738 il était entré dans l'ordre des Chevaliers de la Croix, et il prononça ses vœux le 1er janvier 1743. Ensuite il fut pendant treize années chapelain à Carlsbad, puis doyen de la même ville pendant onze autres années. En 1768, il passa à l'église de Saint-Charles, à Vienne, en qualité de *Commandeur*, et remplit les fonctions de cette place jusqu'en 1789, époque de sa mort. Angstenberger écrivit dans sa jeunesse beaucoup de musique d'église, dans le style de Lotti; elle est restée en manuscrit.

ANIMUCCIA (Jean), né à Florence au commencement du seizième siècle, ou à la fin du quinzième, fut un des plus anciens maîtres de l'École italienne dont les compositions se firent remarquer par une harmonie plus nourrie, un dessin de voix plus élégant et un caractère mélodique mieux adapté aux paroles que les productions des maîtres flamands. Dans sa jeunesse, il se lia d'amitié avec saint Philippe de Néri, qui fonda la Congrégation de l'Oratoire en 1540, à Rome, et à qui l'on attribue communément l'invention du drame sacré auquel on donne le nom d'*oratorio*. Animuccia était devenu le pénitent de Philippe : il composa ses *Laudi* ou hymnes à plusieurs parties, qu'il allait chanter chaque jour avec ses amis à l'oratoire, après le sermon, et ces *Laudi* devinrent l'origine de l'oratorio proprement dit. Au mois de janvier 1555, il fut nommé maître de la chapelle du Vatican : il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de mars 1571, époque où il cessa de vivre. Poccianti (*Catal. Script. Florent.*, p. 101) a placé l'époque de sa mort en 1569; mais c'est une erreur : car Pierre-Louis de Palestrina succéda immédiatement à Animuccia dans la place de maître de la chapelle du Vatican, au mois d'avril 1571, comme on le voit par les archives de cette chapelle, et par la notice manuscrite des contrapuntistes et des compositeurs de musique par Joseph Octave Pitoni.

On a publié de ses compositions : 1° *Il primo libro di madrigali a tre voci, con alcuni motetti, e madrigali spirituali*; Rome, *per il Dorico*, 1565. — 2° *Joannis Animucciæ magistri capellæ sacro sanctæ basilicæ Vaticanæ Missarum libri; Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum fratrum Brixiensium*, 1567. — 3°. *Il primo libro de' madrigali a quattro, cinque e sei voci*; Venise, Gardane, 1567. — 4° *Canticum B. Mariæ Virginis a Jo. Animuccia urbis Romæ basilicæ S. Petri magistro ad omnes modos factum; Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum*, 1568, in-fol. — 5° *Il secondo libro delle laudi ove si contengono motetti, salmi, ed altri volgari e latini fatti per l'oratorio di S. Girolamo, mentre quivi dimorava S. Filippo, e l'Animuccia era il maestro di cappella*; Roma, per gli eredi del Blado, 1570 : on voit par ce titre qu'Animuccia avait été maître de chapelle de l'oratoire avant de passer au Vatican, c'est-à-dire antérieurement à 1555. — 6° *Credo Dominicalis quatuor vocum; Roma, presso gli eredi di Valerio e Luigi Dorico*, 1567. — 7° *Magnificat ad omnes modos, liber secundus; Romæ, apud hæredes Valerii et Aloysii Doricorum*, 1568, in-4. Ces *Magnificat* sont au nombre de 20. Le P. Martini a inséré dans son Essai fondamental de contrepoint fugué (t. I, p. 129) un *Agnus Dei*, à six voix, de la messe *Gaudea in Cœlis*, et un autre *Agnus* (p. 181) de la messe *ad Cœnam agni providi*, tous deux extraits du Recueil de messes d'Animuccia, cité ci-dessus. Le maître de chapelle Reichardt possédait deux messes manuscrites de ce compositeur : l'une pour deux soprani, alto, ténor et basse; l'autre pour deux soprani, alto et baryton : elles étaient vraisemblablement tirées du même recueil. Il paraît qu'Animuccia a composé des messes, des hymnes et des motets postérieurement aux publications qui viennent d'êtres citées, et que ces ouvrages sont restés en manuscrit dans la chapelle du Vatican; car on lit dans un *Censuale* manuscrit de la même chapelle, l'ordre suivant, signé par le chanoine Cenci, et daté du 23 décembre 1568 (*voy.* Baini, *Mem. stor. crit. della vita e delle op. di Giov. Pierl. da Palestrina*, t. II, p. 104, no 532) : *R. Mo. Vicenzo Rago pagherete a Mo. Giovanni Animuccia, maestro dei cantori della cappella, scudi venticinque di moneta, i quali sono per la fatica e spesa che egli ha fatto in comporre, e scrivere, e fare scrivere a sue spese l'infrascritti inni, motetti, e messe, che di nuovo per nostra commissione* EGLI HA COMPOSTO NEL PRESENTE ANNO, *le quali erano necessarie in cappella, e che sono secondo la forma del concilio di Trento, e dell' offizio novo, che io ve li farò boni alli conti vostri.* Nota delle composizioni : *L'inno* Aures ad nostras, *per la Quadragesima; L' inno della Transfigurazione; Cinque inni delle Ferie; L' inno* Exultet cœlum *in tono Natalis*;

Digitized by Google

L'inno Deus tuorum militum, *in tono ut supra; L'inno* Salvete flores martyrum, *in tono ut supra; Un motetto a quattro voci, per la vigilia di Natale quando passa il Papa; Un motetto a cinque*, Puer natus est nobis, *per il giorno del capo d'anno; Un motetto a sei per la mattina d'ogni santi per quando passa il Papa; Un motetto a quattro*, Xtus in altum, *per quando passa il Papa; Un inno*, Exultet cœlum laudibus, *in tono ordinario; Un inno*, iste Confessor, *in tono ut supra; L'inno* Jesu corona virginum *in tono ut supra; L'inno* Ave maris stella; *Una messa a cinque della Madonna; Due messe a quattro della Madonna. Di casa li 23 di decembre* 1568. *Gaspar cincius Canonicus et magister cappellæ.* La rapidité prodigieuse qu'Animuccia avait mise à composer tous les ouvrages énumérés dans cette note a de quoi frapper d'étonnement; car tout cela a dû être fait en cinq mois, puisque ce laps de temps s'était seulement écoulé depuis la bulle donnée par le pape Pie V pour la réforme du bréviaire et de l'office en exécution du décret du concile de Trente, jusqu'à la date de la note qu'on vient de lire. La fécondité a toujours été une qualité distinctive des compositeurs italiens.

ANIMUCCIA (PAUL), frère du précédent, fut un des plus habiles contrapuntistes du seizième siècle. Pitoni affirme, dans sa notice manuscrite des contrapuntistes et des compositeurs, que ce musicien fut maître de chapelle de Saint-Jean de Latran depuis 1550 jusqu'en 1555, et qu'il succéda à Rubino. Il y a erreur dans cette assertation; car le maître de cette chapelle, en 1552, était Bernard Luppachino, qui eut pour successeur, en 1555, Pierre Louis de Palestrina. Animuccia ne fut maître à Saint-Jean de Latran que depuis le mois de janvier 1550 jusqu'en 1552. Le même auteur met en doute que Paul Animuccia ait été frère de Jean; mais Poccianti, qui était contemporain de ces deux musiciens, dit positivement dans son catalogue des écrivains florentins, qu'ils étaient frères: *Paulus Animuccia laudatissimi Joannis frater, musicus venustissimus, madrigales et motettos mira suavitate refertos posteris transmisit.* (*Catal. scrip. Florent.* p. 143.) Le même auteur dit que Paul Animuccia mourut en 1563. On trouve dans le catalogue de la bibliothèque musicale de Jean IV, roi de Portugal, l'indication d'un recueil de madrigaux de ce musicien, sous ce titre: *Il Desiderio, madrigali a cinque, lib.* 2. Un de ses madrigaux a été inséré parmi ceux de Roland de Lassus, publiés à Venise par Gardane, en 1559; un autre madrigal de sa composition a été placé par le même Gardane dans son recueil de 1559; dans la collection de motets imprimée à Venise, en 1568, on en trouve un d'Animuccia; enfin Antoine Barré a publié à Milan, en 1588, un recueil de motets qui contient quelques pièces du même maître; ce recueil a pour titre: *Liber Musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant.*

ANJOS (DIONISIO DOS), compositeur, harpiste et virtuose sur la *viola da gamba*, naquit à Lisbonne, et entra en 1656 dans l'ordre des Hiéronymites, au monastère de Belem. Il y mourut le 19 janvier 1709. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivants de sa composition: 1° *Responsorios para todas festas da primeira classe.* —2° *Psalmos de vesperas, e Magnificat; Diversas Missas, Vilhancicos et Motettes.* Machado (*Biblioth. Lusit.*, t. I, p. 704) dit que ces compositions existent dans le couvent de Belem.

ANKERTS (GHISLIN D'). *Voy.* DANKERTS.

ANMER (....), musicien anglais et compositeur, éprouva pendant la durée du protectorat les effets de la persécution dont les arts avaient été l'objet, et vécut dans la retraite; mais, à la restauration, il revint à la cour, et fut du nombre des musiciens qui composèrent la chapelle de Charles II avec Tucker, Henri Lawes, Henri Purcell, Humphrey, Blow et Wise. Les compositions d'Anmer sont restées en manuscrit.

ANNA (FRANÇOIS), indiqué dans les anciens recueils de musique sous le nom de *Franciscus venetus organista*, était né à Venise, suivant cette indication, et remplissait, à la fin du quinzième siècle et dans les premières années du seizième, les fonctions d'organiste d'une des églises de sa ville natale. Cet artiste a composé des chansons italiennes originales, appelées *Frottoles*, dont quelques-unes ont été insérées dans les 2me, 3me, 4me, 6me et 8me livres des pièces de ce nom publiées par Octave Petrucci de Fossombrone, depuis 1503 jusqu'en 1508, ainsi que dans le recueil qui a pour titre: *Tenori et contrabassi intabulati col soprano in Canto figurato per cantar e sonar col lauto, libro primo, Francisci Bossinensis opus*, imprimé à *Venise par Octave Petrucci*, en 1509, petit in-4° obl. On trouve aussi une lamentation à quatre voix du même artiste dans le premier livre, intitulé: *Lamentationum Jeremie prophete, liber primus*, imprimé à Venise, en 1506, par le même Petrucci. Le nom de François Anna est rarement écrit tel qu'il doit être dans ces anciennes publications: souvent l'artiste est désigné de ces diverses manières: F. V. (*Franciscus Venetus*); FRAN. ORGA. VENE-

Digitized by Google

TUS; FRAN. VENE. ORGA.; FRANCISCUS VENETUS ORG.

ANNE-AMALIE, princesse de Prusse, sœur de Frédéric II, naquit le 9 novembre 1723. Élève de Kirnberger, directeur de sa musique, elle acquit assez d'habileté pour composer sur la cantate de Ramler, *La Mort de Jésus*, une musique qui, dit-on, disputa le prix à celle de Graun. Kirnberger en a inséré un chœur dans son art de la composition pure (*Kunst des reinen Satzes*). Ce morceau est écrit d'un style mâle et nerveux, et l'on y trouve plus de connaissance des divers artifices du contrepoint qu'il n'est donné ordinairement à une femme d'en posséder. Un trio pour le violon, placé dans le même ouvrage, prouve son talent dans la composition instrumentale. A ces connaisssances elle joignait, surtout dans sa jeunesse, une habileté rare sur le clavecin. Cette princesse est morte à Berlin, le 30 mars 1787. Elle avait rassemblé une bibliothèque de musique qui contenait les ouvrages manuscrits et imprimés les plus rares, tant dans la théorie et l'histoire que dans la pratique. On y remarque surtout la collection complète des œuvres de *J. S. Bach*, de *Hændel*, des anciens maîtres de l'école allemande, tels que *L. Hasler J. Kuhnau*, *D. Vetter*, *Homilius*, *Agricola*, etc., et les ouvrages des grands organistes *D. Buxtehude*, *N. Bruns* et *J. C. F. Fischer*.

ANNE-AMALIE, femme du duc Charles de Saxe-Weimar, fille du duc Charles de Brunswick, naquit à Brunswick le 24 octobre 1739. Douée des plus heureuses dispositions pour la musique, elle se livra avec ardeur à l'étude de cet art, d'abord sous la direction de Fleischer, et ensuite sous celle de Wolff, maître de chapelle à Weimar, qui lui enseigna la composition. Son travail assidu la mit bientôt en état d'écrire un oratorio qui fut exécuté par la chapelle du duc de Weimar, en 1758, et d'un petit opéra intitulé : *Erwin und Elmire*, représenté en 1776, et dont Lenz a fait l'éloge dans le Mercure allemand (mai 1776, p. 197). C'est au goût éclairé de cette princesse que le théâtre de Weimar est redevable de la splendeur où il parvint vers 1770, et de l'exécution parfaite qu'on y remarquait. Elle est morte à Weimar le 12 avril 1807.

ANNE-DEN-TEX (CORNEILLE). *Voyez* TEX.

ANNIBALE, surnommé *Patavinus* ou *Padovano*, parce qu'il était né à Padoue, fut un des plus grands organistes du seizième siècle, et en même temps le plus habile joueur de luth et de clavecin de son époque. Vincent Galilée en fait un pompeux éloge dans son dialogue sur la musique et dans son *Fronimo*. Il n'était âgé que de vingt-cinq ans lorsqu'on lui accorda la place d'organiste du second orgue de l'église Saint-Marc de Venise, le 29 novembre 1552. Il mourut vraisemblablement dans l'année 1556; car il eut pour successeur André Gabrieli, le 30 septembre de cette année. Il résulte du rapprochement de ces dates qu'Annibal n'était âgé que d'environ trente ans lorsqu'il cessa de vivre : circonstance qui donne l'explication du petit nombre d'ouvrages qu'il a produits. On a de lui : 1° *Liber primus motettorum quinque et sex vocum;* Venise 1576 : d'autres éditions de cet œuvre ont été publiées antérieurement à Venise, en 1567, chez Antoine Gardano, in-4°. — 2° *Cantiones quatuor vocum;* Venise, 1592. — 3° *Madrigali a cinque voci*, ibid, 1583. Il est vraisemblable que ce sont des réimpressions d'éditions plus anciennes. On connaît aussi quelques madrigaux d'*Annibal* de Padoue, avec d'autres de Cyprien Rore et de quelques autres auteurs, dans un recueil intitulé : *Di Annibale Padovano, et di Rore Cipriano, Madrigali a quattro voci, insieme di altri eccellenti authori, nuovamente con nuova gionta ristampati. Venezia, appresso li figliuoli d'Antonio Gardano*, 1575, in-4°. Enfin deux messes de la composition de cet artiste se trouvent dans un recueil qui a pour titre : *Cipriani de Rore, Annibalis Patavini et Orlandi liber Missarum quatuor, quinque, et sex vocum; Venetiis, apud Ant. Gardanum*, 1566, in-4°.

ANNUNCIACAM (FRANÇOIS-GABRIEL D'), cordelier du grand couvent de Lisbonne, né en 1679, a publié un traité de plain-chant sous ce titre : *Arte de Canto chao, resumida para o uzo dos religiosos Franciscanos observantes da Santa Provincia de Portugal;* Lisbonne, 1735, in-4°.

ANORA (JOSEPH), de Venise, a composé la musique d'un opéra intitulé *Don Saverio*, qui fut représenté dans sa patrie, en 1744. Les particularités de la vie de ce musicien sont inconnues.

ANSALDI (CASTO-INNOCENTE), dominicain, né à Plaisance le 7 mai 1710, fit ses études chez les jésuites, et devint un helléniste habile. En 1750, il fut nommé professeur à l'université de Ferrare. Dans son enfance, il courut un très-grand danger : sa mère étant allée avec lui en pèlerinage à Lodignano, on venait de mettre les chevaux à la voiture pour retourner à Plaisance; mais les rênes n'étaient point encore attachées. Ansaldi saisit le moment où sa mère et le cocher étaient éloignés pour monter sur le siége et chasser les chevaux, qui s'enfuirent à travers les champs et

Digitized by Google

jetèrent l'enfant dans une prairie, où heureusement il ne se fit aucun mal. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *De forensi Judæorum Buccina Commentarius*; Brixiæ, 1745, in-4°. C'est un fort bon livre, où la matière est traitée à fond. Lenglet Dufresnoy, qui prétend (*Méthode pour étudier l'histoire*, t. X, p. 221) qu'il y a dans cet ouvrage plus d'érudition que de justesse et de raisonnement, ne l'avait pas lu.

ANSALDI (François), né à Verceil, en 1785, est élève de Pietro Sassi, son oncle, qui en a fait un habile violoniste. Ayant été nommé directeur de la chapelle du roi de Portugal, il est passé avec la cour à Rio-Janeiro, où il réside maintenant. Il a composé plusieurs concertos de violon, qui sont restés en manuscrit.

ANSALONE (Jacinthe), compositeur napolitain, maître de chapelle de l'église royale de Monte-Oliveto, et professeur du conservatoire de *La Pietà de' Turchini*, à Naples, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : *Salmi de' Vesperi a quattro voci, con un Laudate pueri alla veneziana*, op. 3; Naples, Ottavio Beltramo, 1635, in-4°.

ANSANI ou **ANZANI** (Giovanni), né à Rome vers le milieu du dix-septième siècle, fut un des meilleurs ténors de l'Italie, et non un sopraniste, comme on le dit dans le Dictionnaire des Musiciens de 1810. En 1770, il passa en Danemark, où il se fit entendre avec succès. En 1782 il chanta à Londres, et en 1784 à Florence. Après avoir paru sur les théâtres principaux de l'Italie, il se retira à Naples à l'âge de près de cinquante ans, et s'y livra à l'enseignement du chant. Il vivait encore en 1815. Les qualités par lesquelles ce chanteur se distinguait, dit Gervasoni (*Nuova Teoria di musica*, p. 84), qui l'avait entendu plusieurs fois, étaient une sûreté d'intonation fort rare, une grande puissance d'expression, et la plus belle méthode de chant, soit sous le rapport de la mise de voix, soit sous celui de la vocalisation. Ansani s'est aussi distingué comme compositeur de musique de chambre, et l'on a de lui plusieurs morceaux de très-bon style, entre autres des duos et des trios pour soprano et ténor avec basse continue. Gerber dit (*Neues Lex.*) qu'on a représenté à Florence, en 1791, un opéra de sa composition intitulé : *La Vengeance de Minos*.

ANSCHÜTZ (Sal.-Jean-Georges), pasteur à Péterwitz, près de Schweidnitz, dans la Silésie, naquit le 28 février 1743, fut nommé pasteur en 1773, et mourut le 28 février 1807. Il a inséré quelques articles sur la musique dans les journaux de la Silésie, particulièrement des réflexions sur le clavecin (*Etwas über das Klavier und Piano-forte*).

ANSCHÜTZ (Ernest-Gebhardt-Salomon), docteur en philosophie, professeur de l'école bourgeoise et organiste à la nouvelle église de Leipsick, est né en 1800 à Lauter, près de Suhl. Il est auteur d'un traité de musique vocale (*Schulgesangbuch*) qui a été publié à Leipsick, en trois parties in-8°. On a aussi d'Ernest Anschütz un recueil de chansons allemandes, œuvre 1^er^, qui a paru à Leipsick en 1825. Deux autres suites de ces chansons ont paru quelques années plus tard.

ANSCHÜTZ (Joseph-André), procureur général à Coblence, est né dans cette ville le 19 mars 1772. Son père était administrateur des archives sous le gouvernement électoral de Trèves, et son aïeul avait été organiste et directeur de la chapelle du prince électeur. Doué d'une heureuse organisation pour la musique, Anschütz fit de rapides progrès dans l'étude de cet art, sous la direction de son grand-père. A l'âge de dix ans, il fit avec son père un voyage à Mayence, et eut l'honneur de jouer du piano devant l'électeur, qu'il étonna par son habileté et par son aplomb dans la lecture de la musique à première vue. En 1788 son père l'envoya à Mayence pour y suivre les cours de droit à l'université. Il y resta jusqu'à la fin de 1790 ; mais à cette époque, le pays ayant été envahi par les armées françaises, Anschütz et son père suivirent le prince électeur à Augsbourg. Ils y restèrent jusqu'en 1797, et pendant cet exil Joseph-André acheva de développer ses facultés musicales. Ses premiers ouvrages furent publiés à Augsbourg, chez Gombart. De retour à Coblence, il y fut employé dans la magistrature; mais en même temps il fit de grands efforts pour relever dans cette ville la situation de la musique, que les maux de la guerre avaient fait négliger. Il réunit ce qui restait des anciens membres de la chapelle, et en forma un institut dans lequel les jeunes gens des deux sexes reçurent une éducation musicale. Par ses sollicitations, Anschütz obtint que le gouvernement prît cette institution sous sa protection, et lui accordât des subsides. Un chœur nombreux et un orchestre furent formés; et chaque année les progrès devinrent plus sensibles dans l'exécution des œuvres instrumentales et vocales. Anschütz a continué pendant longtemps d'être l'âme active de ses progrès. Les compositions publiées de cet amateur zélé sont celles-ci : 1° Six chansons allemandes (*Sechs deutshe Lieder*); Bonn, Simrock. — 2° Trois chansons allemandes et une française ; *ibid.* — 3° Deux airs italiens et allemands pour

Digitized by Google

la voix d'alto; *ibid.* — 4° *Das Blümlein Wunderschoen* (La jolie petite Fleur); *ibid.* — 5° Quatre chansons allemandes; *ibid.* — 6° *Rhapsodische Gesænge, Versuch einer musikalischen Declamation*, op, 8; Augsbourg, Gombart. — 7° Trois chants, paroles de Gœthe; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° *Werkauft Liebesgötter*, de Gœthe, Bonn; Simrock. — 9° Valses à neuf parties pour l'orchestre, livres 1er, 2e et 3e; Bonn, Simrock. — 10° *Idem*, à dix parties, livre 4e; *ibid.* — 11° Marche des francs-maçons en harmonie, à treize parties, en partition; *ibid.* — 12° La *Musette* de *Nina* variée pour le piano; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 13° Huit allemandes pour le piano, livre 1er; Augsbourg, Gombart. — 14° Valses pour le piano, livres 2e et 3e, Bonn, Simrock. — 15° *Idem.*, livre 4e, *ibid.* — 16° Hymne maçonnique pour trois voix et chœur, avec deux violons, alto et violoncelle, en français et en allemand; *ibid.* — On connaît aussi de lui deux *Tantum ergo*, un *Ecce panis*, et des messes avec orchestre.

ANSCHÜTZ (Charles), fils du précédent, est directeur de musique à Coblence, et continue ce qu'a fait son père pour la prospérité de l'art dans cette ville. Frédéric Schneider a dirigé ses études musicales dans les années 1837 et suivantes, à Dessau. Il a publié de sa composition : 1° Chants pour quatre voix d'hommes, op. 3 et 10; Coblence, Goswein. — 2° Chants populaires à voix seule avec piano, 1er recueil; Neuwied, Steiner. — 3° *Chants de soldat* avec piano, op. 6; Coblence, Goswein. — 4° 3 Chants de Uhland, Eichendorff et Fischer, à voix seule avec piano, op. 4; *ibid.* — 5° Quelques petites pièces pour le piano, intitulées *Les Mélancolies*, op. 11, *ibid.*

ANSELME DE PARME (Georges), écrivain sur la musique, ne fut connu d'abord que par ce que Gafori en a dit en plusieurs endroits de ses ouvrages. Forkel parle d'Anselme dans sa *Littérature musicale* (p. 487), mais d'une manière vague, et seulement d'après les indications de Gafori. Le P. Affo, bibliothécaire de Parme, fait l'éloge d'Anselme dans ses *Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, et déplore amèrement la perte d'un Dialogue sur la musique qu'il avait écrit. E. Gerber (*Neues Lexik. der Tonk.*) croit que cet Anselme est le même qu'Anselme Flamand, musicien du duc de Bavière, que Zacconi (*Prattica di Musica*, part. II, ch. 10) considère comme le premier auteur de l'addition de la septième syllabe de solmisation aux six premières de l'hexacorde de Gui d'Arezzo. Gerber ne s'était point souvenu qu'Anselme de Parme, ayant vécu antérieurement à Gafori, c'est-à-dire vers le milieu du quinzième siècle, n'a pu être l'Anselme dont parle Zacconi, puisque celui-ci vécut dans le même temps qu'Hubert Waelrant, c'est-à-dire vers le milieu du seizième siècle. Tous les doutes qui s'élevaient sur cet écrivain sont maintenant dissipés par la découverte que l'abbé Pierre Mazzuchelli, bibliothécaire de la bibliothèque Ambroisienne, a faite, en 1824, du manuscrit de son ouvrage *De Harmonia Dialogi*. Les circonstances qui donnèrent lieu à cette découverte sont assez curieuses. Un des amis du savant bibliothécaire, étant entré dans la boutique d'un épicier, remarqua que le marchand, pour envelopper ce qu'il venait d'acheter, déchirait une page d'un livre in-folio dont la couverture était déjà arrachée : imaginant que ce volume pouvait mériter un meilleur sort, il en fit l'acquisition et le montra à l'abbé Mazzuchelli, qui en reconnut aussitôt la valeur, et qui le déposa à la bibliothèque Ambrosienne, où il existe actuellement. Cette copie des dialogues d'Anselme paraît avoir appartenu à Gafori; car on trouve à la fin ces mots, d'un autre main que le reste du manuscrit : *Liber Franchini Gafori laudensis musicæ professoris, mediolani phonasci*. Le P. Affo (*Memorie degli scrittori e letterati parmiggiani*, t. II, n° LXXVII, p. 155 et suivantes) appelle Anselme *Giorgio Anselmi Seniore*, en fait un professeur de mathématiques, né à Parme, et assure qu'il était mort avant 1443. Tout cela est conforme au titre de l'ouvrage dont il vient d'être parlé, car il commence ainsi : *Præstantissimi ac clarissimi musici, artium medicinæque ac astrologiæ consummatissimi Anselmi Georgii Parmensis, De musica dicta prima balnearum*. Comme on le voit par ce titre, Anselme était à la fois musicien habile, médecin et astronome, ou, comme on disait alors, *astrologue*. Dans le catalogue des œuvres de ce savant qui se sont perdues, le P. Affo cite *de Harmonia Dialogi*. Ces Dialogues, dit-il, se font entre l'auteur et une personne illustre de la maison de *Rossi*. Dans le fait, on voit dans le manuscrit dont il est ici question que cette personne porte le nom de *Pietro de Rubeis*, qui est la traduction latine de *Rossi*. Une courte dédicace qui suit le titre de l'ouvrage démontre que ce Pierre de Rossi avait été le Mécène et le protecteur d'Anselme; la voici : *Magnifico militi domino et benefactori meo optimo domino Petro Rubeo, Georgius Anselmus salutem et recommendationem. Disputationem nostram de harmonica celesti quam Corsenæ septembri proximo in balneis habuimus, redactam tuo jussu his in scriptis ad te mitto. Quantum*

Digitized by Google

tamen recolere valui : quatenus quod erratum aut neglectum fuerit pro arbitrio emendes. Vale, integerrime heros. Ex Parma, idus aprilis, 1434. Ainsi ce fut dans les premiers mois de l'année 1434 que cet ouvrage fut terminé. C'est une des époques les plus intéressantes de l'histoire de la musique. L'abbé Mazzuchelli croit que les bains de Corsena, dont il est parlé dans cette dédicace, ne sont autres que ceux de Lucques. Le manuscrit d'Anselme est composé de 87 feuillets in-fol. Il est divisé en trois dissertations ou dialogues dont voici les titres : 1° *De Harmonia celesti*; 2° *De Harmonia instrumentali*; 3° *De Harmonia cantabili*. Nul doute que les deux derniers dialogues n'offrent beaucoup d'intérêt, à cause de l'époque où ils ont été écrits; malheureusement, presque tous les exemples de musique manquent, et les portées qui avaient été préparées sont vides.

ANSELME DE FLANDRE ou **FLAMAND,** qu'on a mal à propos confondu avec le précédent, fut attaché comme musicien au service du duc de Bavière, vers le milieu du seizième siècle. Zacconi, dans sa *Pratica di Musica* (part. II, lib. 1, c. 10), dont la seconde partie a été imprimée en 1622, assure que ce musicien entreprit de compléter la gamme en nommant *si* la septième note bécarre, et *bo* la même note affectée d'un bémol. D'un autre côté, Mersenne (*Quest. in Genes.*, p. 1623) cite Pierre Maillart, lequel affirme qu'un Flamand anonyme avait proposé l'addition de pareilles syllabes, vers 1547. Il est impossible de décider maintenant s'il s'agit d'Anselme ou d'Hubert Waelrant, auquel on attribue aussi cette invention. Au reste, il est bon de remarquer que plusieurs auteurs ont proposé de semblables additions sous d'autres noms (*voy.* Waelrant (Hubert), De Putte (Henri), Calwitz, Uréna (Pierre de) Caramuel de Lobkowitz; Hitzler (Daniel) et Lemaire (Jean). On peut aussi voir les articles Gibel ou Gibelius (Othon), et Buttstedt (Jean-Henri). On trouve un passage relatif à Anselme Flamand dans les Notices sur les écrivains de Bologne, par Fantuzzi, t. V, p. 344, n° 5. Il s'agit d'une lettre qui fut écrite en 1743 par François Provedi, de Sienne, à un maître de chapelle de Rome, son ami, pour avoir son avis sur le meilleur système de solmisation, savoir, de celui de Gui d'Arezzo, ou de celui d'Anselme Flamand. Il dit que le P. Fausto Fritelli, maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, avait introduit ce dernier système dans son école publique, mais que tous les professeurs de la ville le blâmaient et rejetaient ce système de solmisation. Cette question avait soulevé des discussions dans tout le pays : c'est à propos de ces discussions, où lui-même était intéressé par un écrit qu'il avait publié sur cette matière, que Provedi écrivit sa lettre. Il s'était prononcé contre la nouvelle méthode de solmisation, et, tout rempli des préjugés de sa nation, il avait conclu en faveur de la solmisation ancienne, condamnée par la nature même de la tonalité moderne. Voici le texte du passage dont il s'agit : *Attesto che il Rev. Sig. D. Fausto Fritelli, novello maestro di cappella di questa metropolitana, introdusse nella sua pubblica scuola l' uso di solfeggiare secondo il metodo d'Anselmo; un cavaliere d'alto lignaggio, che ha molto interesse in questo particolare, sentendo che questa innovazione veniva rigettata unanimamente da tutti gli professori di questa città, mi fece l'onore commendarmi di mettere in carta il mio sentimento. A contemplazione poi de' varj miei padroni ed amici, la pubblicai colle stampe, et dai medesimi ne sono state mandate delle copie in diverse città per sentire le opinioni dei più periti nell' arte. Intanto che eglino stanno attendendo le risposte, io per mia parte ricorro all' oracolo del P. V. M. R. per sapere quale debbe essere il mio destino. Per tanto mi son preso l'ardire d'inviargliene una copia, insieme con una del mio competitore, acciò ella possa con tutto suo comodo esaminarle amendue, assicurandola che della sua graziosissima risposta dipenderà se dovrò continuare o no nel serioso impegno ove mi trovo. Per ciò prego vivamente la P. V. volersi compiacere dirmi con tutta ingenuità il suo parere, acciò che possa dalle virtuosissime autorevoli sue istruzioni ricevere quelli avvertimenti che stimerò più confacevoli ai miei presenti interessi, risolutissimo di pendere dalle medesime, etc.* Quoi qu'il en soit des préjugés que rencontrait encore en Italie la seule solmisation que le bon sens puisse adopter, il paraît, par ce qu'en dit Zacconi, que le système d'Anselme avait eu quelque succès lorsqu'il le proposa.

ANSELMI (Secondini), compositeur italien du dix-huitième siècle, né à Lodi, en Lombardie, n'est connu que par un opéra intitulé : *I tre Pretendenti*, qui a été représenté à Lodi en 1786.

ANSELONI (Les frères François, Tarquinio, Jean et Bartholomé), Napolitains, ont excellé sur le trombone, la charamelle et les cornets, dans les dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Cerreto leur accorde de grands éloges (*Della Pratica musicale*, p. 158).

ANSELYNE (Antoine), musicien français qui vivait vers le milieu du seizième siècle, était

Digitized by Google

employé dans la chapelle des enfants de France sous le règne de François Ier, en 1534, suivant un compte de la maison de ces princes, de 1538 (M. 11, F. 540, suppl. de la Bibl. imp. de France).

ANSIAUX (*Jean-Hubert-Joseph* et non *Henri*), naquit à Huy (Belgique) le 16 décembre 1781; son père était notaire et bourgmestre de Huy. Heukart, maître de chapelle de l'église Notre-Dame de cette ville, lui enseigna la musique et l'harmonie; Tingry fut son maître de piano. En 1809 il fit exécuter un *Te Deum* à huit voix à l'occasion du mariage de l'empereur Napoléon. Au nombre des ouvrages d'Ansiaux, on compte neuf messes : la neuvième fut exécutée le 6 novembre 1825 dans l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg, à Bruxelles; trois *Te Deum* : le troisième, qui était inédit, fut exécuté le 16 décembre 1854, à l'église *Sainte-Gudule*, pour l'anniversaire du jour de naissance du roi; plusieurs motets; trois ouvertures, dont une, intitulée *l'Apothéose de Grétry*, fut composée pour l'ouverture de la nouvelle salle de spectacle de Liége, en novembre 1820; divers autres morceaux de musique instrumentale. Ansiaux écrivit aussi un opéra intitulé *Les Revenants*, qui est resté en manuscrit et n'a pas été représenté. En 1820, il fit exécuter des morceaux de son oratorio intitulé *Jephté*, dans un concert de la Société d'émulation de Liége, dont il était membre. Ansiaux mourut subitement, assis à son bureau, le 4 décembre 1826, à peine âgé de 45 ans. De ses deux fils, l'aîné, *Charles*, s'est établi à Charleville, comme professeur de musique; le plus jeune *Théophile*, organiste à Andennes, est mort à Seilles, près de ce lieu, au mois de juillet 1857.

ANTAO ou **ANTOINE DE SANTA-ÉLIAS,** carme portugais, naquit à Lisbonne vers 1690. Il passa une partie de sa jeunesse dans les possessions portugaises en Amérique. Après son retour en Europe, il entra au couvent de son ordre à Lisbonne, où son habileté dans la composition et sur la harpe le fit nommer maître de chapelle. Il mourut en 1748. Ses compositions, qui consistent en *Te Deum* à quatre chœurs, répons, messes, psaumes, hymnes, et cantate pour l'anniversaire de la naissance du roi, sont conservées dans la bibliothèque de son monastère.

ANTEGNATI, famille de facteurs d'instruments établie à Brescia dès la fin du quinzième siècle, a produit, depuis le commencement du seizième siècle, quelques artistes qui ont eu à juste titre une grande renommée. Lanfranco dit, dans ses *Scintille di musica*, etc. (Brescia, 1533, p. 143), que les plus habiles luthiers de son temps pour la facture des luths, violons, lyres, etc., étaient *Jean-Jacques dalla Corna* et *Jean Montichiaro*, tous deux de Brescia; que *Jean-François Antegnati*, de la même ville, se distinguait dans la facture des monocordes, harpicordes et clavecins; et que *Jean-Jacques*, son frère, produisait les meilleures orgues et les mieux accordées qui eussent été faites, ainsi qu'on pouvait le voir dans l'orgue nouvellement fait par lui dans l'église Sainte-Marie *dalle Gracie*, de sa ville natale (1).

On ne sait sur Jean-François et Jean-Jacques Antegnati que ce qu'en dit Lanfranco.

ANTEGNATI (Gratiadio), célèbre constructeur d'orgues, né à Brescia, vivait vers 1580. Il a construit l'orgue de la cathédrale de sa patrie, et fut aidé dans cet ouvrage par son fils, qui est l'objet de l'article suivant.

ANTEGNATI (Constant), fils du précédent, naquit à Brescia, vers le milieu du seizième siècle. Il fut habile constructeur d'orgues, et célèbre organiste à la cathédrale de sa patrie. Il occupa cette place jusqu'en 1619, où une apoplexie dont il fut frappé le rendit impotent jusqu'à sa mort, qui n'arriva que quelques années après. Les habitants de Brescia, pour récompenser ses talents et la pureté de ses mœurs, lui firent une pension. On trouve son éloge parmi les *Elogi istorici* d'Octave Rossi, p. 500. Il a publié : 1° *Canzoni a quattro voci, uno, due tre e quattro libri*; Venezia, per Aless. Vincenti. — 2° *Messe e motetti a due e tre chori*; Venezia, presso Bart. Magni. — 3° *Motetti e letanie a tre* Venezia, Bart. Magni. — 4° *Messe e sinfonie a otto*; Venise, Bart. Magni. — 5° *Messe a sei e otto voci, lib. 1; in Venezia, appresso Angelo Gardano*, 1578, in-4°. — 6° *Inni d'intavolatura d'organo*; Venise. — 7° *L'antegnata, intavolatura di ricercate*; Venise, Barth. Magni. — 8° *Salmi otto voci; Venezia, Ang. Gardano*, 1592, in-4°. — 9° *L'Arte organica*; Brescia, 1608. — 10° *Motetti a tre voci*; Venise. — 11° *Motetti e messe a dodici in tre chori*; Venise, Aless. Vincenti. — 12° *Canzoni da sonare a quattro e otto*

(1) Voici le texte de Lanfranco : *Et sia ciascun diligente nelle sue participationi : participando qual instrumento si voglia, o siano da corde : come sono liuti, violini, lyre, et simili pulitamenti, et risonanti fabricati da li due Bresciani Giovan Giacobo dalla Corna et Zanetto Montichiaro, opur questi altri : cioè monocordi, arpicordi, et clavacimbali diligentissimamente fatti da Giovan Francesco Antegnati da Brescia : o siano da vento, come sono gli organi, i quai sono così ben lavorati da Giovan Giacobo, fratello del sopranomato* (sic) *Giovan Francesco, chi non da mano di homo, ma da natura creati paiono, con la sua accordatura così fatta, che ciascuna circonferenza delle sue canne intera, rotonda, et immaculata resta; et ciò si puo vedere nello organo novellamente fatto di sua mano nella chiesa di Santa-Maria dalle Gratie di questa città di Brescia.*

Digitized by Google

voci; Venise, 1619. Ses quatre livres de chansons à quatre voix furent réimprimés à Venise en 1621.

ANTENORI (Onuphre), né à Padoue, dans la seconde moitié du quinzième siècle, est indiqué quelquefois dans les anciens recueils sous le nom d'*Honophrius Patavinus*. On connaît de lui quelques chansons italiennes à plusieurs voix, dans le style vénitien, auxquelles on donnait le nom de *frottole*, et qui furent en usage au quinzième siècle et au commencement du seizième. Les *frottoles* d'Antenori sont insérées dans les 3^{me}, 6^{me}, 7^{me} et 8^{me} livres de ces chansons publiées à Venise, par Octave Petrucci, depuis 1504 jusqu'en 1508.

ANTÈS (Jean), mécanicien anglais, vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle. En 1801, il construisit un pupitre mécanique pour un quatuor, qui, au moyen de la pression d'une pédale, tournait les pages de la musique. Des inventions du même genre, mais différentes par le mécanisme, ont été publiées depuis lors. (*Voy.* Paillet, Puiroche et Wagner).

ANTHES (J.-A.), directeur de la société de chant à Eschbach, dans le duché de Nassau, appelée *Taunus liederkranz*, vers 1840-1848, s'est fait connaître comme compositeur de mélodies vocales par les ouvrages suivants : 1° 6 Petits *Lieder faciles* pour voix seule avec piano, op. 3; Mayence, Schott. — 2° 6 Lieder pour deux voix de soprano, ou deux voix d'hommes, avec piano, op. 4; *ib.* — 3° 6 Lieder avec acc. facile, op. 5; *ibid.* — 4° 6 Lieder faciles, op. 6 *ibid.* — 5° Trois duos pour voix de femmes ou d'hommes avec piano, op. 7; *ibid.* J'ignore si c'est à ce même M. Anthes ou à quelque autre membre de sa famille qu'on est redevable de deux bons ouvrages publiés sous ces titres : 1° *Die Tonkunst im evangel. Cultus, mit einer Geschichte der kirchl. Musik* (La Musique dans le culte évangélique, avec une histoire de la musique d'église), par J.-C. Anthes; Wiesbaden, Friedrich, 1846, in-4°. — 2° *Allgemeine fassliche Bemerkungen zur Verbesserung des evangel. Kirchengesanges* (Remarques générales et faciles à comprendre sur l'amélioration du chant des églises évangéliques), par le même; *ibid.* 1847, in-8°. — 3° *Anleitung zum Gesang* (Introduction au chant, suivie de 21 chorals et de 57 mélodies à plusieurs voix); Wiesbaden, Ritter.

ANTHIPPE, musicien grec, à qui Pindare (*in Plut. de Musica*) et Pollux (lib. IV, c. 10, sect. 78) ont attribué l'invention du mode lydien, que d'autres ont donné à Mélanippide (*Voy.* ce nom), et quelques-uns à Torrèbe.

ANTIER (Marie), née à Lyon, en 1687, vint à Paris en 1711, et débuta presque aussitôt à l'Opéra, où elle joua pendant vingt-neuf ans. C'était, dit-on, une actrice excellente, et l'on vante la manière dont elle jouait les rôles de magicienne dans les opéras de Lulli. Elle mourut à Paris le 3 décembre 1747. Ce fut elle qui couronna le maréchal de Villars, la première fois qu'il alla à l'Opéra après la bataille de Denain.

ANTIGÉNIDE, joueur de flûte, naquit à Thèbes, en Béotie. Il apprit la musique sous la direction de Philoxène, poëte-musicien, dont il devint le joueur de flûte ordinaire. Périclès le chargea d'enseigner cet instrument à Alcibiade. Il était enthousiaste de son art, moins pour les applaudissements qu'il recueillait, que pour l'art lui-même; car il avait pour le goût de la multitude un mépris qu'il tâchait d'inspirer à ses élèves. Il dit un jour à l'un d'eux qui, bien que fort habile, était peu applaudi de l'auditoire : *Jouez pour les Muses et pour moi.* On rapporte à ce sujet l'anecdote suivante : Un joueur de flûte ayant été fort applaudi par le peuple, Antigénide, qui n'était pas encore sorti de l'hyposcène, dit aussitôt : « Pourquoi donc tout ce « bruit ? Certes il faut qu'il y ait ici quelque « chose de bien mauvais dans ce qu'on a entendu ; « s'il en était autrement, cet homme n'aurait pas « mérité tant d'applaudissements. » Il est bon de remarquer qu'Athénée attribue ce propos à Asopodore de Phliase (*Deipnosoph.*, lib. XIV). Antigénide fit à la flûte des changements utiles, en perfectionna la structure, et augmenta le nombre des trous. Apulée (*in Florid., sect.* 4), prétend qu'il fut le premier qui trouva le moyen de jouer sur la même flûte dans les cinq modes éolien, ionien, lydien, phrygien et dorien. La supériorité de son talent était bien reconnue, si l'on en juge par ce mot d'Épaminondas, qu'on voulait effrayer en lui annonçant que les Athéniens envoyaient contre lui des troupes équipées d'armes de nouvelle invention : *Antigénide, dit-il, s'afflige-t-il lorsqu'il voit des flûtes nouvelles entre les mains de Tellis ?*

ANTINORI (Louis), né à Bologne vers 1697, fut l'un des plus habiles chanteurs du commencement du dix-huitième siècle. Il possédait une voix de ténor pure, pénétrante, et joignait à cet avantage une méthode excellente. Il fut engagé pour le théâtre de Londres dirigé par Hændel, et y débuta avec succès en 1726.

ANTIQUIS (Jean d'), maître de chapelle à l'église de Saint-Nicolas, à Bari, dans le royaume de Naples, florissait dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui : 1° *Villanelle alla Napoletana, a tre voci di diversi musici di Bari, raccolte da Jo. de Antiquis, con alcune delle sue*; Venise, 1574, in-8° obl. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont

Digitized by Google

Jean-François Capuano, Carduccio, Alex. Effrem, Mutio Effrem, Fanello, Felis (Stefano), Lombardo de Marini, Colonardo de Monte, Pomp. Nenna, Gola de Pizzolis (de Pouzzuole), Vincenzo Podio, Recco, Simon de Baldis et Gio. Fr. Violanti. — 2° *Madrigali a quattro voci, con un dialogo a otto*; Venise, 1584, in-4°. — 3° *Il primo libro di canzonette a due voci da diversi autori di Bari*; ibid., 1584. Ce recueil est intéressant, parce qu'il fait connaître plusieurs compositeurs nés à Bari ou dans ses environs; en voici les noms : *Simon de Balnis*, *Étienne Felis*, *Mutio Effrem*, *Fabrice Facciola*, *Jean de Marini*, *Jean François Gliro*, *Jean-Baptiste Pace*, *Jean Donat de Lavopa*, *Jean-Pierre Gallo*, *Nicolas-Marie Pizziolis*, *Jean-François Capuani*, *Nicolas-Vincent Fanelli*, *Tarquino Papa*, *Victor de Hella*, *Jean-François Palombo*, *Jean Jacques Carducci*, *Jean Vincent Gottiero*, *Horace de Martino*, *Joseph di Cola*, *Dominique dello Mansaro*, *Janno Donati*, *Antoine Zazzarino*, *Jean François Violanti* et *Pomponio Nenna*.

ANTIQUIS (André de), compositeur vénitien, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, s'est fait connaître par des chansons italiennes appelées *frottoles*, dont quelques-unes ont été insérées dans les recueils de ces chants publiés par Octave Petrucci, à Venise, depuis 1504 jusqu'en 1508. Il ne serait pas impossible que cet artiste fût la même personne qu'*André Antiquis de Montona*, qui obtint du pape un privilége de dix ans pour établir à Rome une imprimerie de musique à l'imitation de celle qu'avait fondée Octave Petrucci de Fossombrone, et qui publia en 1516 un volume in-folio de messes de Josquin, Brumel et autres. Montona est un bourg de l'Illyrie, aux environs de Trieste, dont les communications avec Venise sont fréquentes, et qui était d'ailleurs alors sous la domination des Vénitiens. André de Antiquis a pu faire son éducation musicale parmi les artistes de Venise, adopter le genre de leur musique, et, témoin de l'activité qu'avait dès ses premières années l'établissement de Petrucci, il a pu songer à faire la même spéculation dans les États romains, où le privilége de Petrucci était sans force. La similitude des noms et les circonstances sont de telle nature que l'identité de personne n'a rien qui répugne.

ANTOINE (Ferdinand d'), capitaine au service de l'électeur de Cologne, vers 1770, fut habile violiniste et claveciniste. Marpurg, Kirnberger et Riepel furent ses maîtres de composition, et son goût se forma dans un voyage qu'il fit en Italie. Depuis 1780 il a mis en musique les opéras suivants : 1° *Il mondo alla roversa*. — 2° *Das tartarische Gesetz* (La Loi des Tartares). — 3° *Das Mædchen im Eichthale* (La Fille de la vallée aux chênes). — 4° *Otto der Schütz* (Othon l'Archer); 1792. — 5° *Der Fürst und sein Volk* (le Prince et son peuple), opérette. — 6° *Ende gut, alles gut* (Bonne fin, tout est bien), opéra en deux actes, 1794. — 7° Chœurs de la tragédie de *Lanassa*. Il a fait aussi la musique d'un prologue de Cramer, et composé quelques symphonies et des quatuors de violon, dans la manière de Haydn.

ANTOINE (Henri), connu sous le nom de *Crux*, naquit à Manheim en 1768, et vint à Munich en 1778, avec sa mère, la fameuse actrice Franciska Antoine, née Amberger. Il fut d'abord destiné au théâtre, et reçut des leçons de sa mère. Il parut souvent sur le théâtre de la cour dans les rôles d'enfant. Mais bientôt il étudia la musique, et reçut des leçons de P. Winter, alors musicien de la cour. Sa mère, pour achever son éducation musicale, le mit pendant deux ans à l'école de Léopold Mozart, à Salzbourg. En 1786, il passa au service de l'électeur de Trèves, à Coblence; mais il quitta cette cour pour voyager en France et en Hollande. Après avoir été quelque temps au service du comte de Bentheim, à Steinfurt, il y épousa la cantatrice Joanna Fontaine, et partit avec elle pour Munich, en 1791; il y fut placé comme violiniste à la chapelle électorale, et y mourut en 1809. On connaît de lui quelques compositions manuscrites pour le violon.

ANTOINE (Ernest), frère du précédent, naquit à Manheim en 1770. Il apprit le hautbois du musicien de la cour Ram. En 1786, il passa au service du prince électoral de Trèves, à Coblence, et y acquit la réputation d'un artiste habile. Mais les troubles de la guerre et le changement de gouvernement ayant obligé le prince à réformer sa musique, Antoine chercha un autre moyen d'existence; et fut nommé collecteur de la loterie royale à Munich, où il se trouvait en 1812.

ANTOLINI (François), littérateur et professeur de musique à Milan, né à Macerata en 1771, mort à Milan, vers 1845, a écrit un petit ouvrage utile aux compositeurs, sous le titre de : *La retta maniera di scrivere per il clarinetto ed altri stromenti di fiato, con sei tavole contenenti, oltre varj esempi dimostrativi, eziandio le due scale del clarinetto più chiare e complete delle communi. Opera utilissima principalmente ai compositori di musica, non che agli esercenti in essa trattati*, Milano, della tipograf. di Can-

dido Buccinelli, 1813, 62 p. in-8°. On a aussi d'Antolini un opuscule intitulé : *Osservazioni su due violini espoti nelle sale dell' I. R. Palazzo di Brera, uno de' quali di forma non communa. Milano, per Luigi di Giacomo Pirola*, 1832, in-8° de 14 pages.

ANTON (Conrad-Théophile), né à Lauban, le 29 novembre 1746, enseigna d'abord les sciences morales et politiques dans l'université de Wittenberg, et devint en 1780 professeur de langues orientales dans la même université. Il mourut dans cette ville le 4 juillet 1814, ou, selon l'Encyclopédie de Ersch et Gruber, le 3 du même mois. Dans sa jeunesse il s'était livré à l'étude de la musique, et le goût qu'il avait conservé pour cet art lui fit diriger ses travaux sur les objets qui y sont relatifs, et particulièrement sur la musique des Hébreux. On a de lui : 1° *Dissertatio de metro Hebræorum antiquo;* Leipsick, 1770, in-4°. — 2° *Vindictæ disputationis de metro Hebræorum antiquo, a dubitationibus virorum doctorum;* ibid., 1771, in-8°. — 3° *Pars secunda;* ibid., 1772, in-8°. — 4° *Versuch, die Melodie und Harmonie der alten hebraischen Gesænge und Tonstücke zu entziffern, ein Beytrag zur Geschichte der hebraischen Musik, nebst einige Winken für die hebraischen Grammatiker, Ausleger und Kunstrichter des alten Testaments* (la Mélodie et l'Harmonie des anciens chants hébraïques, etc., essai sur l'histoire de la musique des Hébreux, etc.), première partie, dans le *Répertoire de littérature biblique* du professeur *Paulus*, t. I, Jéna, 1790, in-4°, p. 160-191 ; deuxième partie, dans le même ouvrage, t. III, 1791, p. 1—81. — 5° *Ueber das Mangelhafte der Theorie der Musik : ein kurzer Aufsatz* (Sur l'imperfection de la théorie de la musique), dans le *Journal musical* de Reichardt, p. 133. — 6° *Ueber die Musik der Slaven* (sur la musique des Slaves), dans le *Magasin musical* de Cramer, t. I, p. 1034 ; —7° *Salomonis Carmen melicum, quod Canticum Canticorum dicitur, ad metrum priscum et modos musicos revocare, recensere et notis criticis aliisque illustrare incipit*, etc. ; *Vitebergæ*, 1793, in-8° de 40 pages. La deuxième partie de cette thèse, avec le glossaire des mots hebreux du Cantique des cantiques, a paru ensuite sous ce titre : *Salomonis Carmini melico quod Canticum Canticorum dicitur ad metrum priscum et modos musicos revocato, recensito, in vernaculam translato et notis criticis aliisque illustrato. Glossarium addit*, etc. ; *Vitebergæ*, 1799, in-8°. Les deux parties ont été ensuite réunies avec un nouveau frontispice gravé, à Leipsick (Gœthe), 1800, 108 pages in-8°. Anton avait exposé, dans les dissertations insérées au *Répertoire* de Paulus, ses idées sur une signification harmonique qu'il attribuait aux accents de la poésie hébraïque. Ces accents sont une véritable notation musicale ; et, comme l'a très-bien remarqué l'auteur du *Schilte haghiborim* (*Voy.* Abraham-Ben-David-Arie), les accents ne sont pas les signes d'un son, comme les notes de la musique européenne moderne, mais des signes collectifs de plusieurs sons ; caractère qui est, en effet, celui des notations orientales ; mais dans toutes ces notations, ainsi que dans les accents hébraïques, les signes indiquent les divers mouvements de la voix, en passant d'un son à un autre. Anton, au lieu de cette succession, a vu dans ces signes des sons simultanés, et, leur donnant une signification purement arbitraire, il a fait, de ce qu'il appelle *les accents prosaïques*, des signes d'harmonie, de tierce, et de ceux auxquels il donne le nom *d'accents poétiques*, des signes d'harmonie complète de trois sons, en tierce et quinte. En sorte que, selon lui, les anciens Hébreux auraient fait usage de cette harmonie dans la rubrique du temple et ailleurs. Son petit ouvrage *Salomonis Carmen melicum*, etc., publié postérieurement à ce travail, a pour objet de faire voir l'application de son système au *Cantique des Cantiques*, attribué à Salomon. Ce système ne soutient pas un sérieux examen. Après la mort d'Anton, son fils a mis en ordre et publié son dernier travail sous ce titre : *Phædri Fabularum Æsop. Libri V, et Publii Syri aliorumque veterum Sententiæ, ex recensione Bentlei passim codd. Mss. auctoritate, nec non metri et rhythmi musici ope refecti; præmissa est dissertatio rhythmo musico a vet. Romanis, nominatim a Phædro et auctoribus Sententiarum a P. Syro collectarum et comparandis versibus observato.* Zittau, 1817, in-8°.

ANTONELLI (Abbondio) ou **ANTINELLO**, né dans la seconde moitié du seizième siècle, fut compositeur et maître de chapelle de l'église épiscopale de Bénévent, dans le royaume de Naples. Il a publié à Rome un livre de motets à quatre voix, en 1604. En 1608, Antonelli devint maître de la chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome ; mais il ne conserva cette place qu'une année, ce qui peut porter à croire qu'il mourut au commencement de 1609. Il eut pour successeur Jacques Benincasa. L'abbé Baini cite de ce musicien des motets à quatre chœurs, qu'il considère comme des compositions remarquables. On a aussi de ce maître : 1° *Missa a quattro voci e quattro Motetti a due, con organo*, Roma ;

1629, in-4°. — 2° *Liber primus diversarum modulationum binis, ternis, quaternis, senis, ac septenis vocibus*; Romæ, 1615. — 3° *Missa breve a quattro, Salmi e motetti a tre e quattro, con basso continuo*, Roma, 1628, in-4°. On trouve dans la bibliothèque musicale de l'abbé Santini, à Rome, des compositions manuscrites de deux autres musiciens nommés Antonelli, sur lesquels on n'a aucun renseignement. Du premier (*François Antonelli*) est un *Ascendo ad Patrem*, pour deux sopranos et orgue; un *Diligam te*, pour soprano et basse; un *Felix Jerusalem* à trois, et un *Otium effusum* à trois. Le second (*Angelo Antonelli*) est auteur du motet *Princeps gloriosissime* pour deux sopranos et basse. D'après les formes et les caractères de ces compositions, leurs auteurs ont dû vivre vers la fin du dix-septième siècle ou au commencement du dix-huitième.

ANTONELLI-TORRÈS. *Voy.* TORRÈS (ANTONIO).

ANTONI (GIOVANNI-BATTISTA DEGLI), organiste de Saint-Jacques-Majeur à Bologne, et académicien philharmonique, vers 1650, a publié : *Intavolatura nuova di certi versetti per tutti li tuoni per l'organo*. Cet ouvrage est cité par Jean Krieger, dans la préface de ses *Musikalische Parthien*; mais il n'en indique pas la date. Antoni a écrit pour le théâtre de Bologne *Atide*, qui a été représenté en 1679.

ANTONII (PIETRO DEGLI), né à Bologne vers 1630, fut, dans sa jeunesse, un excellent joueur de cornet, instrument qui était encore en usage à cette époque. Plus tard il fit des études sérieuses de contre-point, et obtint la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Jean *in Monte*. Dès la fondation de l'académie des philharmoniques de Bologne, en 1666, Degli Antoni fut un de ses membres; il en fut prince six fois, la première en 1676, et la dernière en 1718. Il était alors fort âgé et ne survécut que peu de temps à cette date. Ses ouvrages ont été imprimés à Bologne. Il a publié huit œuvres de musique pratique, parmi lesquels on distingue l'œuvre 5me, sous ce titre : *Ricercate a violino solo e violone o continuo*, Bologne; l'œuvre 7me, contenant six motets à voix seule, avec violon ou viole et violoncelle obligés, Bologne, 1696, et l'œuvre 8me, composé de trois messes pour deux soprani et basse, avec accompagnement de deux violons. Au titre, après le nom de l'auteur, on lit ces mots : *Maestro di cappella di S. Giovanni in Monte*. On connaît aussi de sa composition : *Missa e salmi a tre voci*, op. 2, Bologne, J. Monti, 1670, in-4°; *Concerti da Chiesa a due violini, viola e continuo per organo*; et *sonate, arie, gighe e balletti a tre strumenti*, op. 4.

ANTONIO DEGLI ORGANI. *Voyez* SQUARCIALUPI.

ANTONIO (***), musicien sicilien, naquit à Mazzara dans la première moitié du dix-septième siècle. Il paraît qu'il avait cessé de vivre en 1680. Mongitori (*in Biblioth. Sicula*, t. II, p. 69) dit qu'Antonio était auteur d'un ouvrage intitulé : *Cithara septem chordarum*; mais il ignorait si c'était un livre théorique ou une œuvre pratique.

ANTONIO (***), violiniste italien, vivait au commencement du dix-huitième siècle. On a gravé de sa composition : *Premier livre de Sonates pour violon*; Amsterdam, 1726, in-fol.

ANTONIO DA CARPI, est cité par l'auteur du *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani* (t. II, p. 86) comme auteur d'une critique des œuvres de Lotti (*voy.* ce nom), imprimée au commencement du dix-huitième siècle, mais dont il n'indique ni le titre, ni le lieu, ni la date de l'impression. Il ne faut pas confondre l'écrit dont il s'agit avec une autre critique anonyme des madrigaux de Lotti, publiée à la même époque, et qu'on attribue à Benoît Marcello. *Voy.* MARCELLO.

ANTONIOTTI (GEORGES), né dans le Milanais, en 1692, demeura pendant quelques années en Hollande, où il publia, en 1736, son premier ouvrage, composé de douze sonates pour le violoncelle ou la *viola di gamba*. Il se rendit ensuite à Londres, où il résida pendant plus de vingt ans. Il avait écrit en italien un traité d'harmonie et de contre-point, qu'il fit traduire en anglais, et qui fut publié sous ce titre : *L'Arte Armonica, or a Treatise on the composition of Music, in three books, with an introduction on the history and progress of Music, from its beginning to this time. Written in italian, and translated into english*. Londres, 1761, in-fol. 2 vol. Ce livre n'eut point de succès. Il y a des exemplaires de la même édition qui ont la date de 1760. Antoniotti était peu instruit des matières qu'il voulait traiter. Dans sa vieillesse, il retourna à Milan (vers 1770), et y présenta au P. Giov. Sacchi son problème sur la possibilité de faire entendre à la fois toutes les notes de la gamme dans une harmonie qui ne blesse point l'oreille; ce qui fut approuvé par le P. Sacchi et par un moine de l'Observance, habile contrapuntiste, nommé le P. Jean Dominique Catenaci. On sait que l'effet dont il s'agit consiste dans le retard de plusieurs consonnances sur un mouvement ascendant de plusieurs autres consonnances. Antoniotti est mort à Milan en 1776.

ANTONIUS (JULES), constructeur d'orgues,

Digitized by Google

né vers le milieu du seizième siècle, a fait en 1585 un orgue de cinquante-cinq jeux pour l'église de Sainte-Marie à Dantzick, dont Prætorius donne la disposition dans ses *Syntagm. Mus.*, t. II, p. 162.

ANTONIUS (Jean-Ephraim), cantor et magister à Brême, né à Dessau, est auteur d'un petit livre élémentaire intitulé : *Principia musices*, Brême, 1743, in-8, 4 feuilles et demie.

ANTONY (François-Joseph), vicaire, directeur du chœur de la cathédrale de Munster, et professeur de musique au gymnase de la même ville, y est né le 1er février 1790. Fils de Joseph Antony, organiste de la cathédrale de Munster (1), il apprit de son père les principes de la musique, et fit d'ailleurs de bonnes études dans les sciences et dans les langues anciennes et modernes, qui lui ont été fort utiles pour les ouvrages qu'il a entrepris et publiés. Antony était aussi bon organiste. Il a écrit beaucoup de musique d'église, telle que des messes, chorals, un supplément aux mélodies de Verspoell avec accompagnement d'orgue, etc. On a aussi de lui des quatuors pour le violon, des sonates de piano, les cantates *Die Muse*, de K. L. Nadermann, et *Werspannet den Bogen*, du comte de Stolberg, avec orchestre. Comme écrivain sur la musique, Antony possédait un talent très-remarquable. Il est auteur de plusieurs ouvrages qui méritent d'être comptés parmi ce qu'on possède de meilleur en leur genre. Le premier a pour titre : *Archeologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges mit vorzüglicher Rücksicht auf die rœmischen, münsterschen, und erzstift kœlnischen Kirchengesang-weisen* (Traité archéologique et liturgique du chant grégorien, etc.), Munster, 1829, 1 vol. in-4° de 244 pages. Cet excellent ouvrage, rempli d'une érudition rare, est divisé en deux parties : la première est relative à l'histoire et à la théorie du plain-chant; la seconde traite de la pratique. Tous les objets importants du chant ecclésiastique sont traités avec beaucoup de sagacité et de savoir dans la première partie, qui contient vingt-huit chapitres; la seconde, qui n'en renferme que quatre, est un traité succinct du plain-chant. J'ignore si cette dernière partie n'est pas la même chose qui est indiquée dans le *Pantheon der Tonkünstler* de Fr. Rassmann (p. 8), sous le titre de *Hülfsbuch für den Gesangunterricht*. Rassmann cite toujours d'une manière incomplète et inexacte.

Le second ouvrage d'Antony est intitulé : *Geschichtliche Darstellung der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel, nebst einigen speciellen Nachrichten über verschiedne Orgelwerke* (Exposition historique de l'origine et du perfectionnement de l'orgue, suivie de quelques notices spéciales de différents orgues célèbres), Munster, Coppenrath, 1832, in-8°. Ce livre est recommandable à cause de l'érudition solide qui y règne : il me semble fort supérieur à l'histoire de l'orgue publiée autrefois par Sponsel. L'ouvrage est composé de douze chapitres renfermés en 220 pages. Antony est mort à Munster, en 1837, un an après le décès de son père.

APEL (Frédéric-Auguste-Ferdinand), docteur en droit, à Leipsick, et membre du conseil de la ville, naquit dans cette ville le 8 juillet 1768. Il a publié quelques dissertations relatives à la musique dans les journaux allemands; en voici les titres : 1° *Ton und Farbe Abhandlung akustischen Inhalts* (Dissertation acoustique sur le son et la couleur), dans la *Gazette musicale* de Leipsick, deuxième année, page 753-769. — 2° *Musik und Declamation bei Gelegenheit der Preisaufgabe des franzœsischen Nationalinstituts*, suite d'articles dans les 9e, 10e, 11e, 12e, 13e et 14e numéros de la quatrième année du même journal. — 3° *Ueber musikalische Behandlung der Geister* (Sur le traitement musical de l'esprit), dans le *Mercure allemand* publié par Wieland, octobre 1800. C'est par erreur que M. Gustave Fallot a attribué (*Biographie universelle* des frères Michaud) à Jean-Auguste Apel, frère de Frédéric-Auguste-Ferdinand, les articles de la *Gazette musicale* de Leipsick et du *Mercure allemand*. Apel est mort à Leipsick, en 1831.

APEL (Jean-Auguste), frère du précédent, naquit à Leipsick, en 1771. Il fit ses études dans cette ville et à Wittenberg. Destiné par ses parents à la magistrature, il trompa leur espoir en se livrant avec ardeur aux études philosophiques, à la poésie et à la philologie. Ayant conçu un système particulier concernant le rhythme poétique et musical des Grecs, en opposition à celui de Hermann, il exposa ses idées sur ce sujet dans la *Gazette musicale* de Leipsick (ann. 1807 et 1808). Réfuté par le savant auteur des *Elementa doctrinæ metricæ*, il ne répondit pas par des écrits polémiques, mais il essaya de démontrer la certitude de ses principes par la publication de sa *Métrique*, dont le premier volume parut à Leipsick en 1814, et le second en 1816; mais il mourut d'une esquinancie, le 9 août 1816, avant d'avoir mis au jour ce second volume.

APEL (Théophile-Chrétien), nom de l'éditeur du livre de mélodies chorales pour le Schles-

(1) Antony (Joseph), violoncelliste et organiste distingué, né le 12 janvier 1758 à Regensbrunnen, village du comté de Rheineck, en Westphalie, mort à Munster, en 1836, à l'âge de quatre-vingts ans.

Digitized by Google

wick-Holstein, intitulé : *Volständiges Choral-Melodienbuch zu dem Schleswick-Holsteinischen Gesangbuch*; Kiel, Hesse (s. d.), gr. in-8°.

APELL (JEAN-DAVID A. D'), conseiller privé du prince de Hesse, membre de l'académie royale de musique de Stockholm, de l'académie philharmonique de Bologne, et de la société des Arcades de Rome, sous le nom de *Fileno Tindaride*, est né à Cassel en 1754. Un goût passionné pour la musique lui fit étudier cet art dès son enfance, seul et sans maître, et son assiduité le conduisit en peu de temps à jouer des sonates et des concertos sur le piano. Ce ne fut qu'à l'âge de dix-huit ans qu'il prit des leçons de Weifel, musicien de la cour : il alla ensuite à l'académie de Rinteln, et y apprit l'harmonie sous la direction de l'organiste Müller. Plus ses idées se développaient, plus son désir d'étudier la composition devenait vif. A son retour à Cassel, il se confia aux soins de deux bons musiciens de la cour, Rodewald et Braun le jeune, qui lui firent faire des progrès dans la science du contre-point, et il termina ses études sous la direction d'un organiste habile de la cour, nommé Kellner. Vers 1780, il commença à essayer ses forces par quelques canzonettes de Métastase, qu'il mit en musique, et par des compositions instrumentales. En 1786, il envoya une cantate intitulée *La Tempesta* à l'académie philharmonique de Bologne, et, sur l'examen de cet ouvrage, il fut reçu membre de cette société. L'académie de Stockholm lui envoya, en 1791, un diplôme d'académicien ; et le pape, à qui il avait fait présenter une messe de sa composition, lui écrivit une lettre flatteuse, en 1800, et le nomma chevalier de l'Éperon d'or. On a de lui les compositions imprimées et inédites dont les titres suivent. POUR L'ÉGLISE : 1° Messe solennelle dédiée au pape Pie VII, 1800. — 2° Le psaume *Laudate Dominum*, à grand orchestre. — 3° Le psaume *Beati omnes*. — 4° Un *Amen*, fugue à deux voix — 5° Un *Tantum ergo*. — 6° Cantate religieuse, 1795. — POUR LE THÉATRE : 7° *La Clemenza di Tito*, opera seria. — 8° *Tancrède*, opéra français. — 9° *L'amour peintre*, opéra français. — 10° *Ascagne et Irène*, drame allemand, représenté à Cassel en 1797. — 11° Prologue musical, 1797. — 12° Musique pour le drame de *Hermann d'Unna*, 1801. — 13° Chœur pour le *Jugement de Salomon*. — 14° *Anacréon*, cantate. — 15° Plusieurs chœurs à grand orchestre. — 16° *Euthyme et Lyris*, ballet représenté à Cassel en 1782. — 17° *Renaud dans la forêt enchantée*, ballet représenté à Cassel en 1782. — 18° Vingt-quatre scènes et airs pour différentes voix, avec grand orchestre. Plusieurs de ces morceaux ont été imprimés à Londres, à Offenbach et à Spire. — 19° Six duos pour soprano et contralto, avec accompagnement d'orchestre. — POUR LA CHAMBRE : — 20° Trois cantates de Métastase, *La Tempesta*, *La Gelosia* et *La Scusa*, à grand orchestre. — 21° *Le Songe*, cantate pour un jour de fête. — 22° Cantate, *Ahno! l'augusto sguardo*, dédiée à la reine de Prusse. — 23° Six canzonettes de Métastase, imprimées en 1791. — 24° *Tre Canzonette con viola e basso*. — 25° *La Partenza*, duettino a due soprani et basso continuo. — 26° Recueil d'airs italiens, français et allemands. — 27° *Il Trionfo della Musica*, cantate à grand orchestre. — MUSIQUE INSTRUMENTALE : 28° Trois symphonies à grand orchestre, 1783. — 29° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, 1784. — 30° Douze nocturnes pour instruments à vent. — 31° Six polonaises à grand orchestre. — 32° Six marches pour la garde ; Cassel, 1806. En 1824, M. d'Apell a annoncé une continuation du Dictionnaire des Musiciens de E. L. Gerber ; mais il a renoncé à cette entreprise.

Le seul écrit concernant la musique qu'il ait publié a pour titre : *Gallerie der vorzüglichsten Tonkünstler und merkwürdigen Musik-Dilettanten in Cassel von Anfang des XVI Jahrhunderts bis auf gegenwærtige Zeiten* (Galerie des meilleurs musiciens et des amateurs de musique les plus remarquables de Cassel, depuis le commencement du seizième siècle jusqu'au temps présent) ; Cassel, 1806, in-8°. D'Apell n'a pas mis son nom à cet ouvrage. Il a cessé de vivre en 1833.

APELL. *Voy.* APPEL.

APHRODISE (....), maître de musique du chapitre de Saint-Sernin de Toulouse, a composé, en 1684, la musique de l'ouverture des Jeux Floraux.

APLIGNY (PILEUR D'). *Voy.* PILEUR.

APOLLINI (SALVATOR), né à Venise, vers les premières années du dix-huitième siècle, fut d'abord barbier. Une organisation heureuse le rendit compositeur sans avoir fait d'études musicales. Au moyen d'un violon, dont il jouait médiocrement, il composa une quantité prodigieuse de *barcarolles*, qui le rendirent célèbre dans sa patrie. Ses succès l'enhardirent et le portèrent à écrire trois opéras, qu'il fit représenter à Venise ; ce sont : 1° *Fama dell' onore e della virtù* ; en 1727. — 2° *Metamorfosi amorosi* ; 1732. — 3° *Il Pastor fido*, en 1739, mauvaise pièce, qui n'a pas de rapports avec l'ouvrage de Guarini.

APOLLONI (Le Chevalier JEAN), compositeur dramatique, né à Arezzo vers 1650, est connu par trois opéras intitulés : *La Dori, ossia lo Schiavo Regio*, *L'Argia*, et *L'Astiage* : ils eurent beaucoup de succès dans leur nouveauté.

Digitized by Google

APOLLONI (G.), compositeur napolitain de l'époque actuelle s'est fait connaître par un opéra qui a été bien accueilli en Italie sous le titre de l'*Ebreo*. La partition réduite pour le piano a été publiée à Naples. Le 9 mars 1856 il a fait jouer à Venise *Pietro d'Albano*, avec un brillant succès. Les renseignements manquent sur cet artiste.

APPEL (...), violoniste, est connu comme musicien de la chambre à la cour de Dessau, et directeur du chœur du théâtre de cette ville depuis 1834. En 1840, il a fait représenter au théâtre de la cour un opéra de sa composition intitulé : *Die Ræuberbraut* (La Fiancée du brigand). Il a aussi publié quelques recueils de chants pour voix d'hommes, à Dessau, chez Sporon.

APPEL (Charles), frère du précédent, est violoncelliste de la cour de Dessau. Il a fait imprimer un andante et des variations pour violoncelle, avec orchestre ou quatuor, sur le thème de Himmel *An Alexis*, ainsi que des valses pour le piano, et quelques autres bagatelles.

APPIANI (Joseph), surnommé *Appianino* (le petit *Appiani*), excellent contralto, né à Milan, le 29 avril 1712, fut élève de Porpora, et débuta en 1731 dans l'*Arminio* de Hasse. Il est mort à Bologne, le 2 juin 1741 (Voy. l'*Oesterreichisches biographisches Lexikon* de M. Moriz Bermann, t. I, p. 210), à l'entrée d'une carrière qui semblait devoir être brillante.

APPOLONI (Jean), compositeur de madrigaux, né à Arezzo, vers 1576, a publié : *Madrigali a cinque voci;* Venise, 1607. Walther, Gerber et les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont pris le mot *Aretino*, qui indique le lieu de la naissance d'Appoloni, pour le nom de l'auteur.

APRILE (Joseph), contraltiste habile, naquit en 1738, à Bisceglia, dans la Pouille. Il fut instruit dans l'art du chant au conservatoire de *La Pietà de' Turchini*. Cet artiste brilla dès 1763 comme *primo musico* sur les théâtres principaux d'Italie et d'Allemagne, tels que ceux de Stuttgard, Milan, Florence, et enfin de Naples, où il se fixa. Le docteur Burney le vit dans cette ville en 1770 et lui trouva la voix faible et inégale, mais une intonation sûre, un trille excellent, beaucoup de goût et d'expression. Aprile était très-bon professeur de chant : il fut un des maîtres de Cimarosa. Il vivait encore à Naples en 1792. Aprile a écrit des canzonettes qui ont été publiées en Allemagne et à Londres, et des solféges qui contiennent d'excellents exercices pour le chant. Ces solféges ont été imprimés à Londres, chez Broderip, à Paris, chez Carli, et les éditions en ont été multipliées dans ces derniers temps.

Un autre chanteur, nommé *Aprile* (D. G.), né à Naples dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, fut un ténor distingué. Dans le carnaval de 1809, il tenait l'emploi de premier ténor au théâtre de *la Pergola*, à Florence. Toutefois il était plus remarquable comme professeur de chant que comme artiste dramatique. Il fut le maître de Garcia, lorsque celui-ci alla en Italie en 1811, et y refit son éducation vocale. Il n'est pas impossible que les exercices de chant attribués à l'ancien Aprile aient été composés par son homonyme. Le style de ces exercices autorise cette conjecture.

APTHORP (East), ecclésiastique anglais, docteur en théologie et prébendier de l'église Saint-Paul de Londres, a vécu dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On a de lui : *On sacred poetry and Music, a discourse at Christ-Church, Cambridge, on the organ* (Sur la poésie sacrée et la musique, discours pour l'inauguration d'un orgue, prononcé à l'église du Christ, à Cambridge). Londres, 1764, in-4°.

APULÉE, philosophe platonicien, naquit au deuxième siècle, vers la fin du règne d'Adrien, à Madaure, ville d'Afrique. Il commença son éducation à Carthage, puis se rendit à Athènes, où il fit une étude sérieuse de la langue grecque, de la philosophie de Platon, des beaux-arts et particulièrement de la musique. D'Athènes il alla à Rome, où, comme il le dit lui-même, seul, sans le secours d'aucun maître, il apprit la langue latine avec beaucoup de peine. Il suivit quelque temps le barreau, puis voyagea, revint à Rome, et enfin retourna dans sa patrie, où il se maria et vécut heureux. Les ouvrages authentiques d'Apulée que nous possédons sont : 1° La fameuse *Métamorphose*, connue sous le nom de *l'Ane d'or*. — 2° Son *Apologie*. — 3° Quelques fragments de harangues. — 4° Quelques livres de philosophie : il est douteux qu'il soit l'auteur de plusieurs autres qu'on lui attribue. Le plus grand nombre de ceux qu'il avait composés sont perdus. Parmi ceux-ci se trouvait un traité de musique qui existait encore au temps de Cassiodore; car celui-ci le cite comme l'ayant lu (*De art. ac discipl. liberal. litter. cap.* v, *ubi de musica*, p. 706). Dans les fragments de harangues appelées *Les Florides*, Apulée traite de la qualité des modes musicaux sous ces titres : *Musici toni Asium varium* (Op. Omn. Francf., 1621, p. 342); *Aeolium simplex* (ibid.); *Dorium bellicosum* (ibid., 254); *Lydium querulum* (157, 254, 342); *Probantur tuba rudore, lyra concentu, tibia*

Digitized by Google

quæstu, buccina significatu (357) (1). Deux passages d'Apulée, le premier au premier livre des *Florides*, l'autre dans le traité des *Mondes*, ont été cités souvent comme preuves de l'usage de l'harmonie dans la musique de l'antiquité grecque et latine : on leur a attribué un sens qu'ils n'ont pas. On peut voir à ce sujet ma dissertation sur la question de l'existence de l'harmonie dans la musique des anciens (*Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t. XXXI).

AQUAPENDENTE. *Voyez* FABRICIO DE AQUAPENDENTE.

AQUAVIVA (ANDRÉ-MATTHIEU), duc d'Atry, prince de Teramo, dans le royaume de Naples, naquit en 1456, et mourut à Conversano, en 1528. Admirateur passionné de Plutarque, il a consacré une partie de sa vie à l'étude de cet écrivain, et a écrit deux ouvrages dans lesquels il soutient que les fondements de toutes les sciences divines et humaines sont contenus dans le traité de la vertu du philosophe de Chéronée. L'un est intitulé : *Commentarius in Plutarchi de virtute morali*, lib. 1; Naples, 1526, in-fol. Les chapitres 14-36 traitent spécialement de la musique; l'autre a pour titre : *Illustrium et exquisitissimorum disputationum, Lib. IV, quibus omnes divinæ sapientiæ, præsertim animi moderatricis, musicæ atque astrologiæ arcana, in Plutarchi Chæronei de virtute morali præceptionibus recondita, etc.*; Helenopoli, 1609, in-4°. Ce dernier est vraisemblablement une réimpression. Mattheson fait le plus grand éloge de cet ouvrage dans la préface de son Essai sur l'orgue (p. 40). On trouve le contenu des 35 chapitres du livre dans la *Littérature musicale* de Forkel, p. 70.

AQUILA (MARCO DE L'), célèbre luthiste italien, dont le nom de famille est vraisemblablement ignoré, paraît avoir pris celui de l'*Aquila*, soit parce qu'il serait né à Aquila, dans le royaume de Naples, ou, ce qui est plus probable, à *Aquileja* (Aquilée), en Illyrie, qui appartenait alors aux Vénitiens. Quoi qu'il en soit, il vivait dans les premières années du seizième siècle. On trouve des pièces de luth de cet artiste dans un recueil de toccates, fantaisies, saltarelles, pavanes, et autres compositions pour cet instrument, avec celles de Francesco de Milan, Alberto de Milan, Jacques Albutio et autres maîtres, imprimé à Milan, par Jean Antoine Castilliano, en 1536, petit in-4° oblong. Ces mêmes pièces ont été réimprimées dans le recueil intitulé : *Hortus musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus*, etc. *Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552, in-4°. Marco de l'Aquila présenta, le 11 mars 1505, une requête au conseil supérieur de Venise, afin d'obtenir un privilége pour l'impression de la musique en tablature de luth, par un procédé de son invention. Ce privilége lui fut concédé; mais Octave Petrucci n'en continua pas moins, à imprimer de la musique en tablature de luth, soutenant que le privilége qu'il avait obtenu précédemment comprenait la musique d'orgue et celle du luth en tablature. (*Voy.* le livre de M. Ant. Schmid intitulé: *Ottaviano de' Petrucci*, etc., pages 12-14.)

(1) Il est nécessaire de consulter la Dissertation de Daniel Guill. Moller sur Apulée. Altdorf, 1691, 8°.

AQUIN (D'). *Voyez* DAQUIN.

AQUINUS, dominicain fixé en Suède, selon Trithème (*De Scriptor. ecclesiast.*, p. 396), et en Souabe, si l'on en croit J. Quetif et Jac. Echard (*in Script. ordin. prædicat.*). J'ai lu quelque part que ce moine était né au bourg de Schwitz en Suisse, et non pas en Souabe, comme le disent Forkel et Gerber. Quoi qu'il en soit, il vivait en 1494, époque où Trithème écrivait, et il a composé, d'après les principes de Boëce, un traité *De numerorum et sonorum proportionibus*, lib. I. On ignore s'il a été imprimé.

ARACIEL (Don DIEGO d'), musicien espagnol, né en Estramadure, s'est livré dans sa jeunesse à l'étude du violon et du piano sous la direction d'un moine qui lui a aussi enseigné l'harmonie et le contre-point. Depuis longtemps M. d'Araciel s'est fixé en Italie, où il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Due Quintetti per serenata a due violini, due viole e violoncello*; Milan, Ricordi. — 2° Quarante-huit valses variées pour le violon; *ibid.* — 3° *Tre terzetti ad uso di serenata per violino, viola e chitarra*; *ibid.* — 4° *Sei walzer con coda per piano forte*, Milan, Bertuzzi.

ARAGONA (D. PIETRO), Florentin. Berardi et Brossard (*Dict. de Mus.*, p. 369) citent une *Istoria armonica* d'un auteur de ce nom : il est vraisemblable qu'elle est restée manuscrite.

ARAJA (FRANÇOIS), compositeur dramatique, né à Naples en 1700, débuta dans la carrière du théâtre par l'opéra de *Berenice*, qui fut représenté en 1730 dans un château appartenant au grand-duc de Toscane, et situé près de Florence. L'année suivante il fit représenter à Rome *Amor regnante*, et *Lucio Vero* à Venise, en 1735. Appelé à Pétersbourg en 1735, il s'y rendit avec une troupe de chanteurs italiens, et composa pour la cour les opéras suivants : 1° *Abiatare*, en 1737. — 2° *Semiramide*, en 1738. — 3° *Scipione*. — 4° *Arsace*. — 5° *Seleuco*, en 1744. — 6° *Bellero-*

Digitized by Google

fonte. — 7° *Alessandro nelle Indie.* — 8° *La Russia afflitta e riconsolata;* Moscou, 1742. Ce dernier ouvrage est cependant attribué à Dominique *Dalloglio*, violoniste et compositeur, par M. de Stæhlin, qui avait écrit les paroles de l'ouvrage. C'est donc par erreur qu'on l'a attribué à Araja, qui d'ailleurs était en Italie, où il était allé chercher des chanteurs. En 1755, il fit la musique de *Céphale et Procris*, le premier opéra russe qui ait été écrit. Après la représentation de cette pièce, l'impératrice fit présent au compositeur d'une zibeline estimée 500 roubles d'argent (2,000 francs). Le dernier opéra composé en Russie par Araja fut un drame russe pour le mariage du prince impérial Pierre Fédérowitz. Après avoir amassé de grandes richesses, il retourna en Italie en 1759, et se fixa à Bologne, où il vécut dans la retraite. Cependant il fut rappelé à Pétersbourg, en 1761, pour y écrire un nouvel opéra; mais, après l'assassinat de Pierre III, il retourna précipitamment dans sa patrie, et y finit ses jours vers 1770. Les derniers ouvrages d'Araja sont un oratorio intitulé : *La Natività di Gesù*, composé pour l'église des Oratoriens de Bologne, et le drame lyrique qui a pour titre *La Cimotea*.

ARAILZA (Rotondi d'). *Voy.* Rotondi.

ARALDI (Michel), membre de la classe de physique et de mathématiques de l'institut national italien, établi par Napoléon I. Araldi était né à Bologne vers 1779. Il a donné, dans la première partie du deuxième volume de cet institut, une analyse de la théorie du son de Laplace et de Biot, sous le titre de *Esame di un articolo della teoria del suono, presentato ai 15 di gennaio* 1808.

ARANAY (...), prêtre et compositeur espagnol, fut maître de chapelle à Cuença, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il mourut vers 1780. On a de cet artiste en manuscrit de très-belle musique d'église écrite en général à huit parties réelles en deux chœurs. M. Geoffroy, colonel en retraite de l'armée française, qui a fait la guerre en Espagne depuis 1809 jusqu'en 1814, puis en 1823, a mis en partition une messe de cet artiste, que Cherubini trouvait admirable de style et de science.

ARANAZ (D. Pedro), prêtre et compositeur espagnol, né à Soria, dans la Vieille-Castille, obtint, dans les dernières années du dix-huitième siècle, la place de maître de chapelle de la cathédrale de Cuença, et mourut dans cette position, à un âge avancé, vers 1825. Au mérite de compositeur habile il unissait une grande instruction littéraire. Sa musique d'église se conserve à Cuença, à l'Escurial, et dans plusieurs autres églises d'Espagne. M. Eslava (*voy.* ce nom) a inséré dans sa *Lira sacra Hispana* (53e livraison) un offertoire à cinq voix sans accompagnement, et un *Laudate Dominum*, à six voix en deux chœurs, avec violons, cors et orgue, de la composition de ce maître. Aranaz est aussi auteur d'un Traité de contre-point et de composition dont il y a des copies manuscrites, et qui est estimé en Espagne.

ARANDA (Dell' Sessa d'), moine italien, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, est cité avec éloge par Prætorius (*Syntag. Mus.*, t. III, p. 243), comme compositeur de madrigaux. Il a publié : *Madrigali a quattro voci*, chez les fils d'Antonio Gardano, Venise, libro 1°, 1571, in-4°, oblong. C'est probablement le même recueil qui a été réimprimé à Helmstadt, en 1619, in-folio, avec un madrigal de Thomas Weelkes, musicien anglais.

ARANDA (Matheo de), musicien espagnol, que le Catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal, Jean IV, indique comme auteur des deux ouvrages suivants : 1° *Tractado de Canto llano;* 2° *Tractado de Canto mensurabile y contrapuncto;* mais il ne fait pas connaître s'ils sont imprimés ou manuscrits.

ARANIEZ (Jean), compositeur espagnol, fit ses études musicales à Alcala de Hénarès, puis alla les achever à Rome, où il a publié *Primo e secondo libro de tonos y Villancicos a uno, dos, tres, et cautro voces*, 1624, in-4°.

ARASCIONE (. . .) compositeur piémontais, né à Novarre, vécut à Rome dans les dernières années du seizième siècle. Il s'est fait connaître par des *Laudi della Beata Maria Vergine a quattro voci*. Rome, 1600, in-4°.

ARAUCO (Raphael), violoniste milanais qui vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait imprimer, sous le voile de l'anonyme, un petit écrit intitulé : *Riflessioni d'un professore di violino sopra un discorso morale e politico intorno il teatro*. Sans nom de lieu et sans date. Le P. Zanoni, capucin, a fait réimprimer cette pièce polémique, avec des notes et deux lettres relatives au même sujet, à Lugano, chez Agnelli, 1783, in-4°. (Voy. *Dizion. di opere anonime e pseudonime di Scritt. italiani*, t. II. p. 437.)

ARAUXO ou **ARAUJO** (François de Correa d'), dominicain espagnol, issu d'une famille noble et ancienne, fut d'abord organiste de l'église collégiale de Saint-Salvador, à Séville, et recteur de la confrérie des prêtres de cette paroisse, puis professeur à Salamanque, et en dernier lieu évêque de Ségovie. Il mourut le 13 janvier 1663. Antonio pense qu'il était Portugais; mais d'autres écrivains assurent qu'il naquit en Espagne, M. Eslava dit que le nom de *Correa* est espagnol

Digitized by Google

et *Araujo* ou *Arauxo*, portugais. Il croit que ces deux noms réunis indiquent que ce musicien était d'origine portugaise par sa mère. Antonio cite un traité de musique de cet auteur (*in Biblioth. Hisp. Append.*, t. II, p. 322), sous ce titre : ***Musica prática y theórica de organo***, Alcala de Henarez, in-fol. Machado (*in Biblioth. Lusit.*, t. II. p. 136) lui attribue aussi un ouvrage intitulé : ***Facultad orgánica***, Alcala, 1626, in-fol. Forkel et Gerber ont cru que ces deux titres indiquaient deux livres différents, mais je trouve dans le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal les deux titres cités par Antonio et Machado réunis en un seul, indiquant conséquemment un seul ouvrage qui est intitulé : *Tientos y discursos de música prática y theórica intitulado Facultad orgánica* (Pièces et discours de musique pratique et théorique intitulés *Faculté organique*). M. Hilarion Eslava (*voy.* ce nom), maître de chapelle de la reine d'Espagne D. Isabelle II, qui a trouvé dans la bibliothèque nationale de Madrid un exemplaire de cet ouvrage, et en donne l'analyse dans l'intéressante préface de son *Museo orgánico español* (Madrid, 1853, in-fol.), rapporte différemment le titre de l'ouvrage de *Correa y Araujo*, qui est simplement : *Tientos y discursos músicos, y Facultad orgánica*. On doit s'en rapporter à ce savant consciencieux. Les pièces d'orgue contenues dans ce recueil, dit M. Eslava, sont au nombre de soixante-dix. A la fin de l'ouvrage, Araujo se vante d'y avoir mis des choses nouvelles qui n'ont jamais été entendues. Bien que plusieurs de ces choses soient extravagantes, ajoute le même critique, on ne peut mettre en doute que l'auteur n'ait été artiste de génie et organiste d'un véritable mérite. Arauxo est auteur d'un autre traité de musique qui porte ce titre : *Casos morales de la música*. Il se trouve à la bibliothèque royale de Lisbonne, ainsi que quelques poésies du même auteur.

ARBEAU (Thoinot), nom sous lequel a été publié un livre singulier intitulé : *Orchésographie, et Traicté en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honneste exercice des danses*, Langres, Jean de Preys, 1589, in-4° de 104 feuillets. Il y a des exemplaires de cet ouvrage sans date; il y en a d'autres aussi qui ne sont pas d'une seconde édition, mais dont on a changé le frontispice; ceux-ci ont pour titre : *Orchésographie, méthode et théorie en forme de discours et de tablature pour apprendre à danser, battre le tambour, en toute sorte et diversité de batteries, jouer du fifre et arrigot, tirer des armes et escrimer, avec autres honnêtes exercices fort convenables à la jeunesse*, etc. Langres, 1596, in-4°. Thoinot Arbeau est un pseudonyme; le véritable auteur de l'*Orchésographie* est Jean Tabourot, official de Langres, vers la fin du seizième siècle. On trouve dans son recueil beaucoup d'airs originaux français, et l'on y voit que la plupart de ces airs, après avoir servi pour la danse, ont été convertis en chansons, dont Tabourot donne les paroles.

ARBLAY (Mme Françoise d'), fille du docteur Burney, auteur d'une *Histoire générale de la musique* et de plusieurs autres ouvrages relatifs à cet art (*voy.* Burney), naquit à Londres, en 1757. Son éducation fut soignée, et de bonne heure elle montra un goût passionné pour la littérature, dans laquelle elle s'est fait un nom honorable. Son premier roman, *Evelina, ou l'Entrée d'une jeune personne dans le monde*, parut en 1777, et fut suivi de plusieurs autres ouvrages du même genre, qui ont obtenu de brillants succès. Miss Burney était âgée de vingt-deux ans lorsque la reine d'Angleterre lui fit offrir une place à la cour, qui fut acceptée; mais, après quelques années, sa santé s'étant dérangée, elle dut renoncer aux avantages de cette position et se retirer près de son père. En 1793 elle épousa le marquis d'Arblay, émigré français, et en 1802 elle suivit son mari à Paris, où elle demeura jusqu'en 1812. Burney était alors fort âgé; il sentait approcher sa fin et désirait revoir sa fille près de lui; Mme d'Arblay se rendit à ses désirs, et retourna à Londres, où elle se fixa. Elle y est morte vers 1842, dans un âge avancé. En 1832 cette dame a publié des Mémoires sur la vie et les ouvrages de son père, sous ce titre : *Memoirs of Dr. Burney*; Londres, 3 vol. in-8°. Cet ouvrage, plein d'intérêt par son sujet, est écrit d'un style élégant. On en trouve des extraits dans le journal anglais de musique *The Harmonicon* (1832), et une analyse succincte en a été faite dans le 13e volume de la *Revue musicale*, p. 9. On ne peut reprocher à ce livre qu'une abondance de détails étrangers au sujet.

ARBUTHNOT (Le docteur Jean), médecin qui eut quelque célébrité sous le règne de la reine Anne, était fils d'un membre du clergé d'Écosse, allié de fort près à la noble famille de ce nom. Il fit ses études à l'université d'Aberdeen, et y prit ses degrés de docteur en médecine. Ayant été nommé médecin ordinaire de la reine Anne en 1709, il fut bientôt après reçu membre du Collége de médecine, et admis à la Société royale de Londres. Vers la fin de sa vie, il se retira à Hampstead, et y mourut le 27 février 1735. On a publié divers opuscules du docteur Arbuthnot sous ce titre : *Miscellaneous Works*, Glascow,

Digitized by Google

1751, 2 volumes in-8°. Outre ses talents comme médecin, ce docteur possédait des connaissances assez étendues en musique, et l'on a de lui diverses antiennes insérées dans un recueil publié par le docteur Croft en 1712. Ami sincère de Hændel et son partisan le plus chaud, il écrivit plusieurs pamphlets où il prenait vivement la défense de ce grand compositeur, dans les querelles qu'il eut à soutenir pour ses entreprises de théâtre : ces pièces ont été insérées dans le premier volume de ses *Miscellanées*. La première est intitulée : *Le Diable est déchaîné à Saint-James, ou Relation détaillée et véritable d'un combat terrible et sanglant entre madame Faustina et madame Cuzzoni, ainsi que d'un combat opiniâtre entre M. Broschi et M. Palmerini, et enfin de quelle manière Senesino s'est enrhumé, a quitté l'Opéra et chante dans la chapelle de Henley*. Peu de temps après, il écrivit un second manifeste à l'occasion des disputes de Hændel avec Senesino, sous ce titre : *l'Harmonie en révolte, épître à Georges-Frédéric Hændel, par Hurlothrumbo Johnson Esq.*

ARCADELT (Jacques), dont le nom est quelquefois orthographié *Archadet, Arkadelt, Harcadelt*, ou *Arcadet*, naquit dans les Pays-Bas vers les dernières années du quinzième siècle, ou au commencement du seizième. Walther (*in Musikalisches Lexikon*) dit qu'il fut élève de Josquin Després : cela n'est pas vraisemblable, car il ne paraît pas que Josquin dirigeât une école de musique à l'époque où Arcadelt aurait pu recevoir de ses leçons. Ce qui a pu donner lieu à cette supposition, c'est que plusieurs auteurs ont désigné, on ne sait pourquoi, ce musicien sous le nom d'*Arcadet Gombert*, ce qui l'a fait confondre avec Nicolas Gombert, véritablement élève de Josquin. Quoi qu'il en soit, Arcadelt fut un des plus savants musiciens de son temps. Vers 1536, il se rendit en Italie, et se fixa à Rome, où il devint maître des enfants de chœur de Saint-Pierre du Vatican; mais il n'occupa ce poste que depuis le mois de janvier 1539 jusqu'à la fin du mois de novembre de la même année. Le 30 décembre 1540 il fut agrégé au collége des chapelains chantres pontificaux; en 1544, il parvint au grade d'abbé camerlingue de la même chapelle, dignité qu'il conservait encore en 1549, comme on le voit par les journaux manuscrits de la chapelle pontificale. Une lacune qui existe dans ces journaux pendant les années 1550, 1551 et 1552, ne permet pas de donner avec précision la date de l'époque où il quitta la chapelle pour entrer au service du cardinal Charles de Lorraine, duc de Guise. On peut croire toutefois qu'il ne s'attacha au cardinal que lorsque celui-ci fut envoyé à Rome par la cour de France, en 1555, pour engager le pape Paul IV à entrer dans une alliance contre l'Autriche. La nouvelle situation d'Arcadelt le conduisit à Paris, où il termina vraisemblablement ses jours. Les compositions de cet auteur sont les suivantes : 1° Trois livres de messes à trois, quatre, cinq et sept voix; Paris, Adrien Le Roy, 1557. Un livre de trois messes, à quatre et cinq voix, a été réimprimé à Paris en 1583, in-4°; la première édition de ce recueil a pour titre : *Missæ tres Jacobo Arcadet Regio musico, et illustr. Cardinalis à Lotharingia sacello præfecto auctore, nunc primum in lucem editæ, cum quatuor et quinque vocibus, ad imitationem modulorum : Noe, Noe*, à quatre; *Ave Regina cœlorum*, à cinq; *Missa vulgaris Beatæ Virginis*, à quatre. Après ces messes, on en trouve une de Jean Mouton, et une autre d'André de Silva; Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1557, in-fol. — 2° *Il primo libro de' madrigali a più voci*; Venise, 1538. Il paraît que cette première édition fut enlevée si promptement qu'il était déjà nécessaire d'en faire une deuxième en 1539; car on connaît des exemplaires qui ont pour titre : *Il primo libro de' madrigali d'Archadelt a quattro, con nuova gionta impressi*. A la fin du livre, on lit : *In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano, nell' anno del Signore M. D. XXXIX nel mese di mazo* (sic), *con privilegio che nessun posso ristampare*. Le recueil contient 53 madrigaux. Il y a des éditions de ce premier livre, publiées dans la même ville en 1541, 1545, 1550, 1551, 1552, 1556, 1560, 1568, 1581, 1603, 1606 et 1617, toutes in-4°. On en a une datée de Rome, 1542. Il y en a enfin une édition de Venise, Vinc. Bianchi, 1540. — 3° *Il secondo libro de' madrigali a quattro voci*, etc.; Venise, Antoine Gardane, 1539. La deuxième édition a été publiée chez Ant. Gardane, en 1560. Il doit y avoir d'autres éditions de ce second livre. — 4° *Il terzo libro de' madrigali et di altri eccellentissimi authori. Con la gionta di alcuni madrigali a voce mutata bellissimi a quattro voci* (sans nom de lieu ni d'imprimeur, et sans date). Il y a des exemplaires de cette édition qui ont un autre frontispice intitulé : *Il terzo libro de' madrigali novissimi d'Archadelt, a quattro voci, insieme con alcuni da Constantio Festa ed altri bellissimi a voci mudate* (sic); Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1539, in-4°. Ce livre contient 48 madrigaux. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Venise, chez Ant. Gardane, en 1556, in-4° obl. — 5° *Il quarto libro de' madrigali d'Archadelt*

Digitized by Google

a quattro voci, composti ultimamente, insieme con alcuni madrigali da altri autori, con ogni diligenza stampate et corrette. A la fin du livre on lit : *In Venetia, nella stampa d'Antonio Gardano*, 1539, in-4°. Ce livre contient 39 pièces. — 6° *Il quinto libro de' madrigali d'Archadelt á cinque voci;* ibid., 1556, in-4° obl. — 7° *Il primo libro de' madrigali d'Archadelt a tre voci, con la gionta di dodici Canzoni francesi et sei Motetti*; *Venezia, appresso di Francesco Gardano*, 1559, in-4 obl. Pitoni, dans ses notices manuscrites sur les contrapuntistes, fait l'éloge du style d'Arcadelt dans le genre madrigalesque, où il paraît avoir été fort habile. — 8° *L'excellence des chansons musicales*, Lyon, 1572. La deuxième édition de cet œuvre a paru dans la même ville, sous ce titre : *Excellence des chansons musicales, tant propre à la voix qu'aux instruments. Recueillies et revuës par Claude Goudimel, natif de Besançon;* Lyon, par Jean de Tournes, 1586, in-4 obl. Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 130) et Lichtenthal (*Biografia di musica*, t. III, p. 170) ont rangé cet ouvrage parmi les livres théoriques, quoique ce ne soit qu'un recueil de chansons.

Les recueils de madrigaux et de motets de divers auteurs, qui renferment des pièces d'Arcadelt ont pour titres : 1° *Madrigali a quattro voci di Messer Claudio Veggio, con la gionta di sei altri di Archadelt della misura breve*; Venetiis, apud Hieronynum Scotum, 1540, in-4°. — 2° *Adriani Wigliar* (Willaert), *Cypriani de Rore, Archadelt et Johannis Gero, cantiones trium vocum, aliaque madrigalia trisona diversorum auctorum;* Venetiis, ibid., 1565, in-4°. — 3° *Motetti de la Simia excusum Ferrariæ, expensis et labore Johannis de Bulgat, Henrici de Campis, et Anthonii Hucher sociorum, Mense februarii, anno Domini* 1539, petit in-4° obl. — 4° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum. Vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces: singulæ tum artificiose, tum etiam mire jucunditatis;* Augsbourg, Melchior Kriestein, 1540, in-4°. Ce recueil a eu pour éditeur Sigismond Salblinger. — 5° *Selectissimarum motectarum partim quinque partim quatuor vocum, D. Giorgio Forstero selectore. Imprimebat Johannes Petreius;* Norimbergæ, anno 1540, in-4°. — 6° *XI^e livre contenant XXVII chansons nouvelles, à quatre parties en un volume et en deux.* Imprimées par Pierre Attaingnant et Hubert Jollet à Paris, 1542, petit in-4° obl. — 7° XII^e livre contenant *XXX chansons nouvelles à quatre parties*, etc.; ibid., 1543, petit in-4° obl. — 8° *Piissimæ ac sacratissimæ Lamentationes Jeremiæ prophetæ, nuper a variis auctoribus compositæ, pluribus vocibus distinctæ : et nunc primum in lucem editæ*; Parisiis, Adr. Le Roy et Rob. Ballard (sans date), in-4°. La troisième et la huitième Lamentation de ce recueil sont composées par Arcadelt. — 9°. *Tertius liber* (Motectorum) *cum quatuor vocibus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento anno Domini* 1539, in-4° obl. — 10° *Tertius liber Motettorum ad quinque et sex voces. Opera et solertia Jacobi Moderni alias dicti Grand Jaques : in unum coactorum et Lugduni prope phanum divæ Virginis de Confort, ab eodem impressorum*, 1538, in-4° — 11° *Quartus liber* etc., *ibid.*, 1539, in-4°. — 12° *Canticum Beatæ Mariæ Virginis, quod Magnificat inscribitur; veto modis diversis auctoribus compositum : nunc primum in lucem editum. Lutetiæ apud Adrianum Le Roy et Robertum Ballard*, 1557, in fol. — 13° *Dix ème livre de chansons à quatre parties composées par plusieurs autheurs;* Paris, Nicolas Duchemin, 1552, in-4° obl. Il y a onze chansons d'Arcadelt dans ce recueil. — 14° *Second livre de chansons nouvellement mises en musique par bons et sçavants musiciens, imprimées en quatre volumes, à Paris, de l'imprimerie d'Adrian Le Roy et Robert Ballard, imprimeurs du Roy. Rue Saint-Jean de Beauvais, à l'enseigne Sainte-Geneviève*, 1554, in-4°. Il n'y a qu'une seule chanson d'Arcadelt dans ce recueil (*Les yeux qui me sçurent prendre*); mais elle est remarquable par la grâce, pour le temps où elle fut écrite. — 15° *Tiers livre de chansons*, etc., *ibid.*, 1554, in-4° obl. Il y a 18 chansons d'Arcadelt dans ce recueil. Adrien Le Roy et Robert Ballard ont donné une deuxième édition du même livre en 1561, dans laquelle l'ordre des chansons a été changé. — 16° *Quart livre de chansons*, etc., ibid., 1553, in-4° (contenant quatre chansons d'Arcadelt). Une autre édition de ce livre a été publiée par les mêmes, en 1561. — 17° *Sixième livre de chansons*, etc., ibid., 1556, in-4° (contenant *quatre* pièces d'Arcadelt). — 18° *Septième livre de chansons*, etc., ibid., 1557. — 19° *Huitième livre de chansons*, etc., ibid., 1557 (contenant cinq chansons d'Arcadelt). — 20° *Premier recueil des recueils, composé à quatre parties de plusieurs autheurs excellents*, ibid., 1567, in-4°. — 21° *Second livre du recueil des recueils*, etc., ibid., 1568. Il y a une première édition de ce livre publiée par les mêmes en 1564. — 22° Dans le recueil de pièces pour deux luths, publié à Anvers, chez Pierre Phalèse, en 1568, in-4°, sous ce titre : *Luculentum theatrum*

Digitized by Google

musicum: on trouve des pièces d'Arcadelt arrangées pour cet instrument.

ARCHANGELO, compositeur de musique d'église au seizième siècle, né à Lonato, vécut à Brixen, dans le couvent de Saint-Euphem, de l'ordre de Mont-Cassin. Possevin (*Apparat. Sac.*, t. I, p. 114) cite un de ses ouvrages sous ce titre : *Sacræ cantiones;* ce sont des motets pour le jour de Noël et la semaine sainte ; Venise, 1585.

ARCHESTRATE, musicien grec. On ignore le lieu de sa naissance et le temps où il a vécu ; mais on sait qu'il avait écrit un *Traité sur les joueurs de flûte* (Athénée, liv. XIV, c. 9), qui n'est pas venu jusqu'à nous. Je ne sais où La Borde (qui cite Athénée), a pris qu'Archestrate était né à Syracuse et fut disciple de Terpion : il n'y a pas un mot de cela dans Athénée.

ARCHIAS, fameux joueur de trompette, né à Hybla, en Sicile, fut couronné aux jeux Olympiques, dans les Olympiades 97, 98 et 99. Pollux nous a conservé une épigramme d'Archias, dans laquelle il dédie une statue à Apollon, en reconnaissance de ce qu'il avait joué de la trompette pendant trois jours aux jeux Olympiques sans se rompre aucun vaisseau, quoiqu'il sonnât de toute sa force.

ARCHIER ou **ARCHER** (JEAN L'), contrapuntiste du seizième siècle, était né à Doulens, dans la Picardie, ainsi que le prouve une *Ordonnance pour le reiglement de l'hostel de Monseigneur le duc de Bourgoigne*, laquelle se trouve dans les archives du duché de Bourgogne qui ont été séparées de celles du duché de Brabant et transportées à Lille. Cette pièce se trouve au troisième volume des règlements de l'hôtel des ducs. On y voit que l'Archier fut au service du duc de Bourgogne ; mais l'ordonnance ne porte point de date précise.

Un compte de dépenses relatives aux funérailles de François I^er^, roi de France, en 1548, publié dans la *Revue musicale* (1832, n° 31, 243), prouve que maître Jean l'Archier ou Larcher était alors chantre de la chapelle et de la chambre. Il est vraisemblable que les avantages accordés alors aux musiciens de la cour de France l'avaient déterminé à quitter la musique du duc de Bourgogne ; mais on n'a point encore découvert de document qui indique l'époque précise de ce changement de position. Le nom de l'Archer ne se trouve pas parmi les musiciens de la chapelle de François I^er^, dans les comptes de 1532 et de 1533.

Il ne faut pas confondre Jean l'Archer ou l'Archier avec un autre musicien nommé *Pierre Archer*, qui figure dans un compte de la chapelle de François I^er^, pour l'année 1532, tiré d'un manuscrit du seizième siècle, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, et qui a été publié par Castil-Blaze, dans son livre intitulé : *Chapelle musique des Rois de France.* On voit par ce compte que les appointements de ce chantre de la chapelle étaient de 300 livres tournois, et qu'il avait eu cette année une gratification de 75 livres, en tout 375 livres tournois ou environ 1487 fr. 50 c. de notre monnaie (1), somme considérable pour cette époque. On trouve des spécimens du savoir de *l'Archier* dans les *Sacr. Cant. quinque vocum*, publiés à Anvers par Tilman Susato, en 1546 et 1547.

ARCHILOQUE, poëte et musicien grec, né à Paros, l'une des Cyclades, paraît avoir vécu entre la quinzième et la trente-septième olympiade. Il était fils de Télésicle et d'une esclave nommée *Enipo.* Doué de talents extraordinaires, la bonté de son cœur n'égalait pas malheureusement la beauté de son esprit, et lui-même a pris soin de nous instruire de plusieurs circonstances de sa vie qui font peu d'honneur à son caractère et à ses mœurs. Sa plume était redoutable à ses ennemis et même à ses amis, qu'il déchirait par amusement : tant de licence détermina les Lacédémoniens à lui interdire l'entrée de leur pays et à défendre la lecture de ses ouvrages. Il fut tué dans un combat, on ne sait à quelle occasion, par un certain Callondas, surnommé Corax, qui ne commit ce meurtre que pour conserver sa vie. Les inventions que Plutarque (*De Musica*) attribue à Archiloque sont : 1° *le rhythme des trimètres;* 2° *le Passage d'un rhythme dans un autre d'un genre différent;* 3° *la Paracataloge* (désordre dans l'arrangement des sons et dans le rhythme) ; 4° *la manière d'adapter à tout cela le jeu des instruments à cordes;* 5° *les épodes ;* 6° *les tétramètres ;* 7° *le rhythme procritique ;* 8° *le prosodiaque ;* 9° *l'élégie;* 10° *l'extension de l'iambique jusqu'au péan épibate ;* 11° *celle de l'héroïque jusqu'au prosodiaque et au crétique;* 12° *l'exécution musicale des vers iambiques, dont les uns ne font que se prononcer pendant le jeu des instruments et dont les autres se chantent.*

ARCHYTAS, philosophe pythagoricien, naquit à Tarente, dans la Grande-Grèce (aujourd'hui le royaume de Naples), et fut le contemporain de Platon, avec qui il se trouva à la cour de Denys, tyran de Syracuse. Ce fut lui qui sauva la vie à ce philosophe, que Denys voulait faire mourir, par une lettre qu'il écrivit à ce prince. Porphyre

(1) Par une ordonnance du 8 mars 1532, sur les monnaies, la valeur de la livre tournois avait été fixée à 3 fr. 70 c.

Digitized by Google

et Théon de Smyrne disent qu'il a écrit un traité sur les harmoniques et un autre sur les flûtes : ces deux ouvrages sont perdus.

ARCIERO (Aluise, ou Louis), organiste de premier orgue de l'église Saint-Marc, de Venise, était né dans cette ville vers la seconde moitié du quinzième siècle, car la forme de son prénom n'était en usage que dans le dialecte vénitien. Arciero succéda dans sa place à Baptiste Bartolamio, le 21 février 1518, et l'occupa jusqu'à la fin d'octobre 1530. On ne connaît jusqu'à ce moment aucune composition sous le nom d'Arciero.

ARCONATI (Le Père), né à Sarzano, vers 1610, entra fort jeune dans l'ordre des cordeliers appelés *Mineurs conventuels*. Après avoir fait de bonnes études musicales, il écrivit pour l'église une grande quantité de messes, de vêpres, et d'autres morceaux de musique qui se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du couvent de Saint-François, à Bologne. Nommé maître de chapelle de ce couvent en 1653, il succéda dans cette place au P. Guido Montalbani ; mais il ne la garda que peu d'années, car il mourut en 1657 : son successeur fut le P. François Passerini.

ARDALE, joueur de flûte, était fils de Vulcain, selon Pausanias, et naquit à Trézène, ville de Péloponèse. Plutarque (*De Musica*) dit qu'il réduisit en art la musique pour les flûtes. Pline (lib. VII, c. 56) attribue à un Trézénien, qu'il nomme *Dardanus*, la manière d'accompagner le chant par les flûtes (*Cum tibiis canere voce Træzenius Dardanus instituit*) : ce passage semble se rapporter à Ardale ; c'est pourquoi Méziriac et le Père Hardouin ont remarqué qu'il fallait substituer *Ardalus* à *Dardanus*, dont aucun autre écrivain de l'antiquité ne parle. Il y a dans le Banquet des Sept Sages de Plutarque un Ardale de Trézène, joueur de flûte et prêtre des Muses ; mais il ne faut pas le confondre avec celui-ci, qui est beaucoup plus ancien.

ARDANAZ (Pedro), prêtre et compositeur espagnol, fut maître de chapelle de l'église primatiale de Tolède, depuis le 16 juin 1674, et conserva cette position jusqu'au 11 décembre 1706, où il mourut. Quelques messes et motets de sa composition se conservent dans les archives de l'église de Tolède et à l'Escurial.

ARDEMANIO (Jules-César), compositeur milanais, maître de chapelle et organiste de l'église Sainte-Marie *della Scala* et de *Santa-Fedele*, à Milan, mourut dans cette ville en 1650. On a de lui des *Motets* imprimés à Milan en 1616, des *Faux-Bourdons*, publiés en 1618, et l'ouvrage intitulé : *Musica a più voci con basso per l'organo, concertata in occasione d' una pastorale alludente alla venuta di S. Carlo*. Milano, 1628, in-4°.

ARDITI (Le marquis Michele), savant archéologue et amateur de musique, naquit le 29 septembre 1745, à Presicca, dans la terre d'Otrante, au royaume de Naples. Après avoir fait de brillantes études au séminaire de Lecce, puis à l'université de Naples, il se livra avec succès à la profession d'avocat, et se fit connaître par de bons ouvrages sur des sujets d'archéologie qui le firent entrer dans l'académie d'Herculanum, dans la Société des sciences, lettres et beaux-arts, et dans plusieurs autres sociétés savantes de Naples, de Rome et du Danemark. En 1807 il fut nommé directeur général du musée royal *Borbonico*, et dix ans plus tard il eut la charge de surintendant des fouilles d'antiquités dans le royaume de Naples. Ses travaux scientifiques ne l'empêchèrent pas de se livrer avec ardeur à la culture de la musique, qu'il avait étudiée dans sa jeunesse, sous la direction de Jomelli. Ses productions dans cet art consistent en un opéra sérieux, l'*Olimpiade* de Métastase, beaucoup de cantates religieuses et profanes, une multitude d'airs détachés avec orchestre ou clavecin, plusieurs symphonies (ouvertures), sonates de piano, et beaucoup de motets composés pour diverses églises de Naples. Commandeur ou chevalier de plusieurs ordres, comblé d'honneurs et généralement estimé, le marquis Arditi mourut le 23 avril 1838, à l'âge de quatre-vingt-treize ans, laissant au Musée royal son médailler, beaucoup d'inscriptions et d'objets antiques ; à la bibliothèque *Borbonica* sa collection de manuscrits, et au collége royal de musique ses propres ouvrages et beaucoup de compositions autographes des maîtres les plus célèbres.

ARDITI (Louis), violoniste et compositeur, né à Crescentino, près de Verceil, dans le Piémont, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan, et a commencé à se faire connaître dans les concerts en 1839. En 1841, il a fait exécuter au Conservatoire l'opéra de sa composition intitulé : *I Briganti*. En 1851, il voyageait en Amérique et à la Havane, pour y donner des concerts. On a publié de cet artiste : *Sestetto di bravura per due violini, due viole, violoncello et contrabasso*. Milano, Ricordi, ainsi que des duos pour deux violons, ou piano et violon, sur des motifs d'opéras.

ARDORE (Le prince d'). *Voyez* MILANO (Jacques François).

ARENA (Joseph), compositeur napolitain, né au commencement du dix-huitième siècle, a mis en musique *Achille in Sciro*, représenté à Rome en 1738, *Tigrane*, à Venise, 1741 ; *Ales-*

Digitized by Google

sandro in Persia, à Londres, 1741, *Farnace*, à Rome, 1742. Il a laissé en manuscrit un ouvrage élémentaire intitulé : *Principi per cembalo o organo.*

ARENBERG (***), écrivain allemand, qui n'est connu que par une dissertation latine sur la musique des anciens, insérée dans le neuvième volume des *Miscellanées* de Leipsick.

ARESTI, ou **ARRESTI** (Jules-César), né à Bologne, vers 1630, fut élève d'Ottavio Vernizzi, organiste de l'église Saint-Pétronne de cette ville, à qui il succéda. Il fut un des premiers membres de l'Académie des philharmoniques de Bologne, fondée en 1666, et obtint trois fois l'honneur d'en être le prince (président), en 1671, 1686 et 1694. Aresti a fait imprimer de sa composition : 1° *Messa e vespro della B. V. M. a otto voci*; Bologna, 16.., in-4°.— 2° *Messa a tre voci con sinfonie*; ibid. — 3° *Salmi cinque a quattro voci*; Venise, 1664, in-4°.— 4° *Gare musicali, salmi a cappella a quattro voci*, avec quelques psaumes à quatre voix de Cazzati, maître de chapelle de Saint-Pétronne. Aresti écrivit contre ce même Cazzati, qui était en possession de son emploi de maître de chapelle depuis 1657, et fit une critique sévère du *Kyrie* d'une messe à cinq voix placée dans l'œuvre 17° de ce maître. Une lutte violente s'établit à cette occasion entre les deux artistes, qui publièrent plusieurs pamphlets remplis d'expressions amères et d'injures. *Voy.* Cazzati.

ARESTI (Floriano), organiste de l'église métropolitaine de Bologne, et académicien philharmonique, naquit à Bologne vers la fin du dix-septième siècle. On connaît de lui les opéras suivants : 1° *Crisippo*, à Ferrare, en 1711. — 2° *Inganno si vince*; Bologne, 1710. — 3° *Enigma disciolta*, en 1710, à Bologne. — 4° *Costanza in cimento colla crudeltà*, à Venise, en 1712. — 5° *Il trionfo di Pallade in Arcadia*, à Bologne, en 1716. Fantuzzi (*Scrittori bolognesi*) dit qu'Aresti a cessé de vivre avant 1719, ou au plus tard dans le cours de cette année.

ARETIN (Gui). *Voy.* Gui.

ARETIN (Christophe, baron d'), homme savant et distingué dans les sciences, les arts et la littérature, né le 2 décembre 1773, à Ingolstadt, fut nommé conseiller de cour à Munich en 1793. En 1795, on l'envoya comme commissaire à Wetzlar; en 1799, il fut fait conseiller de la direction provinciale auprès de la députation de droit public, à Munich, et en 1804, bibliothécaire de la cour. C'était un pianiste habile et un compositeur de quelque mérite. On a de lui une messe et une symphonie qui ont été exécutées par l'orchestre de la cour, et qui ont obtenu beaucoup de succès. Il a fait imprimer en 1810, par le procédé lithographique, deux recueils de chansons allemandes de sa composition, sous le nom d'Auguste *Renati*. Le baron d'Aretin est mort à Munich en 1822. *Voy.* la *Bavière savante* de Kl. Bader, t. I, p. 35.

ARETINO. *Voy.* Appoloni.

ARETINUS, nom sous lequel GUI ou GUIDO d'Arezzo est souvent désigné par les anciens auteurs.

ARETINUS (Paul), musicien au service du duc de Ferrare et compositeur de musique d'église, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Responsoria hebdomadæ santæ, ac Natalis Domini, Te Deum et Benedictus quatuor voc.*, Venise, 1547.— 2° *Sacra responsoria, tum natali Domini, tum jovis, veneris, ac sabbati sancti diebus dici solita, nunc primum a D. Paulo Aretino sub musicis edita rhythmis, atque ab eodem summa recens cura, diligentiaque castigata*; *Venetiis, apud Hieronymum Scotum*, 1544, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Venise, en 1574, in-4°. Il est vraisemblable que le nom d'*Aretinus* ne fut donné à ce compositeur que pour désigner sa patrie, qui était Arezzo, ville de la Toscane; son véritable nom de famille est inconnu, et *Paulus* n'est que son prénom.

AREVALO (Faustino), écrivain espagnol qui n'est connu que par l'ouvrage suivant : *Hymnodia Hispanica ad cantus latinitatis, metrique leges revocata et aucta. Præmittitur dissertatio de Hymnis ecclesiasticis, eorumque correctione, atque optima constitutione. Romæ, ex typographia Salomonianæ ad divi Ignatii*, 1786, in-4°. Je présume que cet auteur est un des jésuites espagnols réfugiés à Rome après leur expulsion de l'Espagne.

ARGENTILL (Charles d') ou d'Argentilly, contemporain d'Arcadelt, fut, comme lui, chanteur et compositeur de la chapelle pontificale, dans la première moitié du seizième siècle. L'abbé Baini le range parmi les musiciens flamands qui brillèrent alors en Italie; mais il est plus vraisemblable qu'il était de la Picardie, où il existe des familles de ce nom. On trouve quelques motets de cet auteur dans les recueils publiés en Italie antérieurement à 1550.

ARGENTINI (Étienne), moine, bachelier en théologie et maître de chapelle de l'église Saint-Étienne, à Venise, naquit à Rimini vers 1600. Il a fait imprimer : 1° *Missæ trium vocum*; Venise, 1638.— 2° *Salmi concertati*, ibid. 1638.

ARGIES (Gautier d'), poëte et musicien du treizième siècle, était de la maison d'Argies en Picardie. Le manuscrit de la Bibliothèque impé-

Digitized by Google

riale coté 7222, contient vingt et une chansons notées de sa composition.

ARGILIANO (Royer), compositeur, né à Castro-Nuovo, dans l'île de Corse, vivait au commencement du dix-septième siècle. On connaît sous son nom : *Responsori per la settimana santa, Messa e Vespro per il Sabato santo.* Venezia, Amadino, 1612, in-4°.

ARGYROPYLE (Jean), littérateur et musicien grec, naquit à Constantinople en 1404. A l'époque où Amurat II fit le siége de cette ville, il s'en éloigna, et alla s'établir à Florence, en 1430. Il y donna des leçons de sa langue maternelle. La peste ayant ravagé l'Italie, Argyropyle en fut atteint, et il mourut à Rome en 1474, à l'âge de soixante-dix ans. Il a laissé un volume de chants à voix seule, sous le titre de *Monodia*, que Gérard Vossius assure exister dans la Bibliothèque du roi de France (*De Hist. Græc.*, lib. IV, p. 493); mais je ne l'y ai point trouvé.

ARIANUS (Jean-T.), écrivain du seizième siècle, a publié un livre intitulé : *Isagoge musicæ poeticæ*, Erfurt, 1581, in-4°. On n'a aucun renseignement sur cet auteur, cité par Blankenburg dans ses additions à la théorie des beaux-arts de Sulzer.

ARIBON, scolastique, qu'il ne faut pas confondre avec l'évêque de Frisingue du même nom, naquit probablement dans les Pays-Bas, vers le milieu du onzième siècle; car il a dédié un traité de musique dont il est auteur à Ellenhard, évêque de Frisingue, mort en 1078 (*Vid. C. Meichelbeck in Hist. Frising.*). L'ouvrage d'Aribon, intitulé *Musica*, est une sorte de commentaire sur quelques points de la doctrine de Gui d'Arezzo : l'abbé Gerbert l'a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (t. II, p. 197-229). La préface avait été déjà publiée par le P. Pez (*Thes. anecd.*, t. VI p. 222). Une des parties les plus utiles de l'ouvrage d'Aribon est celle qui a pour titre : *Utilis expositio super obscuras Guidonis sententias.* Les passages dont il s'agit sont tirés du micrologue de Gui; Aribon aurait pu en augmenter la liste, car le moine d'Arezzo est certes un des écrivains sur la musique du moyen âge les moins intelligibles; ajoutons que sa latinité est fort incorrecte et abonde en barbarismes. Le livre d'Aribon nous fournit encore une indication qui mérite d'être remarquée dans le chapitre de son livre qui a pour titre : *De distinctionibus cantuum, et cur finales dicantur ac superiores.* Il y cite un passage de Gui qui n'existe ni dans les ouvrages de ce moine, publiés par l'abbé Gerbert dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, ni dans les manuscrits de la Bibliothèque royale de Paris que j'ai consultés, ni dans le mien, ni enfin dans aucun de ceux que j'ai examinés, ce qui semblerait indiquer que nous n'avons pas tous les écrits de Gui d'Arezzo, ou du moins qu'il y a des lacunes dans ceux qui sont venus jusqu'à nous. Voici, au reste, le passage dont il s'agit : *Quamvis principia, præsertim tamen fines distinctionum sunt considerandi, qui præcipue debent finales repetere, ut dominus Guido dogmatizat dicens :* « Item ut ad « principalem vocem, id est, finalem pene om- « nes distinctiones currant; hoc tamen rarius « invenitur, quam crebrius. » *Voy.* Gui d'Arezzo.

ARIETTO (Simon), célèbre violoniste qui vivait au commencement du dix-septième siècle, naquit à Verceil. Après avoir été pendant quelque temps au service du duc de Mantoue, il revint dans sa ville natale, et de là passa à la cour du duc de Savoie, en 1630. Arietto est le premier violoniste qui soit mentionné comme virtuose dans l'histoire de cet instrument. Il eut deux fils, François et Simon, qui, quoique fort habiles sur le violon, n'égalèrent point leur père.

ARIGONI (Jean-Jacques), compositeur du dix-septième siècle, et membre de l'Académie *Fileutera*, dans laquelle il était connu sous le nom de *l'Affettuoso*, a publié à Venise, en 1623, des madrigaux à deux et trois voix, de sa composition. On connaît aussi du même auteur : *Concerti da camera;* Venise, 1635. On trouve des madrigaux composés par Arigoni dans l'ouvrage qui a pour titre : *Madrigali del signor cavaliere Anselmi, nobile di Treviso, posti in musica da diversi eccellentissimi spiriti, a due, tre, quattro e cinque voci, con il basso continuo. Stampato dal Gardano in Venetia. Apresso Bartolomeo Magni*, 1624.

ARION, poëte et joueur de cithare, né à Méthymne, dans l'île de Lesbos, fut, dit Hérodote, l'inventeur du dithyrambe, et composa plusieurs hymnes fameux. Le même historien et Aulu-Gelle, d'après lui, disent qu'il acquit de grandes richesses par la beauté de son chant et de ses vers, dans un voyage qu'il fit en Italie et en Sicile. Ce fut au retour de ce voyage que, s'étant embarqué pour aller à Corinthe sur un vaisseau de cette ville, les matelots, tentés par ses richesses, prirent la résolution de le jeter à la mer. En vain il s'efforça de les fléchir; tout ce qu'il put obtenir fut qu'avant de se précipiter dans les ondes il prendrait sa lyre, et chanterait quelques élégies. On connaît le récit d'Aulu-Gelle et des poëtes, qui ont dit qu'un dauphin, attiré par le charme de sa voix, le reçut sur son dos, et le porta jusqu'au cap Ténare (aujourd'hui cap Matapan), dans le Péloponèse. On dit aussi

Digitized by Google

qu'Arion fut inventeur des chœurs et des danses en rond : quelques-uns prétendent que cette invention est due à Lasus.

ARIOSTI (Attilio), dominicain, naquit à Bologne vers 1660, et s'adonna de bonne heure à l'étude de la musique. Il paraît qu'il obtint une dispense du pape qui l'exemptait des devoirs de son état, et lui permettait de se livrer à la composition des ouvrages de théâtre. Après avoir terminé ses études, il écrivit pour le théâtre de Venise, en 1686, l'opéra de *Dafne*, de Zeno. Deux ans après, il fut nommé maître de chapelle de l'électrice de Brandebourg. L'anniversaire du mariage du prince Frédéric de Hesse-Cassel avec la fille de l'électrice donna lieu, en 1600, à des fêtes brillantes, où l'on représenta un intermède d'Ariosti, intitulé la *Festa d'Imenei*, à la maison de plaisance de la princesse, près de Berlin. Dans cet ouvrage, ainsi que dans ceux qui lui succédèrent immédiatement, Ariosti imita servilement le style de Lulli ; mais dans son opéra d'*Atys* il changea de manière, et se rapprocha de celle d'Alexandre Scarlatti, sans pouvoir jamais en avoir une qui lui fût propre. Au bout de quelques années de séjour à Berlin, il reçut une invitation pour se rendre à Londres, où il arriva en 1716 : il y obtint des succès brillants dans son *Coriolan* et dans *Lucius Verus* : on en imprima même les partitions entières, distinction jusqu'alors sans exemple en Angleterre. Mais, à l'arrivée de Hændel dans ce pays, ses rivaux Bononcini et Ariosti perdirent la faveur du public, et leurs compositions disparurent devant les œuvres de ce grand musicien. Ariosti finit par tomber dans un état voisin de la misère, et fut obligé de publier par souscription, en 1728, un livre de cantates de sa composition, qu'il dédia au roi Georges Ier. Heureusement ces sortes d'entreprises sont ordinairement couronnées par le succès en Angleterre : celle-ci produisit un bénéfice de près de mille livres sterling. Peu de temps après, Ariosti partit pour l'Italie, et se retira à Bologne. On ignore l'époque de sa mort.

A ses talents comme compositeur Ariosti joignait le mérite d'être bon violoncelliste et habile exécutant sur la viole d'amour. A la sixième représentation de l'*Amadis* de Hændel, il exécuta un morceau sur la viole d'amour, instrument alors inconnu en Angleterre, et le charme de l'instrument joint à son talent excita un enthousiasme général. Il était d'un caractère doux et affable, mais c'était un homme de peu de génie. Voici la liste de ses compositions connues : 1° *Dafne*, en un acte ; 1696. — 2° *Erifile*, Venise, 1697. — 3° *la Madre de' Maccabei*, à Venise, en 1704. — 4° *La Festa d'Imenei* ; Berlin, 1700 ; — 5° *Atys* ; Lutzenbourg, 1700 ; — 6° *Nabucodonosor*, Vienne, 1706. — 7° *La più gloriosa fatica d'Ercole* ; Bologne, 1706. — 8° *Amor tra nemici* ; Vienne, 1708. — 9° *Ciro* ; Londres, 1721. — 10° Le premier acte de *Mucius Scevola* ; ibid., 1721. — 11° *Coriolan* ; ibid., 1723. — 12° *Vespasien*, ibid., 1724. — 13° *Artaserse* ; 1724. — 14° *Dario* ; ibid., 1725. — 15° *Lucius Verus* ; Londres, 1726. — 16° *Tenzone* ; ibid., 1727. — 17° *Cantates, and a collection of lessons for the viol d'amore* ; Londres, 1728. — 18° *S. Radegonda, regina di Francia ; oratorio*, 1693.

ARISTIAS, musicien athénien, a écrit un *Traité des Cytharèdes* (Athénée, liv. XIV, c. 4.), qui n'est pas venu jusqu'à nous.

ARISTIDE QUINTILLIEN, l'un des auteurs grecs dont les écrits sur la musique sont parvenus jusqu'à nous, est plus connu par son livre que par les circonstances de sa vie. On ignore et le lieu et la date de sa naissance. Meibomius a cru devoir la fixer à la deux cent vingt-quatrième olympiade, sous le règne d'Adrien, époque où vivait Plutarque ; mais, d'après la doctrine qu'il a exposée dans son ouvrage, et qui est celle de la plus ancienne école grecque, d'après la pureté de son style, enfin d'après sa dévotion aux dieux du paganisme, l'abbé Requeno (*Saggi sul ristabilmento dell' arte armonica*, t. I, p. 2, c. 10) conclut qu'il a vécu sous le règne d'Auguste, ou au commencement du suivant. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il est postérieur à Cicéron, car il cite cet orateur dans son traité de musique : Ὅπερ πολλούς τε ἄλλους ἔλαθε, καὶ τὸν ἐν τοῖς Κικέρωνος τοῦ Ῥωμαίου πολιτικοῖς τὰ κατὰ μουσικῆς ῥηθέντα. (*Voy.* Arist. Quint. ex edit. Meib., lib. 2, p. 70.) Meibomius conjecture aussi qu'Aristide Quintillien vécut antérieurement à Ptolémée, parce qu'il parle du système des treize modes, établi dès le temps d'Aristoxène, et qui fut ensuite porté jusqu'à quinze, sans faire aucune mention de la réduction du système à sept modes, qui fut faite plus tard par Ptolémée. Cette considération ne paraît pas concluante ; mais il y a d'autres motifs pour croire qu'Aristide Quintillien est antérieur à Ptolémée : Meibomius ne les a pas aperçus. Il est, au reste, remarquable qu'aucun auteur de l'antiquité n'a parlé de cet écrivain.

L'ouvrage d'Aristide n'a qu'un titre général qui en indique peu la nature : ce titre est Περὶ Μουσικῆς (*Sur la musique*). Ce traité est divisé en trois livres : on le considère avec raison comme ce qui nous reste de plus clair et de plus satisfaisant sur la musique des Grecs, bien qu'il soit plutôt théorique que pratique, ainsi que la plupart des traités de l'art musical qui nous sont

Digitized by Google

venus de l'antiquité. A l'égard de la doctrine exposée par Aristide, sous le rapport de la division de l'échelle musicale, elle est conforme à la théorie des nombres de Pythagore. Je crois donc que le P. Martini s'est trompé sur le sens des paroles de cet auteur, lorsqu'il a dit qu'Aristide a divisé dans le premier livre de son ouvrage le ton en deux demi-tons égaux, mais qu'il se conforme à la doctrine de Pythagore dans le troisième livre (1). Voici le texte grec : Λόγον δέ φημι, τὴν πρὸς ἄλληλα κατ' ἀριθμὸν θέσιν. Ἄλογα δὲ, ὧν οὐδεὶς πρὸς ἄλληλα λόγος εὑρίσκεται. Τοῦ μὲν οὖν διὰ τεσσάρων λόγος ἐστὶν ἐπίτριτος. Τοῦ διὰ πέντε, ἡμιόλιος. Του δὲ διὰ πασῶν, ὁ διπλασίων. Τόνος δὲ, ὁ ἐπόγδοος : *J'appelle raison les rapports qu'ils ont* (les intervalles) *entre eux selon le nombre. Les* (intervalles) *irrationnels sont ceux dont on ne peut rendre raison. C'est ainsi que la quarte est dans le rapport de* 3 : 4 (ratio supertertia); *que celui de la quinte est de* 2 : 3 (ratio sesquialtera); *celui de l'octave, de* 1 : 2 (ratio dupla); *et que celui du ton est de* 8 : 9 (ratio superoctava). Il est évident que le P. Martini n'a pas donné assez d'attention au sens de ce passage. Il est vrai qu'Aristide Quintillien ajoute plus loin : Ἔτι δὲ αὐτῶν ἃ μὲν ἔστιν ἄρτια, ἃ δὲ περιττά. Ἄρτια μὲν, τὰ εἰς ἴσα διαιρούμενα, ὡς ἡμιτόνιον καὶ τόνον· περιττὰ δὲ, τὰ εἰς ἄνισα, ὡς αἱ γ' διέσεις, etc. : *Ensuite il en est* (des intervalles) *qui sont pairs, et d'autres impairs. Les intervalles pairs sont ceux qui peuvent être divisés également, comme le demi-ton et le ton ; les impairs, ceux qui se divisent inégalement, comme les dièses ternaires*, etc. Mais l'auteur a eu en vue, dans ce passage, certaine classification des intervalles plutôt que la loi de leurs proportions. Tout le reste de l'ouvrage prouve d'ailleurs que la doctrine de Pythagore était celle qu'Aristide avait adoptée. Je ne dois pas oublier de dire qu'Aristide Quintillien a exposé d'une manière plus claire qu'aucun autre auteur les principes du rhythme de l'ancienne musique grecque.

Le texte du traité de musique d'Aristide Quintillien a été publié par Meibomius, dans le deuxième volume de sa collection intitulée : *Antiquæ musicæ auctores* (Amsterdam, Elzévier, 1652, 2 vol. in-4°) ; il y a joint une version latine et beaucoup de notes critiques et grammaticales. Le manuscrit dont il se servit pour cette publication avait appartenu à Joseph Scaliger, et était ensuite passé dans la bibliothèque de Leyde : il lui fut communiqué par Daniel Hensius. Meibomius dit dans sa préface qu'il confronta ce manuscrit avec deux autres, l'un de la bibliothèque du collége de la Madelaine, à Oxford, l'autre de la Bibliothèque Bodléienne, collationné par Gérard Langbain ; enfin, Saumaise lui envoya de Paris divers passages rectifiés, ainsi que des exemples de notation tirés des manuscrits 2455 et 2460 in-fol. de la Bibliothèque du Roi, à Paris, et Allacci lui envoya aussi de Rome les mêmes passages et les mêmes exemples de notation qu'il avait copiés dans un manuscrit de la Bibliothèque Barberinne. L'identité des textes dans les bons manuscrits aurait dû éclairer Meibomius sur la nécessité de les étudier avec soin pour en saisir le sens ; mais, arrêté en plus d'un endroit par des difficultés qu'il ne pouvait surmonter, il se persuada légèrement que ces passages avaient été corrompus par les copistes, et il leur substitua des corrections qui sont autant d'erreurs. *Ces manuscrits* (dit-il) *se rapportent de telle sorte l'un à l'autre, qu'il n'est pas difficile de voir qu'ils découlent tous de la même source* (1). Et dans un autre endroit il dit aussi : *Tous ces manuscrits ne m'ont servi qu'à me prouver que partout où il y a des fautes, elles sont anciennes* (2). Préoccupé de l'idée de ces fautes prétendues, il a changé le sens de plusieurs phrases importantes, et a substitué à un exemple curieux d'une notation très-ancienne de la musique grecque, les signes plus modernes de la notation d'Alypius. Il faut lire, sur ces altérations du texte d'Aristide Quintillien par Meibomius, les remarques fort savantes que Perne a fait insérer dans le troisième volume de la *Revue musicale* (p. 481-491).

Il n'est pas inutile de relever ici une inadvertance singulière échappée à Clavier dans l'article sur Aristide Quintillien, qu'il a donné dans la *Biographie universelle* de Michaud. Ce savant dit que l'édition du livre de cet écrivain donnée par Meibomius est la meilleure : il avait oublié qu'il n'y en a pas d'autre. On assure que M. Vincent, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de l'Institut de France, travaille à une traduction de l'ouvrage d'Aristide Quintillien, qui

(1) « In quanto alla dottrina, ossia teorica della musica, « abbenchè nel primo libro egli faccia parola della divi- « sione del tuono in due semituoni uguali, e dei diesis « trientali e quadrantali, così pure, secondo il sistema « di Aristosseno, parli delle differenze, non già delle pro- « porzioni degl' intervalli, ciò non ostante nel decorso « dell' opera, al libro terzo, parlando di proposito degl' « intervalli, egli s' uniforma al sistema Pittagorico. » (*Martini, Stor. della musica*, t. III, c. 7, p. 316.)

(1) Quippe ita inter se conveniunt, ut ab uno omnes manasse non difficulter perspiciatur. (M. Meibom. in not. ad Arist. Quint., p. 224.)

(2) Ab his ferme alia ratione non sum adjutus, quam quod sua auctoritate vetera ubique menda esse confirmarent. (*M. Meibom. in præfat. lectori benevolo.*)

Digitized by Google

ne peut manquer d'intéresser le monde érudit.

ARISTOCLÈS, écrivain grec sur la musique, cité par Athénée (lib. XIV, c. 4), n'est connu que par ce qu'en dit ce compilateur. Il avait composé un *Traité sur les Chœurs*, et un autre *sur la Musique*, qui ne sont pas venus jusqu'à nous.

ARISTOCLIDE, fameux joueur de flûte et de cithare, descendant de Terpandre, fut le maître de Phrynis. (*Voy.* ce nom.) Il vivait du temps de Xerxès.

ARISTONIQUE, musicien grec, né à Argos, demeurait dans l'île de Corfou, et fut contemporain d'Antiochus. Ménechme, cité par Athénée, dit que l'art de jouer de la cithare simple lui est dû. (Voy. *Athénée*, liv. 14, c. 9.)

ARISTOTE, le plus célèbre et le plus savant des philosophes grecs, naquit à Stagyre (maintenant *Libanova*), ville de la Macédoine, dans la première année de la quatre-vingt dix-neuvième olympiade. Nicomaque, son père, était médecin du roi Amintas, aïeul d'Alexandre. A l'âge de dix-sept ans, il passa sous la discipline de Platon, dont il suivit les leçons pendant près de vingt ans. Après la mort de son maître, Aristote quitta l'Académie pour se rendre auprès de Philippe, qui lui confia l'éducation d'Alexandre. Le philosophe avait atteint sa quarante-septième année, lorsque le fils de Philippe monta sur le trône de la Macédoine : après cet événement, Aristote retourna à Athènes, où il enseigna au lycée pendant treize ans. Sa faveur auprès de son royal élève ne diminua jamais. Non-seulement celui-ci fit rétablir à sa demande la ville de Stagyre, que Philippe avait détruite, mais il fit d'énormes dépenses pour procurer à son maître les moyens de pénétrer dans les secrets de la nature. Ayant atteint l'âge de soixante-trois ans, Aristote cessa de vivre, la troisième année de la cent quatorzième olympiade : en mourant il laissa son école sous la direction de Théophraste, son élève.

La philosophie fondée par Aristote est connue sous le nom de *philosophie péripatéticienne*. Ce n'est point ici le lieu d'examiner sa doctrine, ni d'analyser les nombreux ouvrages qu'il a laissés sur presque toutes les branches des sciences, encore moins de considérer l'influence que ses livres, venus de l'Orient, ont exercé sur la direction des études européennes pendant bien des siècles ; il ne doit être parlé que de ses travaux relatifs à la musique. Un homme doué d'un savoir universel comme Aristote ne pouvait négliger cet art à une époque où toute la Grèce en faisait l'objet de ses études. Diogène de Laërte nous apprend, en effet, qu'il avait écrit un livre sur la musique et un autre ouvrage sur les concours de musique des jeux Pythiens. Ces productions sont perdues. Porphyre a conservé dans son commentaire sur les *Harmoniques* de Ptolémée un fragment du traité *de l'Ouïe* d'Aristote. Antoine Gogavini a donné une version latine de ce fragment à la suite de sa traduction des *Éléments harmoniques* d'Aristoxène et du traité de musique de Ptolémée. La dix-neuvième section des *Problèmes* d'Aristote est relative à la musique ou plutôt à l'acoustique ; on trouve ces problèmes dans les diverses éditions des œuvres complètes du philosophe, et particulièrement dans celles de Paris de 1619 et de 1639, 3 vol. in-folio. On en a donné des éditions séparées, l'une avec une traduction latine de Gaza et d'Apponi, Venise, 1501, in-folio ; l'autre avec un commentaire de Louis Septali ; Lyon, 1632, in-fol. Le plus ancien commentaire sur les problèmes d'Aristote est celui qui a été fait par Albert le Grand. (*Voy.* ce nom.) Pietro d'Albano en a aussi donné un très-ample sous le titre de *Expositio problematum* (sic) *Aristotelis* ; cet ouvrage a été imprimé à Mantoue, en 1475, in folio. Ce qui concerne la musique y est traité d'une manière fort étendue dans la section XIX. Chabanon a donné, dans le 46e volume des Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris une traduction française des problèmes d'Aristote relatifs à la musique, avec un commentaire où il a tâché d'en éclaircir le sens, en général fort obscur. Les trois mémoires de Chabanon s'étendent depuis la page 285 jusqu'à 355. (*Voy.* CHABANON). François Patrizio a essayé de démontrer dans son traité *Della poetica, deca istoriale, deca disputata* (Ferrare, 1586, in-4°) que ces problèmes ne sont point l'ouvrage d'Aristote. Les chapitres 3, 5, 6 et 7 de la *Politique* du philosophe traitent aussi d'objets relatifs à la musique. Enfin on trouve dans la *Poétique* du même auteur des passages assez étendus sur la musique théâtrale.

ARISTOTE, nom, ou plutôt sobriquet sous lequel l'auteur d'un traité de musique écrit au treizième siècle est cité par Jean de Muris, dans son *Speculum Musicæ*. Ce traité, dont un manuscrit, qui a appartenu à l'abbé de Tersan, existe à la Bibliothèque impériale de Paris, sous le numéro 1136 du supplément latin, petit in-4°, se trouve aussi à la bibliothèque de l'université d'Oxford, dans le fonds de Bodley, n° 2265-18, in-folio. La partie la plus importante de l'ouvrage est l'exposition du système de la musique mesurée dans la notation noire, accompagnée d'exemples. L'ouvrage est suivi de sept morceaux à trois voix, qui consistent en motets et chansons françaises, lesquels occupent les feuillets 37 à

Digitized by Google

42 du manuscrit. Ces morceaux sont écrits dans la manière ordinaire de ce temps, chaque partie ayant une sorte de mélodie sur des paroles différentes des autres, et le ténor, placé dans la voix inférieure, étant coupé par des repos réguliers, et répétant, sur un mot latin, une même phrase en mélodie contrainte, pendant la durée du morceau. Un ou plusieurs feuillets semblent manquer à la fin : ils contenaient sans doute quelques autres morceaux du même genre; car l'ouvrage en lui-même est complet, à l'exception de la lacune du commencement. Les motets et chansons à trois voix n'existent pas dans le manuscrit d'Oxford. Sous le rapport de l'harmonie, comme sous celui des formes de la mélodie, les chansons de cet ouvrage sont inférieures à celles du même genre qui nous restent d'Adam de la Hale, lequel écrivait à la même époque, mais dont le talent est bien plus remarquable. Le traité est le même qui a été imprimé dans les œuvres du vénerable Bède, dont les éditions les plus complètes ont été publiées à Cologne en 1612 et 1688, 8 vol. in-fol. Il a pour titre : *Musica quadrata seu mensurata*. Dans l'édition de 1688, il y a une singulière faute d'impression (t. I, col. 351), car on y lit : *Musica quarta seu mensurata*. C'est Bottée de Toulmont qui a découvert le nom ou le sobriquet sous lequel était connu l'auteur de cet ouvrage, dans les citations du *Speculum musicæ* de Jean de Muris, et qui l'a fait connaître dans un rapport sur un projet de publication de musique ancienne, fait au comité historique des arts et monuments, et inséré au *Bulletin archéologique*, t. II, p. 651. M. E. de Coussemaker, qui fait parfois des suppositions basardées et qui ne se souvient de mon nom que pour faire des critiques bien ou mal fondées, m'a attribué, à l'occasion de ce même ouvrage (*Histoire de l'harmonie au moyen âge*, p. 47), une absurdité dans laquelle il devait savoir que je ne suis pas tombé; car après avoir copié dans l'article de *Bède* de la *Biographie uiverselle des musiciens* tout ce qui concerne l'introduction du même ouvrage dans les œuvres de cet écrivain anglo-saxon, et les éditions qui en ont été faites, il ajoute : *Sans se prononcer positivement, M. Fétis semble considérer Bède le Vénérable comme pouvant être l'auteur de ce traité*. Or il tire cette conséquence de ce que, pour contre-balancer l'opinion fausse de Burney et de Forkel, à savoir, qu'il n'existait pas de musique mesurée au temps de Bède, j'ai écrit ce passage, dans lequel il n'est pas question de l'ouvrage, mais de la musique mesurée elle-même : « Il « n'est cependant pas démontré qu'il n'existait « pas de notions de la musique mesurée chez « les peuples du Nord dès le huitième siècle. « Remarquons en passant que dans son *Histoire ecclésiastique*, dont il y a plusieurs « éditions, Bède fait mention d'une harmonie à « deux parties, en consonnances, dont il y avait « des exemples en Angleterre, de son temps. » Or ce que je disais alors, et ce que j'ai soutenu depuis lors contre Kiesewetter sur l'ancienneté de la musique mesurée, est devenu bien plus clair et plus positif pour moi; car j'ai acquis la conviction que la musique mesurée a existé de tous temps chez tous les peuples, qu'elle est ancienne comme le monde, et que ce qu'on a appelé l'invention de cette musique n'est que celle de sa notation dans un système particulier; système qui, suivant ce que j'ai dit à l'article *Francon* de la même *Biographie universelle*, date du onzième siècle ou de la fin du dixième. Je n'ai donc pu considérer un écrivain qui vivait à la fin du septième siècle et au commencement du suivant comme l'auteur de l'ouvrage du Pseudo-Aristote. Pour rétablir la lacune du manuscrit de Paris, on a, outre le manuscrit d'Oxford, les éditions de Bède, où le passage se trouve en entier. Du reste, l'ouvrage, tel qu'il est dans ces éditions, a été étrangement mutilé : toute la partie qui concerne les tons, les hexacordes, la solmisation et les muances, ainsi que les intervalles, y manque; dans ce qu'on a imprimé de la notation mesurée, les figures sont fautives, et la plupart des exemples ont été laissés en blanc pour être ajoutés à la main, mais n'ont pas été remplis.

ARISTOXÈNE, philosophe péripatéticien, naquit à Tarente dans la cent quinzième olympiade, c'est-à-dire environ 354 ans avant J.-C. (1). Spintharus, son père, lui donna les premières notions de la musique et de la philosophie. Aristoxène passa ensuite sous la direction de Lamprus d'Érythres, puis il entra à l'école de Xénophile de Chalcis, philosophe pythagoricien. Enfin il devint le disciple d'Aristote, à qui il resta longtemps attaché; mais, irrité, suivant ce que rapporte Suidas, de ce que ce philosophe avait désigné Théophraste pour son successeur, il calomnia la mémoire de son maître, et montra dès lors cette basse jalousie dont

(1) Dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens* j'ai placé la date de la naissance d'Aristoxène dans la quatre-vingt-onzième olympiade, ayant mal saisi le sens de Suidas; mais cette date est évidemment trop rapprochée; car ce fut dans la troisième année de cette olympiade que Théophraste succéda à Aristote dans l'enseignement de son école; d'où il suit qu'Aristoxène n'aurait pu en avoir de la jalousie, puisqu'il aurait été né à peine. Ce qui paraît vraisemblable, c'est qu'il avait alors environ vingt huit ans.

Digitized by Google

il a donné des preuves en écrivant la vie de plusieurs grands hommes, tels que Pythagore, Archytas, Socrate et Platon (1). On ignore l'époque de sa mort.

Il nous reste de lui un *Traité des éléments harmoniques*, en trois livres (περὶ ἁρμονικῶν στοιχείων), dont on trouve des manuscrits dans presque toutes les grandes bibliothèques. Le premier qui publia le texte d'Aristoxène avec des notes fut Jean Meursius ; il y a joint les ouvrages de Nichomaque et d'Alypius; cette collection a pour titre : *Aristoxenus, Nichomachus, Alypius, auctores musices antiquissimi hactenus non editi*, Lugduni Batavorum, 1616, in-4°. On a réimprimé le texte et les notes dans les œuvres de ce philologue, t. VI, p. 341 et suiv., et l'on y a joint la version de Meibomius. Antoine Gogavini a publié une version latine fort médiocre des éléments harmoniques d'Aristoxène, avec les harmoniques de Ptolémée, etc., sous ce titre : *Aristoxeni antiquis. Harmonicorum elementorum Libri tres. Cl. Ptolemæi harmonicorum, seu de musica libri III*, Venetiis; 1562, in-4°. L'édition considérée comme la meilleure du traité de musique d'Aristoxène est celle qui a été donnée par Meibomius dans sa collection de sept auteurs grecs sur la musique, intitulée : *Antiquæ musicæ auctores septem*, Amstelodami, 1652, in-4 2 vol.; toutefois cette édition est bien imparfaite; on y trouve du désordre dans le texte, et Meibomius n'a pas toujours saisi le sens de son auteur dans sa version latine. Il y a joint des notes et une préface.

Le texte d'Aristoxène a été fort altéré par d'ignorants copistes. Meibomius a fait observer que la fin de chaque livre manque; mais il n'a pas vu que l'introduction de l'ouvrage a été déplacée, et qu'on l'a mise dans le cours du second livre; enfin il n'a pas vu qu'une autre transposition a eu lieu dans le premier livre, où un passage du second est cité comme une chose connue. C'est Wallis qui, dans ses notes sur Ptolémée, a fait ces remarques; elles ont été répétées par Requeno (*Saggi sul Ristabilmento dell' arte armonica*, t. I, p. 221) (2).

(1) Dans une *Étude sur Aristoxène et son école*, insérée dans la *Revue archéologique* (XIV° année, 1857), M. Ch. Emm. Ruelle essaye de combattre l'assertion de Suidas par un passage où Aristoxène loue la méthode de son maître. Ce raisonnement paraît peu solide; car ce n'est pas dans des choses de cette nature que la haine calomnieuse se montre.

(2) Il est évident, en effet, que les considérations sur l'harmonique, l'énumération de ses parties, et la discussion sur la valeur ou la signification absolue des mots, devaient trouver leur place après le plan que donne Aristoxène de son ouvrage.

J. B. Doni avait indiqué dans son traité *de Præstant. mus. veter.* t. I de ses œuvres, lib. II, p. 136, des fragments des *Éléments rhythmiques* d'Aristoxène, d'après un manuscrit de la bibliothèque du Vatican ; il en avait même commencé la traduction. L'abbé Morelli, savant bibliothécaire, a publié ces fragments en 1786, d'après ce manuscrit et un autre de la bibliothèque de Saint-Marc de Venise.

Athénée cite quelques ouvrages d'Aristoxène relatifs à la musique, qui ne sont pas venus jusqu'à nous : l'un était un *Traité des joueurs de flûte*, περὶ αὐλητῶν; le second traitait des flûtes et des autres instruments de musique sous le titre : περὶ αὐλῶν και ὀργανων; le troisième était un traité de musique, différent des *Éléments harmoniques* du même auteur; il avait pour titre : περὶ μουσικῆς. Ce livre traitait non-seulement des diverses parties de l'art, telles que *la Métrique, la Rhythmique, l'Organique, la Poétique* et *l'Hyppocritique*, mais encore de l'histoire de la musique et des musiciens. C'est de celui-là que Plutarque parle dans son dialogue sur la musique, lorsqu'il fait dire à un des interlocuteurs : « Suivant Aristoxène (dans son « premier livre sur la musique), ce fut sur le mode « lydien que l'ancien Olympe composa l'air de « flûte qui exprimait une lamentation sur la « mort de Python. » Le dernier ouvrage d'Aristoxène relatif à la musique était un traité de l'art de percer les flûtes, περὶ αὐλον τρησεως. Les écrits de cet ancien auteur ont été cités avec éloge par Euclide, Cicéron, Vitruve, Plutarque, Athénée, Aristide Quintilien, Ptolémée, Boèce et plusieurs autres. Saint Jérôme a dit aussi, en parlant de lui : *Et longe omnium doctissimus Aristoxenus musicus*; et Aulu-Gelle (*Noct. Atticar.* lib. IV, c. XI) : *Aristoxenus musicus vir literatum veterum diligentissimus*. Il est remarquable que, de tous les musiciens dogmatiques grecs qui sont venus jusqu'à nous, Aristoxène est le seul dont Plutarque fait mention.

Les *Éléments harmoniques* que le temps nous a conservés ne sont pas, comme on pourrait le croire, un traité de cette partie de la musique qu'on désigne aujourd'hui sous le nom d'*harmonie ;* ἁρμονία, chez les Grecs, signifiait, ainsi qu'Aristoxène le dit en plusieurs endroits de son livre, l'ordre mélodique des sons, le système sur lequel le chant était établi. Avant d'écrire cet ouvrage, Aristoxène avait donné son histoire de la musique et des anciens musiciens, où il établissait que ceux-ci divisaient autrefois le ton en quatre parties égales. Il ne fut pas compris, et l'on crut qu'il avait voulu démontrer que dans la pratique on peut chanter des intervalles de quarts de ton ; il se plaint beaucoup de cette erreur en

Digitized by Google

plusieurs endroits de son livre et affirme qu'on ne l'a pas entendu. Quoi qu'il en soit, ce fut pour faire prévaloir le système de la division du ton en deux demi-tons égaux, suivant le jugement de l'oreille et en opposition à la doctrine des pythagoriciens, qu'Aristoxène écrivit son livre; système que l'abbé Requeno a voulu faire prévaloir dans son livre intitulé : *Saggi sul Ristabilmento dell' arte armonica de' Greci e Romani cantori* (Parme, 1798, 2 vol. in-8), et que Kiesewetter a vanté, sans en avoir l'intelligence, dans l'écrit qu'il a publié sous ce titre : *Der neuen Aristoxener zerstreute Aufsætze über das Irrige der musikalischen Aritmetik und das Eitle ihrer Temperaturrechnungen* (Mémoires épars des nouveaux aristoxéniens, etc.). Il y recueille les opinions mal fondées d'Eximeno, de Drieberg, de M. J. Krieger, etc., qu'il appuie des siennes propres. Mais la théorie dont il s'agit n'est pas soutenable; car on a suffisamment démontré que l'expression numérique du demi-ton vrai $\frac{3}{\sqrt{8}}$ est une quantité irrationnelle.

Pour principe fondamental de son système de musique, Aristoxène établit que l'oreille est le seul juge des intervalles harmoniques. Pythagore voulait que l'homme eût *à priori* la conscience mathématique des rapports de ces intervalles : Aristoxène, suivant la doctrine de son maître Aristote, ne lui accorde que la faculté de s'en instruire par l'expérience. Didyme (*voy.* ce nom), écrivain grec, avait composé un livre fort étendu sur ces deux systèmes opposés : cet ouvrage est malheureusement perdu; il ne nous en reste que des fragments conservés par Porphyre. Quoi qu'il en soit, la doctrine d'Aristoxène, sous le rapport de l'égalité des demi-tons, est, comme on vient de le voir, tout empyrique; elle ne peut avoir d'autre base que le jugement du sens musical : instruit par l'expérience, il est donc assez singulier que ce théoricien, après avoir rejeté les calculs des proportions de Pythagore, ait eu recours lui-même aux chiffres pour démontrer cette égalité des demi-tons, base de tout son système, et de plus qu'il ne produise sur ce sujet que des calculs faux, victorieusement réfutés par Ptolémée (*Harmonic.*, lib. I, c. 9) et par Porphyre (*Comment. in Ptolem.*, p. 298, édit. Wallis). Boèce a très-bien résumé en peu de lignes le principe faux qui sert de base à la doctrine d'Aristoxène (1). Ce principe consiste à donner *six tons* à l'étendue de l'octave; au lieu de cinq tons et deux demi-tons mineurs, et à faire le demi-ton égal à la moitié d'un de ces tons. Il prend le résultat du tempérament égal des modernes pour le produit de la nature.

(1) *De Musica*, lib. V. cap. XII. Le passage commence par ces mots : *Quod vero de his Aristoxenus sentiat, breviter aperiendum est*, etc.

Aristoxène dit en plusieurs endroits de ses *Éléments harmoniques* (livre premier) que personne avant lui n'avait considéré la musique sous le même point de vue et n'en avait traité de la même manière; il fait connaître sa pensée à cet égard en disant que tous les auteurs qui avaient écrit sur cet art ne l'avaient considéré que sous le rapport *harmonique*, c'est-à-dire que selon l'ordre des intervalles calculés proportionnellement. Il ne faut pas croire toutefois qu'en établissant une doctrine tout expérimentale et de sentiment, ce musicien philosophe ait traité de l'art sous le rapport de la pratique; ce n'est qu'un écrivain dogmatique dont le livre ne nous fournit presque aucun renseignement sur ce qu'il nous importerait de savoir concernant la musique de l'antiquité. A vrai dire, aucun des auteurs grecs ne nous instruit à cet égard, et les livres destinés à enseigner la pratique de l'art ne sont pas parvenus jusqu'à nous.

J'ai dit que le livre d'Aristoxène, tel qu'il a été publié plusieurs fois, porte des marques évidentes de l'altération du texte et d'un grand désordre. Parmi tous les manuscrits existants dans les grandes bibliothèques de l'Europe, et qui sont connus, il n'en est aucun qui puisse aider à rétablir cet ouvrage dans son état primitif : presque tous sont de la même époque et semblent venir de la même source. Une des plus singulières transpositions qu'on y remarque est celle de l'Introduction, où se trouve l'énumération des diverses parties de l'ouvrage, et qu'on a placée dans le second livre.

On peut consulter avec fruit, sur cet auteur, la savante dissertation de M. G. L. Mahne, intitulée : *Diatribe de Aristoxeno philosopho peripatetico, Amstelodami*, 1793, in-8°, et les *Lectiones Atticæ* de M. J. Luzac, Leyde, 1809, in-8°. Voyez aussi l'ouvrage de François de Beaumont, intitulé : *Memoria sopra Xanto, Aristosseno e Stesicoro*. Palerme, 1835, in-8°, et une *Étude sur Aristoxène et son école*, par M. Ch.-Em. Ruelle, dans la *Revue archéologique*, 14e année (1857).

ARMAND (Mlle Anne-Aimée), cantatrice, connue sous le nom de Mlle Armand l'aînée, née à Paris, en 1774, a débuté à l'Opéra-Comique dans la salle Favart, au mois de juin 1793, et fut reçue sociétaire dans la même année. Elle chanta avec succès à ce théâtre jusqu'à la réunion des sociétaires avec les comédiens du théâtre Feydeau, en 1801. Alors elle passa à l'Opéra, et débuta à ce théâtre, le 8 germinal an IX (29 mars

Digitized by Google

1801), dans le rôle d'*Antigone* d'Œdipe. Elle s'est retirée le 1er janvier 1811. Mlle Armand possédait une voix sonore et fortement timbrée : elle avait de l'énergie et produisait de l'effet dans les morceaux d'ensemble ; mais sa vocalisation manquait de légèreté, et son intonation n'était pas toujours d'une justesse irréprochable. Elle est morte à Paris, le 4 avril 1846.

ARMAND (Joséphine), nièce de la précédente, et son élève pour le chant, a débuté à l'Opéra, le 16 février 1808, dans *Iphigénie en Aulide*. En 1813, elle épousa Félix Cazot, professeur de piano à Paris. Ayant été réformée le 1er janvier 1817, elle fut engagée au théâtre de Bruxelles, et elle y a chanté jusqu'en 1826, époque où elle s'est retirée à Paris.

ARMANSPERG (Marie d'), pianiste amateur, s'est fait connaître depuis 1844 par quelques compositions légères pour son instrument, telles que des nocturnes (œuvre 3), polkas (op. 2), etc., qui ont été publiées chez Schott, à Mayence.

ARMBRUST (Georges), organiste de l'église Saint-Pierre, à Hambourg, a pris part à une polémique relative à la société qui a pris le titre de : *Hamburger Bachgesellschaft*, et s'est formée en concurrence d'une autre association antérieure de Leipsick, pour la publication des Œuvres complètes de Jean Sébastien Bach, laquelle avait déjà fait paraître les cinq premiers volumes de sa belle collection. La polémique commença par un article qui parut le 1er avril 1856 dans le *Tagesbericht* de Hambourg. On y faisait remarquer que la nouvelle société de Bach n'avait pas de raison d'être, puisqu'il en existait déjà une qui avait le même objet, et qui s'acquittait bien de sa mission. M. Charles G. P. Grädner (*voy.* ce nom) fit paraître à cette occasion divers écrits auxquels M. Armbrust, membre de la société de de Bach de Hambourg, a répondu par celui qui a pour titre : *Replick auf die Vertheidigung der Hamburger Bachgesellschaft gegen die Angriffe des Herrn Carl. G. P. Grädner* (Réplique sur la défense de l'association hambourgeoise de Bach, contre les attaques de M. Charles G. P. Grädner), Hambourg, Schuberth, 1856, in-8° de 29 pages.

ARMINGAUD (Jules), violoniste et compositeur, est né à Bayonne, le 3 mai 1820. Il y a reçu des leçons de violon d'un bon maître qui a développé son talent naturel. Au mois de juin 1839, M. Armingaud s'est présenté au Conservatoire de Paris pour entrer dans une classe de perfectionnement de son instrument ; mais déjà sa manière avait acquis trop d'individualité pour se modifier par les leçons d'un professeur, et le comité d'examen ne crut pas devoir admettre le jeune artiste, bien qu'il l'eût entendu avec plaisir. Depuis lors le talent de M. Armingaud s'est complété par ses études particulières et par l'audition de quelques artistes éminents. Il est aujourd'hui (1857) considéré comme un des violonistes les plus distingués de Paris, et occupe la place de premier violon au théâtre impérial de l'Opéra-Comique. Au nombre de ses compositions publiées jusqu'à ce jour, on remarque celles-ci : 1° Fantaisie sur l'*Absence*, de Félicien David, pour violon et piano, op. 8 ; Paris, Brandus. — 2° Sérénade pour violon avec acc. de piano, op. 9 ; Paris, Meissonnier. — 3° Grande fantaisie sur *Zampa*, idem, op. 10 ; Paris, *ibid.* — 4° Villanelle, *idem*, op. 11 ; *ibid.* — 5° *Andante* et *Scherzo* pour violon et piano, op. 13 ; Paris, Richault. — 6° Fantaisie et variations pour violon et orchestre, op. 14 ; Paris, Richault. — 7° *Souvenir de Vasconie*, idem, op. 15 ; *ibid.*

ARMONIST (***), virtuose sur un instrument de son invention qu'il a nommé *Holzharmonika* (harmonica de bois) : cet instrument n'est autre que le *claquebois*, échellette de morceaux de bois dur et sonore, originaire de l'Inde et de la Chine, dont on tire des sons en frappant les barreaux avec un petit maillet. Il n'est ordinairement composé que de sons diatoniques d'après l'échelle musicale des Chinois : M. Armonist a fait le sien sur une échelle chromatique de deux octaves. Il en joue avec une dextérité merveilleuse et exécute les passages les plus difficiles. Cet artiste est fixé à Pétersbourg. Je présume que le nom sous lequel il est connu est un sobriquet qui lui a été donné à cause de son talent, et qu'il est Anglais d'origine.

ARMSDORFF (André), organiste de l'église du Commerce à Erfürt, naquit à Muhlberg, le 9 septembre 1670. Après avoir fini son cours d'études latines, il se livra à la jurisprudence, devint organiste de Saint-André, et ensuite de l'église du Commerce. Il remplissait les fonctions de cette dernière place, lorsqu'il mourut, le 31 juin 1699, à l'âge de vingt-huit ans. Il a laissé en manuscrit un recueil considérable de compositions pour l'église. Kœrner, éditeur à Eisenach, a publié un trio pour l'orgue, à trois claviers, sur le choral *Wie schœn leuchtet*, de la composition de cet artiste.

ARNALD (Arild), fils de Thorwald, fut un scalde islandais, ou poëte chanteur, attaché au service de Waldemar le Grand, roi de Danemark. Saxo le Grammairien accorde de grands éloges à son talent dans la poésie et dans le chant accom-

Digitized by Google

pagné de la harpe. Arnald vécut dans la seconde moitié du douzième siècle.

ARNAUD (L'abbé François), né à Aubignan, près de Carpentras, le 27 juillet 1721, entra de bonne heure dans l'état ecclésiastique. Il vint à Paris en 1752, et fut pendant quelque temps attaché au prince Louis de Wurtemberg, qui était alors au service de France. En 1765, il obtint l'abbaye de Grandchamp; dans la suite il eut la place de lecteur et de bibliothécaire de Monsieur, et la survivance de la place d'historiographe de l'ordre de Saint-Lazare : il mourut à Paris le 2 décembre 1784. Il avait été reçu membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres en 1762, et de l'Académie française, le 15 mai 1771.

L'abbé Arnaud joignait à beaucoup d'instruction un goût très-vif pour les beaux-arts. Il fut un chaud partisan de Gluck, et prit part à la guerre musicale entre les Gluckistes et les Piccinistes. La Harpe, Marmontel et quelques autres littérateurs, qui s'étaient mis à la tête de ceux-ci, sans savoir pourquoi, trouvèrent dans l'abbé Arnaud un antagoniste redoutable, qui avait sur eux l'avantage d'entendre la question. Il écrivit pour cette querelle quelques brochures anonymes et plusiens articles dans le Journal de Paris. On ne peut reprocher à l'abbé Arnaud que d'avoir vanté jusqu'à l'exagération l'utilité de la déclamation lyrique, et d'avoir méconnu le charme de la mélodie.

Voici la liste de ses écrits qui ont la musique pour objet : 1° *Lettre sur la Musique à monsieur le comte de Caylus*; Paris, 1754, in-8, 36 pages. (Voy. *Journ. des Sav. de* 1754, p. 175.) Cette lettre a été insérée par La Borde dans son *Essai sur la Musique*, t. III, p. 551; Arteaga en a donné une traduction italienne dans ses *Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, t. III, p. 243. — 2° *Réflexions sur la musique en général, et sur la musique française en particulier*; Paris, 1754; in-12. — 3° Quelques morceaux dans les *Variétés littéraires*, publiées en société avec Suard, Paris, Lacombe, 1768, 4 vol. in-12. Léon Boudou a publié les Œuvres complètes de l'abbé Arnaud, à Paris, en 1808, 3 vol. in-8°; on y trouve les morceaux suivants, relatifs à la musique : Tome Ier, Lettre sur la musique (à M. de Caylus); — Lettre sur un ouvrage italien intitulé : *Il Teatro alla moda*. — Tome II : Essai sur le mélodrame ou drame lyrique. — Traduction manuscrite d'un livre sur l'ancienne musique chinoise. — Lettre à Mme d'Augni et à la comtesse de B..., sur l'*Iphigénie* de Gluck. — *La soirée perdue à l'Opéra*. — Lettre d'un Ermite de la forêt de Sénart, avec la réponse. — Lettre au P. Martini, avec la réponse. — Profession de foi en musique, d'un amateur des beaux-arts, à M. de la Harpe. — Lettre sur l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. La plupart de ces morceaux avaient été publiés précédemment dans les *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution opérée dans la musique par M. le chevalier Gluck*.

ARNAUD (Pierre), violoniste de Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, y a fait imprimer trois œuvres de quatuors pour deux violons, alto et basse, depuis 1782 jusqu'en 1787.

ARNAUD (Jean-Étienne-Guillaume), connu sous le nom d'*Etienne Arnaud*, est né à Marseille, le 16 mars 1807. Arrivé à Paris à l'âge de dix-huit ans, il fut admis comme élève pensionnaire du Conservatoire pour le chant, le 16 juillet 1825, et suivit le cours de Plantade; mais il acheva ses études sans se faire remarquer, et sortit de cette école pour se livrer à l'enseignement, son organe vocal n'ayant pas la sonorité suffisante pour la scène. M. Arnaud a trouvé une compensation à cette infortune dans le succès qu'ont obtenu les jolies romances dont il est auteur, et dont il a publié un grand nombre, parmi lesquelles on remarque celles-ci : *Jenny l'ouvrière; La mère du mousse; Soldat du roi; La Reine de la moisson; Jean ne ment pas*, etc.

ARNE (Thomas-Augustin), docteur en musique, eut pour père un tapissier de Londres, et naquit au mois de mars 1710. Destiné par ses parents à la profession d'avocat, il fut mis au collége d'Éton, où ses études se ressentirent des distractions que lui causait déjà son penchant pour la musique. Ce penchant devint bientôt une passion insurmontable; et, malgré les obstacles que lui opposait sa famille, il parvint à se livrer à l'étude du violon sous la direction de Festing, et à celle du clavecin et de la composition. Son premier essai fut la musique d'une farce intitulée *Tom Thumb, ou l'Opéra des Opéras*, représenté sur le théâtre de Haymarket, en 1733. En 1738, il fit jouer son opéra de *Comus*, qui est considéré en Angleterre comme un excellente production. Arne eut du moins le mérite d'y mettre un cachet particulier, et de ne point se borner, comme tous les compositeurs anglais de cette époque, à imiter Purcell ou Hændel.

Vers le même temps, il épousa Cécile Young, élève de Géminiani et cantatrice distinguée du théâtre de Drury-Lane. En 1744, il fut attaché comme compositeur au même théâtre. Depuis lors, jusqu'en 1776, il donna plusieurs opéras qui eurent presque tous du succès, et qui le méritaient; car, si l'on ne trouve point une grande

Digitized by Google

originalité d'idées dans les productions d'Arne, ni beaucoup d'expression dramatique, on y reconnait du moins de l'élégance et du naturel dans les chants, de la correction dans l'harmonie, et des détails agréables dans les accompagnements. Ses airs ont quelquefois, il est vrai, un peu de la roideur qui semble inséparable de la langue sur laquelle il travaillait; mais il les adoucissait autant que cela se pouvait par un heureux mélange du style italien et des mélodies écossaises. En somme, Arne est le musicien le plus remarquable qu'ait produit l'Angleterre dans le dix-huitième siècle. Il a composé aussi des oratorios, mais il ne fut pas si heureux dans ce genre de composition qu'au théâtre. Il ne pouvait en effet lutter sans désavantage contre la réputation de Hændel; car, outre qu'il n'avait point la fertilité d'invention de ce grand homme, ses chœurs sont d'une faiblesse que ne comporte pas cette espèce de drame. Malgré l'admiration des Anglais pour Hændel, leurs biographes ont essayé de démontrer que le peu de succès des oratorios d'Arne a été causé par l'infériorité des moyens d'exécution dont il pouvait disposer, comparés à ceux de son modèle. Arne est mort d'une maladie spasmodique, le 5 mars 1778.

Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Rosamonde*, en 1733. — 2° L'*Opéra des Opéras*, 1733. — 3° *Zara*, 1736. — 4° *Comus*, 1738, gravé. — 5° *The blind Beggar of Bethnal Green* (Le Mendiant aveugle de Bethnal Green). — 6° *Fall of Phaeton* (La Chute de Phaéton). — 7° *King Pepin's Campaign* (La Campagne du roi Pépin), 1745. — 8° *Don Saverio*, 1749. — 9° *Temple of Dulness* (Le Temple de la Paresse), 1745. — 10° *Britannia*, 1744. — 11° *Elisa*, 1750. — 12° *Cimona*. — 13° *Artaxerces*, 1762, gravé en partition. — 14° *Elfrida*. — 15° *KingArthur* (Le Roi Arthur). — 16° *The Guardian outwitted* (Le Tuteur dupé), 1765, gravé en partition. — 17° *The Birth of Hercules* (La Naissance d'Hercule), 1766. — 18° *Achilles in petticoats* (Achille à Scyros). — 19° *Thomas and Sally*, gravé en partition. — 20° *The Choice of Harlequin* (Le Choix d'Arlequin). — 21° *Syren* (La Syrène). — 22° *The Ladies frolick* (Les Femmes gaillardes), en 1770, gravé en partition. — 23° *L'Olympiade*, opéra italien. Ses oratorios sont : *Alfred*, 1746; *Judith*, 1764, *Tripto-Portsmouth*, gravé à Londres. Tous ces ouvrages ont été publiés chez Walsh et autres éditeurs de Londres, en extraits ou en partitions complètes. Il a fait graver aussi pour la chambre : 1° *Colin and Phæbe* (Colin et Phébé), dialogue, 1745. — 2° *Ode on Shakespeare* (Ode sur Shakespeare). — 3° *Song in the Fairy tale*. — 4° *The oracle or the Resolver of questions, with 32 pages of songs*, 1763. — 5° *Mayday* (Le premier Jour de Mai). — 6° *Nine books of select english songs* (Neuf livres de chansons anglaises).

Madame Arne, femme du compositeur, était excellente cantatrice, et brillait dans les opéras de Hændel : elle est morte vers 1765.

ARNE (Michel), fils du précédent, naquit à Londres en 1741. Ses dispositions pour la musique se développèrent si tôt qu'à l'âge de dix ans il exécutait sur le clavecin des leçons de Hændel et de Scarlatti avec une rapidité et une correction surprenantes. En 1764 il donna, en société avec Battishill, au théâtre de Drury-Lane, l'opéra d'*Alcmena*, qui n'eut aucun succès, et *The Fay's tale* (Le Conte de fées), qui fut mieux accueilli. *Cymon* fut jouée en 1767 : c'est le meilleur ouvrage de Michel Arne, qui en écrivit plusieurs autres, mais qui, vers 1780, eut la folie de quitter sa profession pour se livrer à la recherche de la pierre philosophale; il fit même construire à *Chelsea* un bâtiment qui lui servait de laboratoire. Mais, ayant été ruiné par les dépenses que lui occasionna l'objet de ses recherches, il rentra courageusement dans la carrière de la musique, et écrivit de petites pièces pour les théâtres de Covent-Garden, du Vauxhall et du Ranelagh : il est mort vers 1806.

ARNEST, premier archevêque de Prague, vers le milieu du quatorzième siècle, composa, vers l'année 1350, un chant en langue bohême, avec la musique, en l'honneur de saint Wenceslas. Ce chant, dont les paroles sont la traduction du *Kyrie Eleison*, se chante encore dans les églises de la Bohême à la fête de saint Wenceslas. Arnest mourut le 30 juin 1364, et fut inhumé dans le monastère des chanoines réguliers de Sainte-Marie, qu'il avait fondé à Glatz. Berghauer, dans son Protomartyre *S. Joanne Nepomuc.*, t. I, p. 102, dit qu'il existe dans l'église cathédrale de Prague un beau manuscrit sur vélin, en six volumes grand in-folio, qui contient une collection de messes, de séquences et de motets notés, et qui a été exécuté aux dépens et par les ordres d'Arnest en 1363. Au premier volume de ce manuscrit, on trouve l'écusson des armes d'Arnest, qui consiste en un cheval blanc dans un champ rouge, avec cette inscription : *Anno Domini* MCCCLXIII. *Dominus Arnestus Pragensis Ecclesiæ primus Archiepiscopus fecit scribere hunc librum, ut Domini canonici eo utantur in Ecclesia predicta. Obiit autem predictus Dominus Arnestus An. Dom.* MCCCLXIV. *Ultima die mensis Junii. Cujus anima requiescat in pace. Amen.* Le portrait d'Arnest a été gravé par Mathias Greischer et inséré dans l'ouvrage qui a pour titre : *Az Égesz Vilagonslev's Csudalatos*

Digitized by Google

Boldogsagos Szüz Kepeineck Rovideden fol tet Eredeti, etc., et qui a été publié à Prague, en 1690, in-4°, aux dépens du prince Paul Esterhazy.

ARNETH (François-Henri), physicien, né à Vienne vers 1815, est auteur d'un traité de la voix humaine, intitulé: *Die menschliche Stimme*. Vienne, 1842, 1 vol. in-8°.

ARNIM (Louis-Achim d'), poëte et romancier allemand, naquit à Berlin le 26 janvier 1781, et mourut dans une maison de campagne aux environs de cette ville, le 21 janvier 1831. Son mérite littéraire ne doit pas être apprécié ici : il n'est cité dans cette biographie que pour une suite d'articles sur les airs populaires (*Von Volksliedern*) qu'il a publiés dans la *Gazette musicale* de Berlin (1805, nos 20, 21, 22, 23 et 26). D'Arnim avait parcouru l'Allemagne en tout sens, et y avait recueilli un grand nombre de ces chansons, les notant sous la dictée des artisans, des jeunes filles et des pâtres. Il en forma un recueil qui parut à Heidelberg, en 1806, sous le titre de : *Das Wunderhorn* (le Cor merveilleux), et dont il a été publié une nouvelle édition en 1819.

ARNIM (Élisabeth ou Bettina d'), femme du précédent, née *Brentano*, a vu le jour à Francfort-sur-le-Mein, en 1785. Douée d'une imagination ardente, elle s'éprit d'un amour passionné pour Gœthe, qu'elle n'avait jamais vu, à la lecture de ses ouvrages, et lui écrivit des lettres pathétiques auxquelles le galant vieillard répondit par des sonnets et par des épîtres remplies de grâce et de douce philosophie. Cette correspondance, commencée en 1807, a été publiée en trois volumes, sous le titre de : *Göthe's Briefwechsel mit einem Kinde* (Correspondance de Gœthe avec un enfant). Cet enfant avait vingt-deux ans quand le commerce épistolaire commença. La célébrité de Bettina n'est pas fondée seulement sur son amour pour l'illustre poëte : elle y a d'autres titres par ses ouvrages littéraires. On n'a pas à s'en occuper ici : Mme d'Arnim n'est mentionnée dans cette biographie que pour ses *Lieder* pour une ou deux voix avec accompagnement de piano, dont il a été publié un recueil à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Bettina Brentano avait épousé le littérateur Louis d'Arnim, dont elle est devenue veuve en 1831.

ARNKIEL (Trogillus), fut d'abord pasteur à Asparende, dans le Sleswick, et mourut en 1713, surintendant des églises luthériennes du Holstein. Il a beaucoup écrit sur l'histoire du Nord. Au nombre de ses ouvrages se trouve un traité de l'usage des cors, principalement dans la musique sacrée, qu'il écrivit au sujet d'un cor en or trouvé le 20 juillet 1639 à Tundern, en Danemark, et sur lequel plusieurs savants ont écrit des dissertations (*Vid. Ol. Wormii de Aureo cornu Danico*). Le titre de l'ouvrage de Arnkiel est : *Vom Gebrauch der Hörner, insonderheit beym Gottesdienste* (De l'usage des cors, particulièrement dans le service divin) 1683, in-4°. Il y a joint une préface historique sur le chant de l'église.

ARNOLT ou **ARNOULD**, surnommé *le Vielleux*, c'est-à-dire le joueur de vielle (1), trouvère du treizième siècle. Le manuscrit 7222 de la Bibliothèque du Roi nous a conservé deux de ses chansons, qui sont notées.

ARNOLD ou **ARNOLT**, surnommé de Bruck, de Prug, de Brucq, et même de Ponte ; et qui est quelquefois désigné simplement par le nom d'*Arnoldus*, est un musicien flamand qui brilla au commencement du seizième siècle, et qui vit le jour à Bruges (vers 1480), d'où lui est resté le nom d'*Arnold van Brugge*, *van Bruck*, *van Bruch* (*Bruch*, ancienne orthographe flamande de *Bruges*). Les Allemands lui ont donné le nom d'*Arnold von Bruck*, et les Italiens celui d'*Arnoldo de Ponte*, parce que *Bruch* ou *Brug* signifie *Pont* en flamand, comme *Bruck* en allemand, et *Ponte*, en italien. On ignore où Arnold a fait ses études musicales ; mais un monument intéressant nous apprend qu'il fut maître de la chapelle de Ferdinand Ier, roi des Romains, qui devint empereur d'Allemagne à la fin de 1556, après l'abdication de Charles-Quint. Ce monument est une médaille en argent, qui existe dans le cabinet impérial à Vienne, et qui représente d'un côté le buste d'Arnold, avec cette inscription, ΕΙΚΩΝ ARNOLDI A BRVCK R(omanorum) R(egiæ) M(ajestatis) R. C. (Rectoris capellæ) CANTORVM PRAESIDIS 1536. Au revers, dans une couronne de branches d'olivier, on lit le distique suivant, en huit lignes :

OMNIA. QVAE. MVNDO. SVNT. ORNATISSIMA. CESSANT. INGENII. SOLVM. STATQVE. MANETQVE. DECVS, c'est-à-dire : « Tout ce qui dans ce monde brille d'un « vif éclat disparaît : la gloire du génie seule « reste et persiste. »

Arnold mourut à Vienne le 22 septembre 1536. On connaît jusqu'à ce jour les compositions suivantes d'Arnold de Bruges : 1° Un *Dies iræ* à quatre voix dans le ms. in-fol. me. de la Biblio-

(1) Roquefort a prouvé que l'instrument qui a porté le nom de *vielle* dans le moyen âge n'est autre que le violon ou *rebec* (Voyez l'ouvrage intitulé : *De la poésie française dans les douzième et treizième siècles*, par M. Roquefort, p. 107 et 108). On peut voir sur ce sujet les *Recherches historiques sur l'origine et les transformations des instruments à archet*, de l'auteur de cette biographie, dans le livre intitulé : *Antoine Stradivari*, etc. (Paris, 1856, 1 volume in-8°.

Digitized by Google

thèque royale de Munich, coté 47. — 2° Le motet à cinq voix *In civitate Domini*, en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Vienne. — 3° L'hymne à quatre voix, *Gloria laus et honor*, ibid. — 4° Le motet *Fortitudo Dei*, à six voix, dans la première partie de la collection intitulée : *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum*, etc.; Norimbergæ, Hier. Grapheus. 1537, petit in-4° obl. — 5° Les motets à cinq voix *Pater noster*, et *In civitatem Domini*, dans la seconde partie du même recueil; Nuremberg, 1538, petit in-4° obl. — 6° Des motets dans la collection qui a pour titre : *Selectissimorum Motettorum partim quinque, partim quatuor vocum, tomus primus*, dont Georges Förster fut éditeur, et qui a été publié à Nuremberg, chez Petreius, en 1540, in-4° obl. — 7° Les hymnes *Audi Benigne conditor ; Jesu quadragenariæ ; Adesto nunc Ecclesiæ; O Crux, ave*, à quatre voix, dans le *Sacrorum Hymnorum Liber primus. Centum et triginta quatuor Hymnus continens, ex optimis authoribus musicis collectus; inter quos primi artifices in hac editione sunt Thomas Stoltzer, Henricus Finck, Arnoldus de Bruck, et alii quidam*; Vittebergæ, apud Georgium Rhau, 1542, in-4 obl. — 8° Quelques motets dans le recueil qui a pour titre : *Quatuor vocum musicæ modulationes numero 26 ex optimis auctoribus diligenter selectæ, prorsus novæ, atque typis hactenus non excusæ; Antverpiæ, apud Guilielmum Vissenæum*, 1542, petit in-4° obl.; — 9° Des chansons allemandes dans la seconde partie du recueil publiée par Förster, sous ce titre : *Ein Ausszug kurtzweiliger guter frischer Liedlein zu singen* (Choix de chansons les plus amusantes, les meilleures et les plus nouvelles à chanter), Nuremberg, Petreius, 1540, in-4° obl. — 10° Des chants à l'usage des écoles dans le recueil intitulé : 123 *Newe geistliche Gesænge mit vier und fünff Stimmen*, etc. (123 nouveaux chants spirituels à quatre et cinq voix, etc.); Wittenberg, G. Rhaw, 1544, in-4° obl. Hans Walther a inséré aussi un cantique d'Arnold de Bruges dans son *Cantionale*, imprimé à Wittenberg, en 1544. Quelques auteurs ont confondu par erreur Arnold de Bruges avec Arnold surnommé *Flandrus*. (*Voy.* ce nom.)

ARNOLD DE FLANDRES, en latin *Arnoldus Flandrus*, musicien belge, qui vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, fut moine camaldule (*eremita*) et organiste de son couvent, à Tolmezzo, dans le Frioul. Quelques auteurs ont cru qu'il était le même qu'Arnold de Bruck ou de Bruges ; mais l'erreur est évidente, car celui-ci est mort en 1536, tandis qu'Arnold de Flandres vivait encore soixante-dix ou douze ans plus tard. On a de ce moine les ouvrages dont voici les titres: 1° *Sacræ Cantiones Arnoldi Flandri eremitæ* (1) *organistæ Tulmetini* (2) *quatuor vocibus decantandæ, liber primus; Venetiis apud Angelum Gardanum*, in-4° obl. Ce recueil contient 20 motets. L'épître dédicatoire est datée de Venise, aux ides de janvier 1595. Arnold y dit qu'il s'est livré avec ardeur à l'enseignement du chant aux enfants (*A puero quantum in me fuit, ardentissime colui*). — 2° *Madrigali a cinque voci;* Dillingen, 1608, in-4°. Cette édition a dû être faite d'après une autre édition de Venise. — 3° *Sic fortuna juvat*, messe à sept voix, ibid.

ARNOLD (GEORGES), organiste de la cathédrale de Bamberg, naquit dans le Tyrol, dans la première moitié du dix-septième siècle, et fut d'abord organiste à Insprück. Il a publié les ouvrages suivants : 1° *Cantionum sacrarum de tempore*, op. 1, in-4°. — 2° *Tres Motettos de nomine Jesu*, op. 2, in 4°. — 3° *Psalmi de Beata Maria Virgine cum Salve Regina, Ave Regina, Alma Redemptoris Mater, et Regina Cœli, cum quinque vel sex, scilicet tribus vocibus; duobus violinis concertantibus, cum viola ad libitum*, Œniponti, typis et sumptibus Michaeli Wagneri, 1652, in-4°. — 4° *Cantiones et Sonettæ, uno, duobus, tribus et quatuor violinis accomodatæ, cum basso generali*; Œniponti, 1659, in-fol. — 5° *Sacrarum cantionum de tempore et sanctis quatuor, quinque, sex et septem vocibus ac instrument. concert.*; Œniponti, 1661, in-4°. — 6° *Psalmi vespertini quatuor aut duabus vocib. et duobus violinis concertantibus vel septem, decem, quindecim ad placitum*, Bambergæ, in-fol. — 7° *Tres missæ pro defunctis et alia laudativa quatuor, quinque, septem vocib. et tribus vel quatuor violinis ad placitum*; Bambergæ, 1676, in-4°. — 8° *Missarum quatern. cum novem vocibus*, 1ª pars; Bambergæ, 1673, in-fol. *idem*, 2ª pars ; 1675, in-fol.

ARNOLD (JEAN), premier trompette de l'électeur de Saxe, au milieu du dix-septième siècle, a composé en 1652, pour les noces de Georges I^{er}, une sonate à quatre trompettes qui a été imprimée à Dresde, dans la même année.

(1) En Italie, les ermites étaient de l'ordre des camaldules. Il y avait aussi les ermites de Saint-Jérôme ; mais on appelait ceux-ci *hiéronymites*. En Espagne, les ermites étaient de l'ordre de *Saint-Jean de la Pénitence*, et en Portugal, ils avaient saint Paul pour patron.

(2) *Tulmetinum* est le nom latin de Tolomezzo, petite ville des États vénitiens, dans la province appelée *Carnia* ou *Cargna*, dont elle est le chef-lieu. Cette province fait partie du Frioul.

Digitized by Google

ARNOLD (Michel-Henri), habile organiste de l'église Saint-André, à Erfürt, naquit à Erfürt, en 1682. Ses préludes d'orgue pour des chants simples ou *chorals* ont eu une grande réputation; on ne croit pas qu'il les ait fait imprimer; mais l'éditeur Koerner, d'Erfurt, en a donné quelques morceaux dans sa collection de pièces des anciens organistes.

ARNOLD (Jean-Georges), organiste à Shul, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver à Nuremberg, en 1761, deux trios pour clavecin et violon.

ARNOLD (Samuel), docteur en musique, né à Londres le 10 août 1740, reçut les premières leçons de musique d'un musicien nommé *Gates*, alors maître des enfants de la chapelle royale, et termina ses études dans cet art sous le docteur Nares. C'est donc à tort qu'on a dit (*Dict. hist. des Mus.*, Paris, 1810) qu'il était Allemand, et qu'il avait été élève de Hændel. A peine Arnold eut-il atteint l'âge de vingt-cinq ans qu'il fut engagé par les directeurs de Covent-Garden à travailler pour leur théâtre; il débuta par le petit opéra-comique intitulé : *Maid of the Mill* (la Fille du Moulin). Les éloges qui furent donnés à sa musique le déterminèrent à s'exercer sur un oratorio, et il écrivit *The Cure of Saül* (la Guérison de Saül), qui fut exécuté en 1774, et qui lui fit une grande réputation en Angleterre. A celui-ci succéda, dans l'année suivante, *Abimelech*; en 1776 il donna *The prodigal Son* (l'Enfant prodigue), et en 1777 *La Résurrection*. Dans les intervalles qui séparent ces productions il fit la musique de plusieurs opéras, farces et pantomimes. A la mort du docteur Nares, qui eut lieu au commencement de 1783, Arnold lui succéda dans la place d'organiste du roi et de compositeur de la chapelle royale. Ces emplois l'obligèrent à écrire un grand nombre d'offices, d'antiennes et de psaumes, qui sont fort supérieurs à ses autres ouvrages, bien qu'ils soient moins connus. L'année suivante il fut choisi comme sous-directeur de la musique de Westminster pour la commémoration de Hændel. Ce fut aussi Arnold que le roi d'Angleterre chargea de diriger la magnifique édition des œuvres de ce grand musicien, qui fut publiée à Londres en 1786, en 36 vol. in-fol. Il eut le tort de ne pas donner assez de soins à cette édition, et d'y laisser une multitude de fautes qui la déparent, et qui font préférer souvent les anciennes éditions données par Walsh, sous les yeux de Hændel. Vers la fin de l'année 1789, l'Académie de musique ancienne le nomma son directeur : il a conservé cette place jusqu'à sa mort. Celle-ci fut hâtée par une chute qu'il fit en voulant prendre un livre dans sa bibliothèque : il se brisa le genou; et, nonobstant les soins qu'on lui prodigua, il cessa de vivre le 22 octobre 1802, après avoir langui pendant plus d'une année. Ses restes furent déposés à l'abbaye de Westminster; et les choristes de cette abbaye se réunirent à ceux de Saint-Paul et de la chapelle royale pour chanter à ses obsèques un service funèbre composé par le docteur Calcott. De pareils honneurs prouvent la haute estime que les Anglais ont eue pour les talents d'Arnold; tous leurs biographes s'accordent, en effet, pour vanter le mérite de ses productions : néanmoins j'avoue qu'en examinant ceux de ses ouvrages qui ont été gravés, je n'y ai rien trouvé qui pût justifier les éloges qu'on leur a prodigués. Le chant en est commun et dépourvu d'élégance; la qualité qui m'y a paru la plus remarquable est la pureté d'harmonie.

Le docteur Arnold a composé sept oratorios, cinquante-cinq opéras anglais, outre un grand nombre de pantomimes, odes, sérénades et farces. Parmi ses opéras et pantomimes, les suivants sont les plus connus : 1° *Maid of the Mill* (la Fille du Moulin), à Covent-Garden, 1765. — 2° *Rosamond*, ibid., 1767. — 3° *The Portrait*, farce, ibid., 1770. — 4° *Mother Shipton* (la Mère Shipton), pantomime, à Hay-Market, 1770. — 5° *Son-in-law* (le Gendre), farce, ibid., 1779. — 6° *Fire and Water* (le Feu et l'Eau), opéra ballet, ibid., 1780. — 7° *Wedding Night* (la Nuit des Noces), farce, ibid., 1780. — 8° *Silver Tankard* (le Pot d'argent), farce, ibid., 1781. — 9° *Dead in live* (le Mort vivant), opéra-comique, ibid., 1781. — 10° *Castle of Andalusia* (le Château d'Andalousie), opéra-comique, à Covent-Garden, 1782. — 11° *Gretna-Green*, farce, Hay-Market, 1783. — 12° *Hunt the lipper* (la Pantoufle qui court), farce, ibid — 13° *Peeping Tom*, opéra-comique, ibid., 1784. — 14° *Here, there, and everywhere* (Ici, là et partout), ibid., 1784. — 15° *Two to one* (Deux à un), opéra-comique, ibid., 1785. — 16° *Turk and no Turk* (Turc et point Turc), opéra-comique, ibid, 1789. — 17° *Siege of Curzola* (le Siége de Courzole), opéra-comique, ibid., 1786. — 18° *Inkle and Yarico*, opéra, ibid., 1787. — 19° *Enraged Musician* (le Musicien enragé), intermède, ibid., 1788. — 20° *Battle of Hexham* (la Bataille d'Hexham), opéra, ibid., 1789. — 21° *New Spain* (la Nouvelle-Espagne), opéra, 1790. — 22° *Basket Maker* (le Faiseur de corbeilles), intermède, 1790. — 23° *Surrender of Calais* (la Prise de Calais), ibid., 1791. — 24° *Harlequin and Faustus*, pantomime, à Covent Garden, 1793. — 25° *Children in the wood* (Les Enfants dans

Digitized by Google

le bois), intermède, Hay-Market, 1793. — 26° *Robin Gray*, intermède, ibid. — 27° *Torinski*, opéra, ibid., 1795. — 28° *Mountainers* (les Montagnards), ibid., 1795. — 29° *Wo payd the reckoning?* (Qui paiera l'écot?), intermède, ibid., 1795. — 30° *Love and Money* (Amour et Argent), farce, ibid., 1795. — 31° *Baunian Day*, intermède, ibid., 1796. — 32° *Shipwreck*, opéra-comique, à Drury-Lane, 1796. — 33° *Italian Monk* (le Moine italien), opéra, à Hay-Market, 1797. — 34° *False and True* (le Faux et le Vrai), ibid., 1798. — 5° *Throw physic to the dogs* (Jeter ses remèdes aux chiens), farce, 1798. — 36° *Cambro-Britons*, opéra, ibid., 1798. — 37° *Review* (la Revue), farce, ibid., 1801. — 38° *The Corsair* (le Corsaire), ibid., 1801. — 39° *Veteran Tar* (le Vieux Matelot), op. com. à Drury-Lane, 1801. — 40° *Sixty-third Letter* (La soixante-troisième Lettre), farce, à Hay-Market. Une collection complète de tous les ouvrages gravés d'Arnold, reliée en 18 volumes in-folio, a été vendue à Londres, chez Kalkin, en 1846, 9 guinées. Outre cela, Arnold a laissé en manuscrit une grande quantité de musique sacrée, un traité de la basse continue, et a fait graver douze œuvres de sonates et de pièces pour le piano. On a aussi de lui une collection de chansons intitulée : *Anacreontic songs, duets and glees*, Londres, 1788. Le portrait d'Arnold a été gravé dans le *Biographical Magazine*, en 1790.

ARNOLD (Ferdinand), habile chanteur, né à Vienne, vers le milieu du dix-huitième siècle, possédait une belle voix de ténor. Il brilla sur le théâtre de Riga en 1796, et puis sur ceux de Hambourg, de Berlin et de Varsovie.

ARNOLD (Ignace-Ernest-Ferdinand), docteur en droit et avocat à Erfurt, naquit dans cette ville, le 4 avril 1774. Il a donné un catalogue de compositeurs dramatiques dans l'Almanach de Gotha de 1799, où l'on trouve, parmi beaucoup d'erreurs et de négligences, quelques détails intéressants. En 1803 il publia une analyse esthétique des œuvres de Mozart, sous ce titre : *Mozart's Geist. Seine kurze Biographie und æsthetische Darstellung seiner Werke* (Esprit de Mozart. Sa Biographie abrégée, et tableau esthétique de ses œuvres) ; Erfurt, 1803, in-8°. Cet essai fut suivi de publications de même genre qui parurent à des époques diverses, et qui concernent Zumsteeg, Dittersdorf, Haydn, Cherubini, Paisiello, Cimarosa, Winter et Himmel. Ces opuscules ne portent pas de nom d'auteur. Ils ont été réunis en deux volumes, sous le titre de *Galerie des musiciens les plus célèbres des dix-huitième et dix-neuvième siècles* (Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts); Erfurt, J. K. Müller, 1816, 2 vol. in-8°. Enfin il a fait paraître un assez bon ouvrage sous ce titre : *Der angehende Musikdirector, oder die Kunst ein Orchester zu bilden*, etc. (Le Directeur de Musique, ou l'art de diriger un Orchestre) ; Erfurt, 1806, in-8°. Dans ce livre, divisé en 16 chapitres, Arnold donne une idée générale des fonctions d'un directeur de musique, de la préparation et de l'exécution d'un morceau, des répétitions, de la disposition d'un orchestre, de la mesure et de la manière de la battre, de l'expression et de la précision, de la direction dans les divers genres de musique d'église, de concert, de l'opéra, du ballet, etc. Arnold est mort à Erfurt, le 13 octobre 1812 : il avait alors le titre de conseiller privé et de secrétaire de l'université de cette ville. Outre ses travaux dans la littérature musicale, on lui doit aussi quelques romans.

ARNOLD (Jean-Godefroi), compositeur agréable et virtuose sur le violoncelle, naquit le 1er février 1773, à Niedernhall, près d'Oehringen, où son père était encore maître d'école en 1810. Après avoir terminé ses études élémentaires, Arnold se livra exclusivement à la musique, au piano et surtout au violoncelle, pour lequel il avait un goût passionné. Dès l'âge de dix ans, il causait déjà l'étonnement de ceux qui l'entendaient jouer de ce dernier instrument; mais il y avait si peu de moyens de développer ses dispositions naturelles dans le lieu qu'il habitait, que son père se décida à l'envoyer, en 1785, à Lüngelsau pour y prendre des leçons du musicien de la ville. Ce musicien était un homme dur qui soumit le jeune Arnold à une discipline si sévère, que sa santé en fut altérée, et qu'il ne se rétablit jamais parfaitement. Au mois de mars 1790, il entra chez son oncle Frédéric Adam Arnold, musicien de la cour à Wertheim. Là, il eut occasion d'entendre souvent de bonne musique exécutée par un orchestre choisi, et son talent sur le violoncelle y prit de nouveaux développements. Pour compléter son éducation musicale, il prit des leçons d'harmonie et de composition d'un habile chanteur et organiste nommé Frankenstein. Ses progrès furent rapides, et il fut bientôt en état d'écrire des concertos de violoncelle qui eurent beaucoup de succès, non-seulement à Wertheim, mais dans toutes les villes où il se fit entendre dans le cours de ses voyages. Au mois d'avril 1795, il se rendit en Suisse pour y donner des concerts; mais à cette époque la guerre désolait ce pays, et Arnold ne réussit point dans son entreprise. Le succès d'un second voyage qu'il fit par Wetterstein et Nordlingen ne fut pas meilleur. Mécontent de sa position, Arnold se

Digitized by Google

rendit à Ratisbonne, où il fit la connaissance de Willmann, violoncelliste célèbre, dont il reçut des leçons pendant quelques mois. Son talent s'accrut encore dans le voyage qu'il fit en 1796 en diverses parties de l'Allemagne; mais ce fut surtout à Berlin et à Hambourg qu'il atteignit à la perfection sous plusieurs rapports. L'avantage qu'il eut d'entendre Bernard Romberg pendant près de deux mois le conduisit à réformer quelques défauts qu'il avait remarqués dans son jeu. En 1797, il se rendit à Francfort-sur-le-Mein, et y fut attaché à l'orchestre du théâtre. Il se livra alors à l'enseignement, et eut un grand nombre d'élèves pour le piano et le violoncelle. Il arrangea beaucoup d'opéras en quatuors pour violon ou flûte, composa des concertos pour plusieurs instruments, particulièrement pour la flûte et pour le piano. Pour son instrument, il écrivit aussi beaucoup de solos, duos et trios, dont la plus grande partie fut imprimée à Bonn, à Francfort et à Offenbach. Outre ces compositions, il voulut aussi traiter le genre de la symphonie. Sa première production de cette espèce fut exécutée avec succès : sa mort prématurée l'empêcha de terminer la seconde. Il y avait neuf années qu'il était établi à Francfort lorsqu'il fut attaqué d'une maladie de foie qui le conduisit au tombeau, le 26 juillet 1806, à l'âge de trente-quatre ans. Parmi les compositions d'Arnold qui ont été imprimées, on remarque : 1° Cinq concertos pour le violoncelle, le premier en *ut*, le second en *sol*, le troisième en *fa*, le quatrième en *mi* majeur, le cinquième en *ré*, tous gravés à Offenbach, chez André. — 2° Une symphonie concertante pour deux flûtes avec orchestre, qui a eu beaucoup de succès, et qui a été gravée à Bonn, chez Simrock. — 3° Six thèmes avec variations pour deux violoncelles, op. 9, à Bonn. — 4° *Andante* varié pour flûte avec deux violons, alto et basse, Mayence, chez Schott; 5° Vingt-quatre pièces faciles pour guitare, Mayence, Schott; 6° Duos faciles pour guitare et flûte, Mayence, Schott; 7° Marches et danses, *ibid*.

ARNOLD (CHARLES), pianiste et compositeur, né à Neukirchen, près de Morgentheim, le 6 mai 1794, est fils du précédent. Élève d'André et de Volweiler, il a acquis du talent comme pianiste et comme compositeur. Dès son enfance, ayant déjà une habileté fort rare sur le piano, il voyagea pour donner des concerts, et se fit entendre avec succès à Vienne, à Berlin, à Varsovie et à Pétersbourg. Il épousa M^{lle} Kesling dans cette dernière ville. A Cracovie, le droit de bourgeoisie lui fut accordé parce qu'au péril de sa vie il sauva celle d'un jeune homme qui se noyait dans la Vistule, en s'y jetant tout habillé. Il demeura plusieurs années à Pétersbourg; mais il fut obligé de s'en éloigner parce que la santé de sa femme souffrait de la rigueur du climat de la Russie. Arrivé à Berlin, il y donna un concert, le 15 novembre 1824, et s'y fit applaudir comme compositeur et comme pianiste. Ce succès le décida à se fixer dans cette ville. Appelé à Munster, en 1835, comme directeur de musique, il paraît y avoir établi définitivement sa demeure; cependant il se trouvait à Pétersbourg en 1847, y donnait des concerts et y faisait entendre son fils, qui, très-jeune encore, excitait l'intérêt par son talent sur le violoncelle.

Arnold a publié de sa composition : 1° Un excellent sextuor pour le piano. — 2° Des sonates pour le piano, œuvres 3^e et 5^e, Offenbach, André. — 3° Sonate pour le piano, avec accompagnement de clarinette et basse, œuvre 7^e, *ibid*. — 4° Divertissement pour piano seul, n^{os} 1 et 2, œuvres 12^e et 13^e, Berlin, Schlesinger. — 5° Rondeau pour le piano, op. 14, *ibid*. — 6° Thème polonais arrangé en rondeau, op. 15 — 7° Variations sur un thème original, op. 16. — 8° *Vive Henri IV* en rondeau pour piano et violoncelle, Leipsick, Peters. — 9° Rondoletto ou divertissement, n° 4. — 10° Concerto pour le piano avec orchestre, op. 17, Berlin, Christiani. — 11° Valses favorites, Berlin, Grochenschnetz. — 12° Rondo pour piano à quatre mains; Offenbach, André. — 13° Divertissements pour piano seul, op. 13, 14, 16, 24. — 14° Fantaisies et variations, op. 17, 20. — 15° Cantique pour quatre voix d'hommes, Brunswick, Spähr. — 16° Quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 19, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. La musique d'Arnold est d'une exécution difficile. Il est aussi auteur d'une méthode pratique pour le piano (*Praktische Klavierschule*), qui a été publiée à Offenbach, chez André. Un opéra intitulé *Telephe*, de sa composition, a été représenté à Kœnigsberg, et il a fait jouer à Berlin *Irène*, grand opéra, le 15 octobre 1832 : cet ouvrage n'a pas réussi, à cause de la faiblesse du poëme.

ARNOLD (FRÉDÉRIC-GUILLAUME), docteur en philosophie, né à Heilbronn en 1810, se livra à l'étude de la musique dès ses premières années sous la direction de son père, qui était habile musicien. Destiné aux études théologiques, il fréquenta le gymnase de sa ville natale, puis alla à l'université de Tubingue et termina ses études à l'université de Fribourg. Bientôt après on le chargea de la rédaction d'un journal qui se publiait à Cologne sous le titre de *Rheinblätter* (les Feuilles du Rhin); mais il abandonna cette position pour aller à Londres diriger, en second, l'orchestre de l'opéra allemand au théâtre de Drury-Lane. Depuis lors il s'est fixé à Elberfeld,

Digitized by Google

où il a établi un commerce de musique et d'instruments, sans abandonner toutefois la composition et les arrangements pour le piano et pour la guitare. Son arrangement des symphonies de Beethoven pour piano et violon est estimé en Allemagne, à cause de sa fidélité. On a sous son nom des rondeaux et des pièces faciles pour piano seul ou à quatre mains, Cologne, Eck et Cie; Des pots-pourris pour guitare et flûte ou violon, *ibid.*; des recueils de *Lieder* avec piano, etc. Le fameux chant du Rhin, sur les paroles de Becker, qui a produit une vive sensation en Allemagne, vers 1835, a été composé par Arnold. Ce musicien est aussi l'auteur d'une méthode élémentaire de musique, intitulée : *Allgemeine Musiklehre, als Einleitung zu jeder Schule* (Science générale de la musique, ou introduction à toutes les méthodes); Cologne, Eck et Cie. Enfin M. Arnold a écrit dans plusieurs revues et journaux des articles de critique et d'esthétique musicale.

ARNOLDI (Jean-Conrad), recteur à Darmstadt et ensuite professeur d'astronomie à Giessen, naquit en 1658, à Trobach sur la Moselle, et mourut à Giessen, le 22 mai 1735. Il a publié une thèse relative à la musique, sous ce titre singulier : *Musica Alexikakos, declamationibus aliquot solemnibus in fine examinis vernaculis, Horæ dux pomeridiana d. V Martii, A.* 1713, *Commendanda auditores clementes, faventes et benevolos sibi submisse exorat intercedente Illust. Pædagogii Darmstattini Rectore*, etc., Darmstadt, 12 pages in-4°.

ARNOLDT (Gaspar), constructeur d'orgues, vivait à Prague vers la fin du dix-septième siècle. En 1684, il fit deux positifs pour le prince de Lobkowitz, dont l'un existe encore dans la chapelle de Lorette à Prague.

ARNONI (Guillaume), compositeur et organiste de la cathédrale de Milan vers 1580, naquit à Bergame en 1546, suivant une note que m'a envoyée Mayr, et à Milan, d'après le titre d'un de ses ouvrages. Il fut membre de l'académie des *Uniti*. Cet artiste a publié : 1° *Magnificat* à quatre, cinq, six, sept et huit voix, Milan, 1595. (*Voy.* Morigia, *Nobiltà di Milano*). — 2° *Il primo libro de' Madrigali*, Venise, Richard Amadino, 1600, in-4°. Trois livres de Motets de sa composition ont été aussi imprimés : je ne connais que le troisième, qui a pour titre : *Gulielmi Arnoni Mediolanensis, Academici Uniti, in ecclesia metropolitana organici, Sacrorum modulationum quæ vulgo Motecta vocantur sex vocibus, Liber tertius. Nunc primum in lucem editus; Venetiis apud Ricciardum Amadinum*, 1602, in-4°. Dans le *Bergameno Parnasso* de 1615, on trouve un morceau de sa composition. Quatre motets à six voix d'Arnoni ont été insérés dans le *Promptuarium Musicum* d'Abraham Schad : le premier (*Exurgat Deus*) est dans la première partie; le second (*Cantabo Dominum*) est dans la deuxième ; le troisième (*In labiis meis*) et le quatrième (*Domine Deus*) se trouvent dans la quatrième partie. On trouve aussi des morceaux de la composition d'Arnoni dans le *Parnassus musicus Ferdinandæus*, publié à Venise, en 1615, par Bonometti (*Voy.* ce nom.)

ARNOR JARLASKALD, scalde ou poëte chanteur islandais, vécut sous les règnes de Magnus le Bon, et de Harald, fils de Sigurd, rois de Norwége, au onzième siècle. Il fut un des auteurs des *Knithlinga Saga*, et l'on a aussi de lui une complainte sur la mort de Geller Thorkillsons, dont la mélodie a été conservée dans les chants de tradition populaire en Norwége. C'est un morceau très-original.

ARNOT (Hughes), écrivain écossais qui vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. On lui doit une histoire d'Édimbourg (*History of Edinburgh*), Londres, 1779, in-4), dans laquelle il y a des renseignements intéressants sur la musique nationale de l'Écosse.

ARNOULD (Madelaine-Sophie), actrice de l'Opéra, naquit à Paris, le 14 février 1744, rue de Béthisy, dans la maison et dans la chambre où l'amiral de Coligny avait été tué le jour de *la Saint-Barthélemy*. Elle débuta le 15 décembre 1757, à l'âge de treize ans, et obtint beaucoup de succès : depuis ce temps jusqu'en 1778, époque de sa retraite, elle fit les délices des habitués de ce spectacle. Les défauts de son chant étaient ceux de l'école détestable du temps où elle vécut; mais sa voix touchante et son expression vraie étaient des qualités qui lui appartenaient, et ce sont elles qui lui valurent les éloges de Garrick, lorsque ce grand acteur l'entendit. Les rôles qui ont fait sa réputation sont ceux de *Thélaire*, dans *Castor*; d'*Iphise*, dans *Dardanus*, et d'*Iphigénie en Aulide*.

Mlle Arnould ne fut pas moins célèbre par ses bons mots que par ses talents : presque tous sont brillants; mais le plus grand nombre sont d'un cynisme qui ne permet pas de les citer. En voici quelques-uns qui n'ont pas ce défaut. Une dame qui n'était que jolie se plaignait d'être obsédée par ses amants : « Eh ! ma chère, lui dit Mlle Arnould, il vous est si facile de les éloigner : vous n'avez qu'à parler. » Une actrice vint jouer un jour le rôle d'*Iphigénie en Aulide* étant ivre : « C'est Iphigénie en Champagne, » dit Mlle Arnould. Quelqu'un lui montrait une tabatière sur laquelle on avait réuni le portrait de Sully et celui

Digitized by Google

du duc de Choiseul : Voilà, dit-elle, la recette et la dépense. » Elle est morte en 1803.

ARNOULT DE GRANDPONT, ménestrel de la cour de Charles V, roi de France, était au service de ce prince en 1364, ainsi qu'on le voit par un compte du mois de mai de cette année. (Manuscrit de la Bibliothèque du Roi, coté F, 540 du supplément.)

ARNSTEIN (A.), violoniste à Vienne, de l'époque actuelle, né à Belichow, en Galicie, a publié quelques œuvres légères pour son instrument, parmi lesquelles on remarque une *Fantaisie-caprice* pour violon et piano, op. 4; Vienne, Müller.

ARNULPHE (Maître), surnommé *de Saint-Ghislain* (S. Gillenensis), parce qu'il était de cette petite ville du Hainaut, vécut dans le quinzième siècle. Un petit traité *de Differentiis et Generibus cantorum*, dont il est auteur, a été inséré par l'abbé Gerbert dans ses *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum* (t. III, p. 316-318), d'après un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris. Arnulphe distingue les chantres de son temps en quatre classes. La première, dit-il, est composée d'ignorants qui, sans aucune connaissance de la musique, offensent les oreilles les moins délicates, et mettent en fuite l'auditoire par les horribles discordances dont ils accompagnent le chant. Dans la deuxième classe se rangent ceux qui, bien que pourvus d'un meilleur sentiment, n'ont qu'une connaissance imparfaite de l'art, mais suppléent par un instinct naturel à ce qui leur manque de savoir. La troisième classe est formée de musiciens instruits dont l'organisation naturelle est médiocre; et, enfin, la quatrième est composée de chantres par excellence, qui réunissent l'instruction à l'instinct de l'art.

ARON (Pietro). *Voy.* AARON.

ARQUIER (Joseph), compositeur, né à Toulon en 1763, étudia la musique à Marseille et y fit de rapides progrès. En 1784, il entra à l'orchestre du théâtre de Lyon, en qualité de violoncelliste; quatre ans après, il était à Carcassonne, où son premier opéra fut représenté sous le titre de *L'Indienne*. En 1789, Arquier fut appelé à Marseille pour y remplir les fonctions de chef d'orchestre du théâtre du Pavillon : il y fit jouer *Daphnis et Hortense*, opéra dont il avait composé la musique sur les paroles du commandeur de Saint-Priest. Encouragé par le succès de cet ouvrage et par celui du *Pirate*, représenté dans la même année au théâtre de Toulon, Arquier voulut s'essayer sur des scènes plus importantes, et se rendit à Paris en 1790. Il avait espéré d'être nommé deuxième chef d'orchestre, par la protection de M. De Saint-Priest, alors surintendant de l'opéra; mais, privé de cet appui par les événements de la Révolution, il fut obligé d'accepter un emploi à l'orchestre du théâtre Molière, nouvellement établi dans la rue Saint-Martin. En 1792, il en devint chef d'orchestre, et pendant plus de deux ans il conserva cette position. La clôture de ce théâtre, après plusieurs banqueroutes des entrepreneurs, le mit dans la nécessité de chercher des ressources dans les théâtres de province. En 1798, il était à Tours, où il faisait représenter *Les Péruviens*, opéra de sa composition. Deux ans plus tard, il accepta la place de chef d'orchestre du *Théâtre des Jeunes-Élèves*, rue Thionville, à Paris : il y fit représenter plusieurs petits opéras dont il écrivait la musique avec une prodigieuse rapidité; mais, bientôt après, il partit pour la Nouvelle-Orléans avec une troupe d'Opéra dont il était devenu directeur de musique. La mauvaise issue de cette entreprise le ramena en France; et, débarqué à Brest en 1804, il y fit jouer l'opéra de *La Fée Urgèle*, dont il avait refait la musique. De retour à Paris, il y reprit possession de son ancien emploi de chef d'orchestre au théâtre des Jeunes-Élèves; mais la mauvaise fortune n'en avait pas encore fini avec ce pauvre artiste : un décret impérial supprima ce théâtre ainsi que plusieurs autres, en 1807; et Arquier fut obligé d'accepter une position de maître de musique à Toulouse. Il l'échangea, en 1809, contre celle de chef d'orchestre du Pavillon, à Marseille, qu'il avait autrefois occupée. En 1812 il était à Perpignan; puis il retourna à Toulouse, et enfin il alla mourir de misère à Bordeaux, au mois d'octobre 1816. Ce compositeur a donné au théâtre lyrique et comique de la rue de Bondy, à Paris, *Le Mari corrigé*, dont la musique fit le succès; au théâtre Molière, *La Peau de l'Ours;* au théâtre Montansier, *Le Congé*, et *L'Hôtellerie de Sarzano;* au théâtre des Jeunes-Élèves, 1800, *L'Ermitage des Pyrénées* et *Les Deux petits Troubadours;* à la Nouvelle-Orléans, *Le Désert ou l'Oasis;* à Marseille, *Monrose*, et la *Suite du Médecin-Ture;* enfin, à Perpignan, *Zipéa*. Il a laissé en manuscrit une nouvelle musique pour l'*Amant Jaloux* et *Le Tableau parlant*, ainsi que les deux premiers actes d'un grand opéra sur le sujet de *Philoctète*.

ARRHENIUS (Laurent), né à Upsal, vers 1680, succéda à son père, en 1716, dans la place de professeur d'histoire à l'université de sa ville natale. Il a fait imprimer : *Dissertatio de primis musicæ Inventoribus;* Upsal, 1729, in-8.

ARRIAGA (Jean-Chrysostome de), né à Bilbao, en 1808, montra dès son enfance les plus

heureuses dispositions pour la musique. Il apprit les premiers principes de cet art presque sans maître, guidé par son génie. Sans avoir aucune connaissance de l'harmonie, il écrivit un opéra espagnol où se trouvaient des idées charmantes et toutes originales. A l'âge de treize ans il fut envoyé à Paris pour y faire de sérieuses études au Conservatoire de son art; il y devint élève de Baillot pour le violon, et de l'auteur de ce Dictionnaire pour l'harmonie et le contre-point, au mois d'octobre 1821. Ses progrès tinrent du prodige; moins de trois mois lui suffirent pour acquérir une connaissance parfaite de l'harmonie; et, au bout de deux années, il n'était aucune difficulté du contre-point et de la fugue dont il ne se jouât. Arriaga avait reçu de la nature deux facultés qui se rencontrent rarement chez le même artiste : le don de l'invention et l'aptitude la plus complète à toutes les difficultés de la science. Rien ne prouve mieux cette aptitude qu'une Fugue à huit voix qu'il écrivit sur les paroles du Credo, *Et vitam venturi* : la perfection de ce morceau était telle, que Cherubini, si bon juge en cette matière, n'hésita pas à le déclarer un chef-d'œuvre. Des classes de répétition pour l'harmonie et le contre-point ayant été établies au Conservatoire en 1824, Arriaga fut choisi comme répétiteur d'une de ces classes. Les progrès de ce jeune artiste dans l'art de jouer du violon ne furent pas moins rapides : la nature l'avait organisé pour faire bien tout ce qui est du domaine de la musique.

Le besoin de produire le tourmentait, comme il tourmente tout homme de génie. Son premier ouvrage fut un œuvre de trois quatuors pour le violon, qui parut à Paris, en 1824, chez Ph. Petit. Il est impossible d'imaginer rien de plus original, de plus élégant, de plus purement écrit que ces quatuors, qui ne sont pas assez connus. Chaque fois qu'ils étaient exécutés par leur jeune auteur, ils excitaient l'admiration de ceux qui les entendaient. La composition de cet ouvrage fut suivie de celle d'une ouverture, d'une symphonie à grand orchestre, d'une messe à quatre voix, d'un *Salve Regina*, de plusieurs cantates françaises et de quelques romances. Tous ces ouvrages, où brillent le plus beau génie et l'art d'écrire poussé aussi loin qu'il est possible, sont restés en manuscrit.

Tant de travaux faits avant l'âge de dix-huit ans avaient sans doute porté atteinte à la bonne constitution d'Arriaga ; une maladie de langueur se déclara à la fin de 1825 : elle le conduisit au tombeau dans les derniers jours du mois de février de l'année suivante, et le monde musical fut privé de l'avenir d'un homme destiné à contribuer puissamment à l'avancement de son art, comme les amis du jeune artiste le furent de l'âme la plus candide et la plus pure.

ARRIETA (Juan-Emile), compositeur espagnol, a voyagé en Italie dans sa jeunesse, pendant les années 1838 à 1845, y a fait des études de composition, et a fait représenter à Milan l'Opéra *Ildegonda*, qui n'a pas réussi. On a gravé de sa composition une ballade pour ténor et piano, intitulée *l'Oasi* ; Milan, Ricordi. M. Arriéta est retourné dans sa patrie en 1848, époque des troubles de l'Italie, et a donné au théâtre d'opéra-comique espagnol de Madrid divers ouvrages appelés *Zarzuelas*, entre autres *El Domino azul* (Le Domino bleu), 3 actes, en 1852; *La Estrella de Madrid* (L'Étoile de Madrid), en 3 actes; *El Grumete* (Le Matelot), en 2 actes; *Guerra á Muerte*, représenté au théâtre du Cirque en 1855, et le grand opéra *Isabel la Catolica*, au Théâtre Royal, dans la même année.

ARRIGHI (Jacques-Antoine), maître de chapelle de la cathédrale de Crémone, naquit dans cette ville en 1702. Il a laissé en manuscrit des messes, vêpres, psaumes et litanies à quatre et à huit voix, avec violons et orgue, qui furent estimés autrefois en Italie. L'Académie des Philharmoniques de Bologne, qui l'admit au nombre de ses membres en 1745, le perdit dans l'année suivante, et fit imprimer un éloge de ce compositeur.

ARRIGO. *Voyez* ISAAC (Henri).

ARRIGONI (Charles), né à Florence, dans les premières années du dix-huitième siècle, fut un des plus habiles luthistes de son temps. Le prince de Carignan le nomma son maître de chapelle, et en 1732 il fut appelé à Londres par la Société des Nobles, qui voulait l'opposer à Hændel avec Porpora ; mais Arrigoni n'était pas de force à lutter contre ce grand musicien. Il a donné à Londres son opéra *Fernando*, en 1734 ; et, en 1738, il a fait représenter, à Vienne, son *Esther*. Il paraît qu'avant d'aller en Angleterre, Arrigoni s'arrêta à Bruxelles ; car on a imprimé dans cette ville le poëme d'un oratorio, sous ce titre : *Il Ripentimento d'Acabbo, dopo il rimprovero della strage di Nabot; oratorio a cinque voci, musica di Carlo Arrigoni, cantato nella reale Cappella della serenissima Archiduchessa d'Austria Maria-Elisabetta*. Bruxelles, *appresso Eug. Enrico Frickx, stampatore di sua Maesta impériale e catolica*, 1728, in-4° de 34 pages. On manque de renseignements sur les dernières années de sa vie et sur l'époque de sa mort.

ARRIGONI (Renato), secrétaire du gouver-

Digitized by Google

nement de Venise, a publié, sous le voile de l'anonyme, un livre qui a pour titre : *Notizie ed Osservazioni intorno all' origine ed al progresso dei teatri e delle rappresentazioni teatrali in Venezia e nelle città principali dei paesi veneti*, in-8°. Venezia, tipografia del Gondoliere, 1840, Quelques exemplaires portent le nom de l'auteur.

ARTARIA (Dominique), célèbre éditeur de musique à Vienne, naquit à Blevio en Toscane, le 20 novembre 1775. Son frère aîné, plus âgé que lui de trente-trois ans, après avoir parcouru l'Allemagne, la France, l'Espagne et l'Angleterre pour y établir des relations commerciales, avait obtenu un privilége de l'impératrice Marie-Thérèse, en 1770, pour le commerce des objets d'arts de tout genre. Il appela Dominique à Vienne pour l'aider dans ses entreprises, et celui-ci s'appliqua particulièrement à la publication des grandes œuvres musicales. Ce fut lui qui publia d'origine les plus beaux ouvrages de Mozart, Haydn, Beethoven, Hummel, Moschelès, etc. Dans les derniers temps de sa vie, il s'occupait particulièrement du commerce de tableaux; mais il était toujours resté le chef de la maison Artaria et Cie. Il est mort à Vienne, le 5 juillet 1842, à l'âge de soixante-sept ans.

ARTEAGA (Étienne), jésuite espagnol, né à Madrid, était fort jeune lors de la suppression de la compagnie de Jésus. Il se retira en Italie, et fut nommé membre de l'Académie des sciences de Padoue. Il vécut longtemps à Bologne, dans la maison du cardinal Albergati. Le P. Martini, qu'il connut dans cette ville, l'engagea à travailler à ses Révolutions du théâtre musical italien, et lui procura le secours de sa nombreuse bibliothèque. Arteaga se rendit ensuite à Rome, où il se lia d'amitié avec le chevalier Azara, ambassadeur d'Espagne à la cour de Rome, qu'il suivit à Paris. Il mourut dans la maison de son ami, le 30 octobre 1799. On a publié à Bologne, en 1783, son ouvrage intitulé : *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, dalla sua origine, fino al presente*, 2 vol. in-8°. Ayant refondu entièrement ce livre, qu'il augmenta de sept chapitres au premier volume, et d'un troisième volume entièrement neuf, il en donna une seconde édition à Venise en 1785, en 3 vol. in-8°. Il y en a eu une troisième édition, dont j'ignore la date, et que je ne connais que par l'avertissement d'un traduction française fort abrégée qui parut à Londres, en 1802, sous ce titre : *Les révolutions du théâtre musical en Italie, depuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abrégées de l'italien de Dom Arteaga*, in-8°, 102 pages. Cet abrégé a été fait par le baron de Rouvron, émigré français. Lichtenthal ne parle pas de la troisième édition. E. L. Gerber, et d'après lui, MM. Choron et Fayolle, disent que le livre d'Arteaga avait eu déjà cinq éditions en 1790 : c'est une erreur, il n'y en a jamais eu que trois. Une traduction allemande a été publiée à Leipsick en 1789, en 2 volumes in-8°; cette traduction est du docteur Forkel, qui l'a enrichie de beaucoup de notes.

L'ouvrage d'Arteaga est le plus important qu'on ait écrit sur les révolutions du théâtre musical; c'est le seul où l'on trouve de l'érudition sans pédantisme, des aperçus fins sans prétention, un esprit philosophique, un goût, un style élégant, et point d'esprit de parti. Il serait à désirer que ce livre fût traduit en français; car on ne peut considérer comme une traduction le maigre extrait dont j'ai parlé.

Arteaga a laissé en manuscrit un ouvrage intitulé : *Del ritmo sonoro, e del ritmo muto degli antichi, dissertazioni VII*, dont il avait confié la traduction à Grainville, auteur d'une traduction médiocre du poëme d'Yriarte sur la musique; ce dernier était au tiers de l'entreprise lorsque Arteaga cessa de vivre. On avait annoncé dans les journaux que le neveu du chevalier Azara se proposait de publier le manuscrit original, resté entre ses mains; mais il n'a pas tenu sa promesse. Il avait été déjà question autrefois de publier l'ouvrage à Parme avec les caractères de Bodoni; la révolution, qui avait fait de l'Italie le théâtre de la guerre, suspendit cette entreprise littéraire. Aucuns renseignements n'ont été donnés plus tard sur le sort du manuscrit d'Arteaga.

ARTHUR AUXCOUSTEAUX. *Voy.* Auxcousteaux.

ARTMANN (Jérome), un des meilleurs facteurs d'orgues de la Bohême, naquit à Prague, dans la première moitié du dix-septième siècle. D'après les ordres de l'abbé Norbert d'Ameluxen, il construisit, en 1654, l'excellent orgue du collége des Prémontrés, sous l'invocation de saint Norbert, dans le Vieux-Prague.

ARTOPHIUS (Balthasar), compositeur allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve des motets et des psaumes de sa composition dans les recueils dont voici les titres : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum*, etc. *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, anno Domini*, 1540, petit in-8° obl. On sait que cette précieuse collection a été publiée par Sigismond Salblinger. — 2° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vo-*

Digitized by Google

cum, etc ; *Norimbergæ, Hier. Graphæus*, 1537, petit in-4° obl.— 3° *Psalmorum selectorum tomus tertius, quatuor, quinque et quidam plurium vocum. Norimbergæ, apud Jo. Petreium*, anno salutis 1541, in-4°.

ARTOT (Alexandre-Joseph MONTAGNY, est connu sous le nom d') qu'avait pris son père et que toute sa famille a conservé. Né à Bruxelles le 4 février 1815, il eut pour premier maître de musique son père, qui était premier cor au théâtre de cette ville. Dès l'âge de cinq ans Artot solfiait avec facilité, et, en moins de dix-huit mois d'études sur le violon, il fut en état de se faire entendre au théâtre dans un concerto de Viotti. Charmé par les heureuses dispositions de cet enfant, M. Snel, alors premier violon solo du théâtre, se chargea de les développer par ses leçons, et peu de temps après, il l'envoya à Paris. Artot y fut admis comme page de la chapelle royale, et, lorsqu'il eut atteint sa neuvième année, il passa sous la direction de Kreutzer aîné, pour l'étude du violon. Cet artiste distingué le prit en affection et lui donna souvent des leçons en dehors de la classe du Conservatoire. A la retraite de Kreutzer, qui eut lieu en 1826, son frère, Auguste Kreutzer, le remplaça et n'eut pas moins de bienveillance que son prédécesseur pour Artot. Celui-ci venait d'accomplir sa douzième année lorsque le second prix de violon lui fut décerné au concours du Conservatoire : l'année suivante il obtint le premier. Alors il quitta Paris pour visiter son pays : il se fit entendre avec succès à Bruxelles, et quelques mois après, ayant fait un voyage à Londres, il n'y fut pas moins heureux, et de bruyants applaudissements l'accueillirent chaque fois qu'il joua dans les concerts. Depuis lors, Artot, de retour à Paris, fut attaché aux orchestres de plusieurs théâtres ; mais le désir de se faire connaître le fit renoncer à ces places pour voyager dans le midi de la France. Plusieurs fois il a parcouru la Belgique, l'Angleterre, la Hollande l'Allemagne, l'Italie ; deux fois il est allé en Russie, et a donné des concerts jusqu'aux frontières de l'Asie. En 1843, il visita l'Amérique du Nord, la Nouvelle-Orléans et la Havane avec M^me Damoreau, et y donna une multitude de concerts. Déjà atteint dans ce voyage du principe d'une maladie de poitrine, il languit pendant quelques mois, et mourut à Ville-d'Avray, près de Paris, le 20 juillet 1845, au moment où il venait de recevoir la décoration de la Légion d'honneur. Artot manquait de largeur dans le son et dans le style ; mais il avait du brillant dans les traits et chantait avec grâce sur son instrument. On a gravé de sa composition : 1° Concerto pour violon et orchestre (en *la* mineur), op. 18, Mayence Schott — 2° Des fantaisies pour violon et piano, op. 4, 5, 8, 11, 16, 19, *ibid.* — 3° Des airs variés pour violon et orchestre, ou violon et piano, op, 1, 2, 17, *ibid.* — 4° Des rondeaux pour violon et orchestre ou piano, op. 9 et 15 ; *ibid.* — 5° Des sérénades, romances, etc., *ibid.* — Artot a écrit aussi plusieurs quatuors pour violon, et un quintetto pour piano, deux violons, alto et basse, qui n'ont pas été publiés.

ARTUFEL (Damien de), dominicain espagnol, qui vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, a écrit un traité du plain-chant, intitulé : *Canto llano*, Valladolid, 1672, in-8°.

ARTUSI (Jean-Marie), chanoine régulier de Saint-Sauveur, né à Bologne, florissait vers 1590. Ses études avaient été classiques et sévères ; de là vient qu'il fut un antagoniste ardent des innovations introduites de son temps dans l'harmonie et dans la tonalité ; innovations dont il ne comprit pas plus la portée que ceux qui en étaient les auteurs.

Il a publié : 1° *Arte del contrappunto ridotto in tavole*, Venise, 1586, in-fol. — 2° *Seconda parte nella quale si tratta dell' utile ed uso delle dissonanze*, Venise, 1589, in-fol : la seconde édition de cet ouvrage a paru en 1598 avec des additions, à Venise, in-fol. Jean Gaspard *Trost*, le père, l'a traduit en allemand, mais sa traduction n'a pas été imprimée. — 3° *L'Artusi, ovvero delle imperfezioni della moderna musica, ragionamenti due, nei quali si ragiona di molte cose utili, e necessarie agli moderni compositori*, Venise, 1600, in-fol. — 4° *Seconda parte dell' Artusi delle imperfezzioni della moderna musica*, etc., Venise, 1603, in-fol : Artusi attaque dans cet ouvrage les innovations de Claude Monteverde, qui venait d'introduire l'usage de la septième et de la neuvième de la dominante sans préparation, ainsi que les retards de plusieurs consonnances à la fois, usage qui a été funeste à la tonalité du plain-chant, mais qui a donné naissance à la musique moderne. — 5° *Difesa ragionata della sentenza data da Ghisilino Dankerts, et Bartolomeo Escobedo cantori pontifici a favore di D. Vincenzo Lusitano contro D. Nicola Vicentino* : ce petit écrit, imprimé d'abord à Bologne, sans date, petit in-4°, commence par ces mots : *Leuatemi questo pensiero, et ditemi ; anticamente haueano le consonanze che habbiamo noi sì o nò?* Artusi l'a ensuite refondu dans le *Ragionamento primo* de son livre *Delle imperfezioni della moderna musica*, depuis la page 14 jusqu'au feuillet 38 (*voyez* au sujet de cet écrit les articles *Dankers*, *Lusitano* (*V.*) et *Vicentino*). — 6° *Impresa del molto M. R. Gio-*

Digitized by Google

seffo Zarlino di Chioggia, già maestro di cappella dell' illustrissima signoria di Venezia, dichiarata dal R. D. Giov. Maria Artusi, Bologne, 1604, in-4°. 7° *Considerazioni musicali*, Venise, 1607, in-4°. Il y a du savoir dans les écrits d'Artusi, mais on y trouve peu de raison et de philosophie. La loi suprême pour lui était la tradition d'école, et, de ce qu'on n'avait pas fait usage de certaines successions harmoniques, il concluait qu'on ne pouvait les employer. Au reste, son meilleur ouvrage, celui qui peut être encore consulté avec fruit pour l'histoire de l'art d'écrire en musique, est son traité du contre-point : malheureusement les exemplaires en sont fort rares. Comme compositeur, Artusi a publié *Canzonette a quattro voci. Libro* 1° In Venezia, Giac. Vincenti, 1598, in-4°. On trouva un *Cantate Domino* d'Artusi, à huit voix en deux chœurs, dans une collection qui a pour titre *Motetti et Salmi a otto voci, composti da otto eccellentissimi autori, con la parte del basso per poter sonarli nell' organo dedicati al molto reverendo sig. Cesare Schieti dignissimo canonico d'Urbino.* In Venetia, appr. Giacomo Vincenti, 1599, in-4°. — Les auteurs sont Ruggiero Giovanelli, Cesare Schietti, Gio. Croce, Palestrina, Gio.-Mar. Nanini Fel. Anerio, Luca Marenzio, et Gio. Maria Artusi.

ARWIDSSON (ADOLPHE-IWAR), conservateur de la bibliothèque royale de Stockholm, est né en 1791, à Padajoki, en Finlande. Après avoir achevé ses études à l'université d'Abo, il fut chargé d'y enseigner l'histoire. En 1821 il y fonda un journal politique et littéraire, sous le titre de *Abo Morgenblad*, que le gouvernement russe supprima bientôt, à cause de ses tendances libérales. Au mois de mai de l'année suivante, ce gouvernement traita plus sévèrement encore M. Arwidsson pour un article politique inséré dans le recueil périodique intitulé *Mnémosyne* : il fut révoqué de sa place de professeur et exilé de la Finlande. Il se retira en Suède, pour laquelle il avait manifesté ses sympathies, et obtint la place de bibliothécaire à Stockholm. Depuis lors il s'est livré sans relâche à de grands travaux littéraires. Il n'est cité ici que comme éditeur d'une belle et intéressante collection d'anciens chants populaires de la Suède, tirée en grande partie des manuscrits des bibliothèques de Stockholm et d'Upsal, et qui a paru sous ce titre : *Svenska Fornsänger. En samling af Kämpavisor, Folk-visor, Lekar och Dansar, samt Baruoch Vall-sänger* (Anciens chants suédois. Recueil de chants de guerre, chansons populaires, badines et de danse, etc.). 3 vol, in-8°. Le premier a été publié à Stockholm en 1834, le second en 1837, et le troisième en 1842. A la fin des deux premiers volumes, on trouve les chants harmonisés par le maître de chapelle Eggert ; mais le troisième volume a particulièrement beaucoup d'intérêt, parce qu'il est entièrement rempli de chants notés dans leur forme primitive et populaire. La collection de M. Arwidsson est en quelque sorte une suite de celles de Geijer et d'Afzelius. (*Voy.* ces noms.)

ARZBERGER (A..). On trouve sous ce nom, dans la XI[me] année de la *Gazette musicale* de Leipsick, p. 481, la proposition d'un perfectionnement essentiel dans la construction de la guitare (*Vorschläge zu einer wesentlichen Verbesserung im Bau der Guitarre.*)

ASCANIO (JOSQUIN d'); V. JOSQUIN D'ASCAGNO.

ASCHENBRENNER (CHRÉTIEN-HENRI), maître de chapelle du duc de Mersebourg, naquit au Vieux Stettin, le 29 décembre 1654. Son père, qui était musicien dans cette ville, après avoir été maître de chapelle à Wolfenbüttel, lui donna les premières notions de la musique. A l'âge de quatorze ans, il reçut des leçons de J. Schütz pour la composition. Peu de temps après il perdit son père ; mais il en trouva un second en Schütz, qui l'envoya à Vienne, en 1676, pour perfectionner son talent sur le violon et la composition, sous la direction du maître de chapelle André-Antoine Schmelzer. Lorsqu'il se crut assez habile, il chercha à assurer son sort par ses talents, et entra en qualité de violoniste à la chapelle du duc de Zeitz, en 1677. Il ne possédait cette place que depuis quatre ans lorsque le duc mourut, et la chapelle fut supprimée. Aschenbrenner alla à Wolfenbüttel, et y acquit la bienveillance de Rosenmüller, qui le fit entrer au service de son maître ; mais à peine fut-il de retour à Zeitz, où il était allé chercher sa famille, qu'il apprit la mort de Rosenmüller, et en même temps la déclaration que le duc ne voulait point augmenter sa chapelle. Il resta sans emploi deux ans à Zeitz ; enfin, en 1683, il fut nommé premier violon du duc de Mersebourg. Cette époque semble avoir été la plus heureuse de sa vie. En 1692, il entreprit un second voyage à Vienne. Son talent était formé ; il joua du violon devant l'empereur, et lui dédia six sonates pour cet instrument. Ce prince fut si satisfait de cet ouvrage qu'il lui donna une chaîne d'or, avec une somme assez forte. Cependant son existence était précaire, et il éprouvait beaucoup de difficultés à se placer d'une manière convenable ; enfin, en 1695, il retourna à Zeitz en qualité de directeur de musique, emploi qu'il conserva jusqu'à son troisième voyage à Vienne, en 1703. Il vécut à Zeitz jusqu'en 1713, époque où il fut

Digitized by Google

nommé maître de chapelle du duc de Merse-bourg. Quelque avantageuse que parût être sa position, il fut obligé de se retirer au bout de six ans (1719) à Iéna, à l'âge de soixante-cinq ans, avec une modique pension. Il mourut dans cette ville, le 13 décembre 1732.

On ignore si les sonates de violon qu'Aschenbrenner à dédiées à l'empereur ont été publiées; mais on connaît de lui un ouvrage qui a pour titre *Gast und Hochzeitfreude, bestehend in Sonaten, Præludien, Allemanden, Curanten, Baletten. Arien, Sarabanden mit drei, vier und fünf Stimmen, nebst dem basso continuo* (Plaisir des noces et des soirées, contenant des sonates, préludes, allemandes, courantes, ballets; et airs à trois, quatre et cinq parties, avec basse continue), Leipsick, 1673. Corneille à Beughem (*Bibl. Matth.*, p. 300) cite une seconde édition de cet ouvrage, datée de Leipsick, 1675; il en a paru une troisième à Inspruck, en 1676.

ASCHER (J.), pianiste de l'impératrice des Français et compositeur pour son instrument, est né à Londres en 1829. Après avoir commencé ses études musicales à l'institution royale de cette ville, il est allé les terminer au conservatoire de Leipsick, si je suis bien informé. En 1849 il se rendit à Paris, et s'y fit entendre avec succès dans les formes brillantes à la mode et dans le genre mis en vogue par Thalberg. On a publié depuis cette époque un grand nombre de ses productions de salon et de concert, parmi lesquelles on distingue: *La Goutte d'eau*, op. 17; *La Danse espagnole*, op. 24; *La Danse andalouse*, op. 30; *La Fanfare militaire*, op. 40; *La Feuille d'Album; La Perle du Nord;* des mazourkas, des polkas, et des transcriptions d'opéras, telles que *Robert le Diable, Marta, La Favorite, Le Pré-aux-Clercs, Les Mousquetaires de la reine, Le Pardon de Ploërmel*, etc. Toute cette musique légère a été publiée à Paris.

ASHE (André), flûtiste habile, né vers 1759, à Lisburn (Irlande). Ses parents l'envoyèrent d'abord dans une école près de Woolwich, en Angleterre, où il apprit les premiers principes de la musique; mais la perte d'un procès ruineux obligea sa famille à le rappeler auprès d'elle. Heureusement le comte Bentinck, colonel hollandais au service d'Angleterre, vint visiter l'académie de Woolwich; il vit le jeune Ashe en larmes, tenant dans ses mains sa lettre de rappel. Touché de son désespoir, il prit des informations, écrivit aux parents, et finit par se charger de l'enfant, qu'il emmena avec lui, d'abord à Minorque et ensuite en Espagne, en Portugal, en France, en Allemagne, et enfin en Hollande. Le comte avait eu d'abord l'intention de faire du jeune Ashe son homme de confiance, et de lui donner une éducation convenable; mais les dispositions de cet enfant pour la musique, et particulièrement pour la flûte, décidèrent son protecteur à lui laisser suivre son penchant, et à lui donner des maîtres. Ashe acquit en peu d'années une grande habileté sur la flûte : il fut l'un des premiers qui firent usage sur cet instrument des clefs additionnelles. Le désir de faire connaître son talent le porta alors à quitter son bienfaiteur : il se rendit à Bruxelles, où il fut successivement attaché à lord Torrington, à lord Dillon, et enfin à l'Opéra de cette ville. Vers 1782, il retourna en Irlande, où il fut engagé comme flûtiste *solo* aux concerts de la Rotonde, à Dublin. Sa réputation ne tarda point à s'étendre jusqu'à Londres. En 1791, Salomon, qui venait d'attirer Haydn à Londres, et qui voulait former un orchestre capable d'exécuter les grandes symphonies écrites par cet illustre compositeur pour le concert d'Hannover-Square, se rendit à Dublin pour entendre Ashe, et lui fit un magnifique engagement. Il débuta, en 1792, au deuxième concert de Salomon, par un concerto manuscrit de sa composition. Devenu en peu de temps le flûtiste à la mode, il fut de tous les concerts. A la retraite de Monzani, il devint première flûte de l'Opéra italien, et en 1810 il succéda à Rauzzini comme directeur des concerts de Bath. Cette entreprise, qu'il conserva pendant douze ans, fut productive les premières années; mais les dernières furent moins heureuses, et Ashe finit par y perdre une somme considérable. Il a vécu dans la retraite depuis 1822. Aucune de ses compositions pour la flûte n'a été gravée. Il avait épousé une cantatrice, élève de Rauzzini, devenue célèbre en Angleterre sous le nom de M^me^ Ashe. Sa fille, pianiste habile, s'est fait entendre avec succès en 1821, dans les concerts de Londres.

ASHLEY (Jean), hautboïste de la garde royale anglaise, vivait à Londres vers 1780. A la commémoration de Hændel, en 1784, il joua le basson double (*Contra-fagotto*) que Hændel avait fait faire, et que personne n'avait pu jouer jusqu'alors. Il seconda aussi le directeur Bates dans le choix des muciciens, et eut après lui la direction des oratorios pendant sept ans. On ignore l'époque de sa mort.

ASHLEY (Général), fils du précédent, fut l'un des violonistes les plus distingués de l'Angleterre. Ce fut sous Giardini, et ensuite sous Barthelemon, qu'il apprit à jouer du violon, et il parvint à un tel degré d'habileté que Viotti le choisit plusieurs fois pour jouer avec lui ses symphonies concertantes. A la mort de son père, Ashley lui succéda comme directeur des orato-

rios de Covent-Garden, conjointement avec son frère (Jean-Jacques). Il n'a rien fait imprimer de ses compositions. Il est mort près de Londres, en 1818.

ASHLEY (Jean-Jacques), frère du précédent, fut organiste à Londres et professeur de chant. L'Angleterre lui a l'obligation d'avoir formé des chanteurs habiles, tels que M. Elliot, C. Smith, M^me^ Vaughan, M^me^ Salomon, etc. Ashley n'est pas moins recommandable comme compositeur que comme professeur; élève de Schrœter, il possédait des connaissances assez étendues dans la musique. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Twelve easy duetts for german flute, etc.*, Londres, 1795. — 2° *Sonatas for the piano forte*, op. 2. — 3° *Six progressive airs for the piano forte.* Ashley a dirigé les oratorios de Covent-Garden conjointement avec son frère, à qui il a peu survécu.

ASHTON (Hugues), musicien de la chapelle de Henri VII, roi d'Angleterre, a composé quelques messes à quatre voix qui se trouvent dans une collection d'ancienne musique à la bibliothèque de l'université d'Oxford.

ASHWELL (Thomas), compositeur anglais, vécut sous les règnes d'Henri VII, d'Édouard VI et de la reine Marie. On trouve quelques-unes de ses compositions pour l'église dans la bibliothèque de l'école de musique d'Oxford.

ASHWORTH (Caleb), ministre non conformiste, naquit à Northampton, en 1709. Ses parents le mirent d'abord en apprentissage chez un charpentier; mais, ayant manifesté du goût pour l'étude, on le fit entrer dans l'académie du docteur Doddrige. Après qu'il eut terminé ses cours, il fut ordonné ministre d'une congrégation de non conformistes à Daventry, et peu de temps après il succéda au docteur Doddrige dans la direction de son académie. Il est mort à Daventry en 1774, âgé de soixante-cinq ans. On a de lui : 1° *Introduction to the art of singing* (Introduction à l'art du chant), dont la seconde édition a été publiée à Londres en 1787. — 2° *Collection of tunes and anthems* (Collection de cantiques et d'antiennes).

ASIAIN (Joachim), frère hiéronymite et organiste du monastère de Saint-Jérôme, à Madrid, vers le milieu du dix-huitième siècle, a été considéré par les meilleurs musiciens de sa patrie comme un des artistes les plus habiles en son genre. Il a beaucoup écrit pour son instrument; parmi ses meilleurs ouvrages, on remarque un grand nombre de pièces pour des offertoires, une suite de grands versets pour les jours solennels, et neuf versets du huitième ton, pour la fête de l'Ascension.

ASIOLI (Boniface), né à Corregio, le 30 avril 1769, commença à étudier la musique dès l'âge de cinq ans. Un organiste de la collégiale de San-Quirino, nommé D. Luigi Crotti, lui donna les premières leçons; mais, la mort lui ayant enlevé son maître, il se trouva livré à lui-même avant d'avoir atteint sa huitième année, ce qui n'empêcha pas qu'il écrivit à cet âge trois messes, vingt morceaux divers de musique d'église, un concerto pour le piano avec accompagnement d'orchestre, deux sonates à quatre mains et un concerto pour le violon. Il n'avait pris cependant jusqu'alors aucunes leçons d'harmonie ou de contre-point. A dix ans, il fut envoyé à Parme pour y étudier l'art d'écrire, ou, comme on dit, *la composition*, sous la direction de Morigi. Deux ans après, il alla à Venise, et y donna deux concerts dans lesquels il fit admirer son habileté sur le piano et sa facilité à improviser des fugues. Après quatre mois de séjour dans cette ville, il retourna à Corregio, où il fut nommé maître de chapelle. Asioli était à peine dans sa dix-huitième année, et déjà il avait écrit cinq messes, vingt-quatre autres morceaux de musique d'église, deux ouvertures, onze airs détachés, des chœurs pour *La Clemenza di Tito;* deux intermèdes, *La Gabbia de' Pazzi* et *Il Ratto di Proserpina;* une cantate, *La Gioja pastorale;* un oratorio, *Giacobbo in Galaad;* trois opéras bouffes, *La Volubile*, *La Contadina vivace*, *La Discordia teatrale;* un divertissement pour violoncelle, avec accompagnement d'orchestre; deux concertos pour la flûte; un quatuor pour violon, flûte, cor et basse; un trio pour mandoline, violon et basse; un divertissement pour basson, avec accompagnement d'orchestre.

En 1787, Asioli se rendit à Turin, où il demeura neuf ans. Il y écrivit neuf cantates qui depuis ont plus contribué à le faire connaître avantageusement que tous ses ouvrages précédents. Ces cantates sont : *La Primavera*, *Il Nome*, *Il Consiglio*, *Il Ciclope*, *Il Complimento*, *Quella cetra pur tu sei*, *Piramo e Tisbe* et *La Scusa* : tous ces ouvrages sont avec accompagnement d'orchestre; *la Tempesta*, qui depuis lors a été publiée parmi ses nocturnes et avec accompagnement de piano. Asioli a aussi composé dans la même ville deux drame, *Pimmaglione* et *La Festa d'Alessandro*, deux ouvertures, vingt petits duos et douze airs avec accompagnement de piano, des canons à trois voix, neuf airs détachés avec orchestre, six nocturnes à cinq voix sans accompagnement, deux nocturnes pour trois voix et harpe, un duo, un trio, et quatre quatuors, une sérénade pour deux violons, deux violes, deux flûtes, basson et basse, douze sonates pour

Digitized by Google

le piano, enfin, *Gustavo*, opéra séria en deux actes, pour le théâtre royal de Turin.

En 1796, Asioli accompagna la marquise Gherardini à Venise; il y resta jusqu'en 1799, époque où il alla s'établir à Milan. Trois ans après, le vice-roi du royaume d'Italie le nomma son maître de chapelle et censeur du conservatoire de musique de Milan. Lors du mariage de Napoléon avec Marie-Louise, en 1810, Asioli vint à Paris; j'eus l'occasion de le connaître à cette époque et de me convaincre qu'il était homme aimable autant que musicien de mérite. Il conserva ses places jusqu'au mois de juillet 1813. Alors il désira se retirer dans sa ville natale, où il continua d'écrire jusqu'en 1820. Depuis ce temps il a renoncé à cultiver la musique et a vécu dans le repos.

A Milan, il a écrit deux cantates, *Il Dubio* et *La Medea;* une scène lyrique avec orchestre; un sonnet (*la Campana di Morte*) pour ténor; deux duos, douze airs, les stances *Chiama gli abitator* pour ténor; un dialogue entre l'Amour, Malvina et la Mort; un sonnet (*in quell' età*); une ode anacréontique à la Lune, pour ténor, avec chœurs; une sérénade pour deux violons, flûte, deux cors, viole, basson, basse et piano; une symphonie (en *fa* mineur); une ouverture; une sonate pour piano avec basse obligée; une sonate pour harpe; le cinquième acte d'un ballet, et *Cinna*, opéra-séria en deux actes, pour le théâtre de *la Scala*. Il a aussi arrangé l'oratorio de Haydn, *La Création*, pour deux violons, deux violes et deux bases.

En qualité de directeur de la musique du vice-roi d'Italie, Asioli a composé vingt et un motets italiens et vingt-trois autres morceaux d'église, deux cantates et une pastorale à quatre voix pour le théâtre de la cour. Comme censeur du conservatoire royal de Milan, il a écrit : 1° *Principj elementari di musica, adottati dal R. Conservatorio di Milano, per le ripetizioni giornaliere degli alunni; con tavole. Milano Mussi*, 1809, 47 pages in-8° (en forme de dialogues). La seconde édition de cet ouvrage a été publiée dans la même ville en 1811, la troisième à Gênes en 1821, la quatrième à Milan, chez Giov. Ricordi, en 1823. Une traduction française de ces éléments a paru à Lyon chez Cartaux, sous ce titre : *Grammaire musicale, ou théorie des principes de musique, par demandes et par réponses, adoptées par le conservatoire de Milan pour l'instruction de ses élèves, traduite de l'italien;* 1819, in-8°, avec douze planches. Une deuxième édition de cette traduction a été faite en 1833, chez le même éditeur. C. C. Büttner a publié aussi, en allemand, une traduction libre du livre d'Asioli, chez Schott, à Mayence, en 1824. Le mérite de cet ouvrage consiste dans la concision et la clarté. — 2° *l'Allievo al Cembalo*, Milan, Ricordi, in-folio obl. Ce livre élémentaire est divisé en trois parties : la première contient des leçons de piano, la seconde traite de l'accompagnement de la basse chiffrée, la troisième est un petit traité d'harmonie avec des instructions pour l'accompagnement de la partition. — 3° *Primi elementi per il canto, con dieci artette istruttive per cantare di buona grazia*, Milan, Ricordi, in-fol. obl. — 4° *Elementi per il contrabasso, con una nuova maniera di digitare*, Milan, Ricordi, 1823, in-fol. obl. — 5° *Trattato d'armonia e d'accompagnamento*, Milan, Ricordi, 1813, 139 pages in-folio. Asioli a suivi dans cet ouvrage la doctrine du P. Valotti sur les renversements d'harmonie, théorie irrationnelle qui avait déjà été développée par le P. Sabbatini dans son traité de la basse chiffrée, et qui sera toujours rejetée par tout bon harmoniste, car on y admet la résolution, repoussée par l'oreille, des dissonnances non par le mouvement des notes dissonnantes elles-mêmes, mais par celles qui leur servent de soutien. — 6° *Dialoghi sul trattato d'armonia, per servire d'esame agli allievi di composizione e d'accompagnamento del regio conservatorio di musica in Milano;* Milan, Ricordi, 1814, 95 pages in-8°. — 7° *Osservazioni sul temperamento proprio de gli stromenti stabili, dirette agli Accordatori di piano-forte ed organo*, Milan, Ricordi. — 8° *Disinganno sulle osservazioni fatte sul Temperamento proprio degli stromenti stabili, ibid.* Ce petit écrit est une réponse à une critique qui avait été faite de son système de tempérament. — 9° *Il Maestro di composizione, ossia Seguito del Trattato d'armonia*, 2 volumes in-4°, ornés du portrait de l'auteur, *ibid.* Cet ouvrage n'a été publié qu'après la mort d'Asioli. On trouve dans le premier volume une notice sur sa vie et toute la partie théorique de l'ouvrage. Le deuxième volume renferme les exemples, ou la partie pratique. Les deux volumes forment 500 pages.

Dans les compositions sérieuses, Asioli a manqué de force; mais dans les airs et les duos avec accompagnement de piano, il s'est fait une réputation méritée par l'expression et la grâce de ses mélodies. On peut considérer ses ouvrages en ce genre comme le type des *Nocturnes*, que beaucoup de compositeurs ont imité depuis d'une manière plus ou moins heureuse. Comme théoricien, il n'a rien inventé; mais la nature l'avait doué d'un esprit méthodique et de l'art d'exposer avec

Digitized by Google

clarté ce qu'il savait : ce sont ces qualités qui brillent surtout dans les ouvrages élémentaires qu'il a publiés.

Asioli a cessé de vivre à Correggio, le 26 mai 1832. Une notice biographique sur sa vie et ses ouvrages a été publiée par M. Antoine Coli, prêtre de Corregio, sous ce titre : *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio, seguita dell' elenco delle Opere del medesimo.* Milan, Ricordi, 1834, 1 vol. in-8°. On a imprimé à Florence, en 1836, sans nom d'auteur, *Elementi di contrappunto, coi tipi de V. Batelli e figli*, in-4°, avec planches de musique : M. Gaspari, de Bologne, croit que cet ouvrage est d'Asioli.

ASOLA (Jean-Matthieu), en latin *Asula*, prêtre et compositeur pour l'église, né à Vérone, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Les titres de ses ouvrages ne fournissent pas de renseignements sur la position qu'il occupa ; mais il est vraisemblable qu'il fut maître de chapelle d'une église importante, car le nombre de ses compositions religieuses est considérable. Asola vivait encore en 1600, et paraît avoir été un des premiers compositeurs qui, à cette époque, adoptèrent l'usage de la basse continue pour l'accompagnement de la musique d'église par l'orgue, ainsi que l'indiquent les titres de deux de ses ouvrages. Dans ses œuvres en contre-point sur le plain-chant, son style a de l'analogie avec celui de Constant Porta ; style très-pur, mais dont la sévérité est un peu sèche. Asola fut un des maîtres qui dédièrent un recueil de psaumes à J. Pierluigi de Palestrina, en 1592, pour lui marquer la haute estime qu'ils avaient pour son génie. Les ouvrages connus de ce maître sont ceux dont les titres suivent: 1° *Introitus et Alleluya missarum omnium majorum solemnitatum totius anni super cantu plano, quatuor vocum.* Venetiis apud Ant. Gardanum, 1565, in-4°. — 2° *Missarum quinque voc. concinn. Liber primus. Venetiis, apud Heræd. Ant. Gardanum*, 1571, in-4°. — 3° *Psalmodia ad vespertinas horas omnium solemnit. octo vocum.* Venetiis, apud Hæred. Hieron. Scottum, 1574, in-4°. — 4° *Falsi bordoni sopra gli otto tuoni ecclesiastici, con alcuni di M. Vincenzo Rufo. Venezia, app. gli Figli di Ant. Gardano*, 1575, in-4°. Il y a d'autres éditions de cet ouvrage publiées à Venise, en 1582, 1584, et à Milan, 1587. — 5° *Vespertina Psalmodia maj. Solemnit. octo voc. Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1576, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Venise, chez Richard Amadino, en 1599, in-4°. — 6° *Completorium per totum quatuorque illæ B. Virginis antiphonæ quæ in fine pro anni tempore secundum romanum curiam decantantur cum sex vocibus*, ibid., 1576, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Venise, chez les héritiers de Jér. Scotto, en 1585, in-4° ; et une troisième en 1590. — 7° *Vespertina omnium solemnitatum psalmodia duoque B. Virginis cantica primi toni, cum quatuor vocibus*, ibid., 1578, in-4°. — 8° *Il primo libro delle Messe a quattro voci. In Venezia app. Angelo Gardano*, 1579, in-4°. — 9° *Il secondo libro delle messe a quattro voci*; ibid., 1580, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces deux livres de messes publiée à Venise chez Ang. Gardane, en 1586, in-4°. — 10° *Missa et major. solemn. Psalmodia 6 vocum. Venetiis apud hæred. Hier. Scotum*, 1581, in-4°. — 11° *Vespertina omnium majorem solemnitatum psalmodia quatuor vocum. Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1582, in-4°. Cet ouvrage n'est peut-être qu'une deuxième édition du n° 7. — 12° *Officium majores Hebdomadæ sanctæ quatuor vocum*; ibid, 1583, in-4°. — 13° *Secunda pars officii Hebdomadæ sanctæ quatuor voc.* ibid., 1584, in-4°. Une deuxième édition de ces deux parties de l'office de la Semaine sainte a été publiée à Venise, par Richard Amadino, en 1595, in-4°. — 14° *In passionibus quatuor Evang. Christi locut. trium vocum. Venetiis, apud Ang. Gardanum*, 1583 in-4°. — 15° *Sacrae cantiones in totius anni solemnitatibus paribus quaternis vocibus decantandæ*, ibid, 1584, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces motets publiée à Venise en 1591, par Richard Amadino. — 16° *Divinæ Dei Laudes binis vocibus concinendæ. Venetiis ap. Ang. Gardanum*, 1586, in-4°. Il y a une deuxième édition de ces cantiques publiée à Venise, en 1600, par Richard Amadino. — 17° *Lamentationes, improperia et alii sac. Laudes in hebdom. maj. decantandæ tribus voc. Venetiis apud Ric. Amadinum*, 1588, in-4°. — 18° *Secunda pars Vespertinæ omn. solemn. Horis. deservient. quatuor vocum, Venetiis, apud Vicentium et Ric. Amandinum*, 1591, in-4°. Il y a une première édition de ces vêpres solennelles à quatre voix, imprimée chez les mêmes, en 1585. — 19° *Missa Defunctorum trium vocum*, ibid., 1588, in-4°. Il y en a une deuxième édition publiée chez les mêmes, en 1600. — 20° *Duæ Missæ et decem sacræ laudes trium vocum*; ibid., 1589, in-4°. — 21° *Misse sopra gli otto tuoni ecclesiastici a cinque voci.* Milan, 1590. — 22° *Canto fermo sopra le messe, inni ed altri cose ecclesiastiche appartenenti ai suonatori d'organo per rispondere al coro. In Venezia app. Vincentino e Ricc. Amadino*, 1596, in-4°. Il y a deux autres éditions de cet ouvrage publiées à Venise, en 1602, et 1615. — 23° *Sacro-sanctæ Dei Laudes octonis vocibus in fractis decantandæ. Ve-*

Digitized by Google

netiis, apud Ricciardum Amadinum, 1600, 9 vol. in-4°. Ces compositions sont divisées en deux chœurs qui se répondent. Le neuvième volume contient les deux basses réunies pour l'usage des organistes. Cette partie a pour titre particulier : *Gli bassi delli Mottetti a otto voci del R. D. Gio. Matteo Asola Veronese, uniti insieme et stampati per commodità degli organisti*. Asola, bien que spécialement livré à la composition de la musique d'église, a écrit, comme tous les maîtres de son temps, des madrigaux, dont on a publié les recueils suivants : 24° *Madrigali a due voci da cantarsi in fuga. In Venetia, ap. Gia. Vincenti*, 1587, in-4°. Trois autres éditions de cet œuvre, imprimées à Venise en 1604, 1624 et 1665, sont à la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. — 25° *Le Vergine, madrigali a tre voci, libro primo. In Venezia, presso Ricciardo Amadino*, 1596, in-4°. Le P. Martini a donné en partition quelques morceaux d'Asola dans son *Esemplare;* et le P. Paolucci a inséré un graduel du même auteur dans la première partie de son *Arte pratica di Contrappunto*. On trouve aussi quelques motets d'Asola dans le *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad.

ASPA (Mario), compositeur dramatique, né à Messine, vers 1806, a fait ses premières études musicales dans cette ville, puis s'est rendu à Palerme et de là à Naples, où il est entré au collége royal de musique, et a reçu des leçons de contrepoint de Zingarelli. Sorti de cette école, il s'est livré à l'enseignement du chant et à la composition pour le théâtre. Les principaux ouvrages qu'il a écrits sont : 1° *Giovanni Banier, ossia il Castello di Arolte*, en deux actes, représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, en 1830. Cet ouvrage tomba à plat. — 2° *Il Carcere d'Ildegonda*, opéra sérieux en deux actes, mieux accueilli au théâtre *Nuovo*, dans le mois d'octobre 1831. — 3° *La Burla*, au théâtre du *Fondo*, le 18 mai 1832. — 4° *Il Litigante senza lite*, opéra bouffe en deux actes, 1833. — 5° *La Finta greca*, farce en un acte. — 6° *I Due Forzati*, en deux actes. — 7° *Il 20 Augusto*, en deux actes, au mois de décembre 1835. — 8° *Il Marinaro*, en deux actes, au théâtre *Nuovo*, en 1839; ouvrage dans lequel il y avait de jolies choses. — 9° *I Due Savoiardi*, en deux actes, au théâtre du *Fondo*, le 16 mars 1838. — 10° *Il Quadro Parlante*, en un acte, au théâtre *Nuovo*, novembre 1834. — 11° *Bartolomeo del Piombo*, en deux actes, au théâtre *Nuovo*, en 1837. — 12° *Allan Mac Aulay*, en trois actes, au même théâtre, dans l'été de 1838. — 13° *Maria d'Arles*, en deux actes, ouvrage qui ouvrit le carnaval de 1841, avec un *fiasco* complet. — 14° *Il Proscritto*, en deux actes, également tombé dans la même année. — 15° *Guglielmo Colman*, en deux actes, tombé au carnaval de 1843. — 16° *Paolo e Virginia*, en trois actes, pour l'ouverture du théâtre *Metastasio*, à Rome, le 29 avril 1843. — 17° *Il Travestimento*, joli ouvrage représenté au théâtre du *Fondo*, à Naples, dans le carnaval de 1846. Il y a de la facilité dans le style de ce compositeur, mais absence complète de création. Les autres ouvrages d'Aspa dont les dates de représentation et le succès me sont inconnus ont pour titres : *La Verga magica; la Metamorfose fortunata; Federico II; L'Orfana muta; Il Muratore di Napoli; Werther*.

ASPELMAYER ou ASPELMEYER (François), musicien et compositeur au service de l'empereur d'Autriche, mort à Vienne, le 29 juillet 1786, s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Die Kinder der Natur* (les Enfants de la Nature). — 2° *Der Sturm* (l'Orage). — 3° *Pigmalion*. — 4° *Agamemnon vengé*, ballet. — 5° *La Lavandara di Citere*, ballet. — 6° *I Mori Spagnuoli*, idem. Il a composé aussi *Six duos pour violon et violoncelle, six trios, six quatuors pour violon, et dix sérénades pour des instruments à vent*.

ASPERI (Ursule), née à Rome en 1807, a étudié la musique dès ses premières années, et a acquis du talent dans l'art du chant et sur le piano. Elle a reçu les leçons d'harmonie et de composition de Fioravanti. En 1827 elle a écrit pour le théâtre *Valle* un opéra intitulé *Le Avventure di una giornata*, qui a été représenté le 13 mai. Le public a si bien accueilli cette première production de sa plume, à la première représentation et aux suivantes, qu'elle a été obligée de quitter plusieurs fois le piano pour se présenter sur la scène. Le 18 novembre 1834, elle donna à Rome un grand concert dans lequel on entendit la Schoberlchner et la Biondini, et où elle exécuta sur le piano plusieurs morceaux de sa composition. En 1839, elle dirigeait la musique d'un théâtre de second ordre, à Florence. En 1835, M^me^ Asperi écrivit l'ouverture et l'introduction du mélodrame *I litir Indiani*, qui fut représenté à Rome, et en 1843 elle a donné dans la même ville l'opéra *I Pirati*, qui a été joué avec quelque succès.

ASPLIND (...), savant suédois, qui vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié une dissertation intitulée : *De Horologiis Musico-Automatis;* Upsal, 1731.

ASPRILIO (Paul), musicien de la cour de Ferrare, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Madrigali a*

Digitized by Google

quattro voci, libro primo; Venezia, 1601, in-4°.

ASPULL (Georges), jeune pianiste anglais, né en 1813, excitait l'admiration de ses compatriotes dès l'âge de huit ans, par le brillant et le fini de son exécution. Bien que sa main fût trop petite pour embrasser l'étendue de l'octave, il jouait les compositions les plus difficiles de Hummel, de Moschelès et de Kalkbrenner sans en ralentir le mouvement et dans l'intention des auteurs. Telle était l'heureuse organisation du jeune Aspull qu'on pouvait espérer de le voir se placer un jour parmi les pianistes les plus distingués; mais une maladie de poitrine l'a conduit au tombeau lorsqu'il entrait à peine dans sa dix-huitième année. Il est mort à Leamington, le 20 août 1832, et ses obsèques ont été faites à Nottingham, deux jours après. Il avait laissé en manuscrit divers ouvrages pour le piano qui ont été publiés après sa mort, avec son portrait, sous ce titre: *Georges Aspull's posthumous Works for the piano-forte.* Londres (sans date).

ASSANDRI (Laure), cantatrice distinguée, est née à Vailate, dans la province de Lodi (Lombardie), vers 1815. Admise au conservatoire de Milan à l'âge de seize ans, elle y reçut une bonne éducation musicale, et ses progrès furent si rapides que lorsque Rossini l'entendit, en 1835, il l'engagea immédiatement pour le théâtre italien de Paris. Elle y débuta au mois d'octobre par le rôle d'*Adalgisa*, dans la *Norma*, et se montra digne de chanter à côté de Rubini, de Lablache et de la Grisi. Le *Romeo* des *Montecchi e Capuleti* de Bellini, et la *Donna Elvira* de *Don Juan*, achevèrent son succès sur la première scène italienne de cette époque. Pendant les années 1836, 1837, et 1838 elle fut engagée pour le même théâtre et pour l'Opéra italien de Londres; puis elle retourna en Italie. Après y avoir chanté à Gênes avec Pasini et Badiali, elle fut appelée à Barcelonne, où elle resta une année. Son engagement terminé, elle partit pour Berlin, et y chanta avec succès pendant plusieurs années tous les premiers rôles de *Lucia*, *Otello*, *La Norma*, *Lucrezia Borgia*, *Beatrice di Tenda*, etc. En 1843, elle se fit entendre à Varsovie et au théâtre italien de Pétersbourg. De retour à Milan au mois de juillet 1845, elle a paru depuis lors à Bologne, Mantoue, Turin, etc., et partout elle a été considérée comme une cantrice de la bonne école.

ASSENSIO (Don Carlo), professeur de piano, né à Madrid, vers 1788, s'est fixé à Palerme, en Sicile, où il a publié en 1815 : *Scuola per ben suonare il piano forte.*

ASSMAYER (Ignace), compositeur et organiste, est né à Salzbourg, le 11 février 1790. Elève de Michel Haydn, il est devenu, sous la direction de cet habile maître, un des musiciens les plus distingués de l'Allemagne dans le genre de la musique d'église. En 1824 il fut nommé maître de chapelle du chapitre des Ecossais. Dans l'année suivante il reçut sa nomination d'organiste de la cour impériale de Vienne. Appelé en 1838 au poste de vice-maître de chapelle de la même cour, il a succédé à Weigl, au mois de février 1846, dans la place de second maître de chapelle titulaire. Les œuvres de musique d'église composées par Assmayer sont importantes et en grand nombre; elles consistent : 1° en quinze messes avec orchestre, dont la plupart sont en manuscrit; on n'en a publié qu'une messe solennelle (*en ut*) à quatre voix, violons, viole, violoncelle, contrebasse, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbales et orgue; Vienne, Mechetti; et une messe pastorale allemande à trois voix, instruments à vent et orgue, op. 46; Vienne, Haslinger. — 2° Douze graduels, dont quelques-uns seulement à quatre voix ou à voix seule, avec orchestre, ont été publiés à Vienne, chez Mechetti et chez Diabelli. — 3° Dix-huit offertoires à voix seule avec chœur, ou à quatre voix concertées avec orchestre, dont plusieurs ont paru chez les mêmes éditeurs. — 4° Un *Te Deum* solennel à quatre voix et orchestre, op. 48, à Vienne, chez Haslinger. — 5° Deux *Requiem* brefs. — 6° *La mort de Saül*, oratorio dramatique, avec orchestre, op. 50 *ibid.* — 7° *David et Saül*, oratorio dramatique, avec orchestre, op. 49, *ibid.* — 8° Plusieurs hymnes et motets. — 9. Un *Te Deum* à huit voix, avec accomp. d'instruments de cuivre. — 10° Plusieurs ouvertures. — 11° Divers morceaux de musique vocale et instrumentale pour des circonstances particulières. — 12° Une symphonie, à grand orchestre exécutée à Vienne en 1844. — 13° Des pastorales et fugues pour l'orgue. — 14° Des rondeaux et autres compositions pour le piano.

ASTARITTA (Janvier), compositeur dramatique, né à Naples vers 1749, eut une grande réputation en Italie, et réussit en différents genres, mais principalement dans l'expression des situations comiques. Dans le cours de sept années, il écrivit plus de quatorze opéras; celui de *Circé et Ulysse* eut un succès prodigieux, non-seulement en Italie, mais aussi en Allemagne, où il fut représenté vers 1787.

On connaît de lui : *La Contessa di Bimbinpoli*, 1772; *I Visionari*, 1772; *Finezze d'Amore, o la forza non si fa, ma si prova*, 1773; *Il Marito che non ha moglie*, 1774; *I Filosofi immaginari*, 1788; *La Contessina; Il principe spondriaco*, 1774; *La Critica teatrale*, 1775;

Digitized by Google

Il Mondo della Luna, 1775; *La Damma immaginaria*, 1777; *L'Isola di Bingoli*, 1777; *Armida*, 1777; *Circe e Ulisse*, 1777; *Nicoletto bella vita*, 1779. Dans l'automne de 1791, il donna à Venise : *I Capprici in amore*, et au carnaval de 1792, *Il Medico Parigino*, dans la même ville. Gerber (*Neues Biogr. Lex. der Tonkünstl.*) cite aussi de cet auteur : *La Molinarella*, op. buffa, 1783, à Ravenne; *Il Divertimento in campagna*, op. buffa, 1783, à Dresde; *Il Francese bizzarro*, op. buffa, 1786, ibid.; *Il Parruchiere*, 1793, à Berlin.

La manière de ce compositeur se rapproche de celle d'Anfossi, et l'on peut dire qu'il a les mêmes qualités et les mêmes défauts. La coupe de ses airs et de ses morceaux d'ensemble est heureuse; ses accompagnements sont assez purs, mais trop nus; ses chants sont gracieux, mais ils manquent d'originalité.

ASTON (Hugues), organiste anglais sous le règne de Henri VIII, auteur d'un *Te Deum* à cinq voix, qui est maintenant dans la bibliothèque du collége de musique d'Oxford.

ASTORGA (Emmanuel, baron d') né à Palerme, le 11 décembre 1681, eut un existence toute romanesque. Fils d'un chef de bandes mercenaires au service de la noblesse de Sicile, qui, souffrant impatiemment le joug de l'Espagne, essaya de le secouer par l'insurrection en 1701, Astorga vit périr son père sur l'échafaud dans la même année, avec plusieurs nobles siciliens. Sa mère, qu'on obligea d'assister au supplice, mourut de douleur, et lui-même s'évanouit. La princesse des Ursins, première dame d'honneur de l'épouse de Philippe V, prit en pitié le pauvre jeune homme, et le fit entrer au couvent d'Astorga, en Espagne, dont plus tard il prit le nom. Dans cette retraite il acheva son éducation et perfectionna, par l'étude, le beau sentiment musical dont la nature l'avait doué. Rentré dans le monde trois ans après, il obtint, par le crédit de sa protectrice, le titre de baron d'Astorga, et fut chargé d'une mission près de la cour de Parme en 1704. Il y devint l'âme de toutes les réunions d'amateurs de musique; car il était excellent chanteur et compositeur de mélodies gracieuses et sentimentales. Sa mission terminée, il continua de demeurer à Parme, où le retenait son amour secret pour la fille du souverain, Élisabeth Farnèse. Le duc, ayant pénétré dans les sentiments de son hôte, trouva le moyen de l'éloigner en lui donnant une lettre de recommandation pour l'empereur Léopold I^{er}, qui, séduit par les talents du baron d'Astorga, voulut l'attacher à sa cour; mais celui-ci ne jouit pas longtemps de sa faveur, car son nouveau Mécène mourut le 6 mai 1705. Le baron d'Astorga s'éloigna de Vienne peu de temps après, et mena une vie aventureuse, visitant l'Espagne, où il retrouva la faveur de sa bienfaitrice, puis le Portugal, l'Italie, et enfin l'Angleterre, où il demeura deux ans. En 1720, il reparut à Vienne; mais il y resta peu de temps, et se retira dans un couvent en Bohême, où il mourut le 21 août 1736 (Voy. l'*Oesterreichisches Biographisches Lexicon* de Bermann, t. I, p. 278.) Parmi ses nombreuses compositions, on ne peut citer que les suivantes : 1° *Stabat Mater*, qui fut exécuté à Oxford en 1713, et qui obtint beaucoup d'applaudissements. — 2° *Dafne*, opéra, à Vienne, en 1705. — 3° Cantate *Quando penso*, etc. — 4° Cantate : *Torna Aprile*. — 5° Cantate : *In questo cor*. Burney loue dans ces cantates, qui passent pour être ses meilleures, la grâce et la simplicité de la composition. — 6° Cantate : *Clorinda, s' io t'amai*, etc. — 7° Cantate : *Palpitar già sento il cor*. Reichardt possédait quelques morceaux inédits de la composition d'Astorga. La partition du *Stabat Mater*, à quatre voix et instruments, est en manuscrit à la bibliothèque royale de Berlin; on la trouve aussi à la bibliothèque impériale de Vienne, avec celle de la pastorale de *Dafne*, dans le fonds de Kiesewetter. La collection de l'abbé Santini, à Rome, renferme 54 cantates d'Astorga pour soprano et clavecin, 44 *idem* pour contralto et clavecin, et enfin 10 *duetti* pour deux soprani. Toute cette musique est remarquable par l'originalité, le sentiment et l'expression. Je possède une collection considérable d'œuvres d'Astorga.

ASTRUA (Jeanne), excellente cantatrice, née à Graglia, près de Verceil, en 1730. Graun, qui l'entendit par hasard dans un voyage qu'il fit en Italie en 1745, fut frappé de la beauté de sa voix, et se chargea de son éducation vocale; car il était lui-même bon chanteur. Il la fit débuter, le 3 août 1747, dans une pastorale composée par le roi de Prusse Frédéric II, laquelle avait pour titre *Il Re pastore*, et qui fut représentée à Charlottenbourg. En 1750 elle obtint un congé pour aller à Turin, et dans la même année elle chanta avec un brillant succès, aux noces de Victor-Amédée, le rôle de prima donna dans l'opéra de *La Vittoria d'Imeneo*. Elle retourna ensuite au service de la cour de Berlin, qu'elle ne quitta que pour revenir à Turin, où elle est morte en 1792, à l'âge de soixante-deux ans.

ATHÉLARD ou **ATHELHARD**, moine bénédictin de Bath, en Angleterre, vivait sous le règne de Henri I, vers 1200. Il eut, pour le temps où il vécut, des connaissances étendues, qu'il augmenta par ses voyages, non-seulement en Europe, mais en Égypte et en Arabie. Il

Digitized by Google

écrivit un traité des sept arts libéraux, qui comprenaient la grammaire, la rhétorique, la dialectique, la musique, l'arithmétique, la géométrie et l'astronomie. Ayant appris l'arabe, il traduisit de cette langue en latin le Traité de géométrie d'Euclide, connu sous le nom d'*Élémens*, et non *les Éléments harmoniques* de cet auteur, comme La Borde (*Essai sur la mus.*, t. III, p. 567), Forkel (*Allgem. Litter. der musik*, p. 488) et les auteurs du *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810) le disent. Les bibliothèques des colléges du Christ et de la Trinité à Oxford possèdent les manuscrits des ouvrages d'Athélard.

ATHÉNÉE, grammairien grec, naquit à Naucratis en Égypte, vers l'an 160 de l'ère vulgaire, sous le règne de Marc-Aurèle : il vivait encore sous celui d'Alexandre-Sévère, l'an 228 : c'est tout ce qu'on sait des particularités de sa vie. On doit à Athénée une compilation qui a pour titre : *les Deipnosophistes ou le Banquet des Savants*; elle nous est parvenue presque complète, à l'exception des deux premiers livres, que nous n'avons qu'en abrégé. Cet ouvrage est précieux par les renseignements qu'il fournit sur une multitude d'objets de l'antiquité, particulièrement sur l'histoire de la musique des Grecs, les écrivains qui ont traité de cet art, les instruments, leur usage, les chansons, etc. Il est divisé en quinze livres. Dans le premier, il est traité de la musique et des chansons dans les festins; le quatrième contient des renseignements sur quelques instruments de musique; le quatorzième traite des joueurs de flûte, des chansons, de l'utilité de la musique et de la danse, des instruments de tout genre.

Les manuscrits d'Athénée sónt en petit nombre, ce qui est d'autant plus fâcheux que le texte a été considérablement altéré dans ceux que nous possédons : de là vient que, malgré les travaux de quelques savants, nous ne possédons pas encore une édition d'Athénée qui soit complétement satisfaisante; la meilleure est celle qui a été donnée par Jean Schweighæuser, sous ce titre : *Athenæi Deipnosophistæ a codicibus manuscripti emendavit*, etc., Strasbourg, 1801-1807, 14 vol. in-8°. On peut cependant consulter aussi avec fruit l'édition donnée par Casaubon en deux volumes in-fol. Les cinq premiers volumes de l'édition de Schweighæuser contiennent le texte grec et la version latine; les neuf autres renferment les notes et les tables. Parmi ces notes, celles du quatrième et du quatorzième livres sont intéressantes pour l'histoire de la musique. L'abbé de Marolles, qui n'entendait pas le grec, a donné une mauvaise traduction française d'Athénée, d'après la version latine, Paris, 1680, in-4°. Lefebvre de Villebrune en a publié une autre en 5 volumes in-4° (Paris, 1785-1787) : celle-ci est peu estimée des savants. En ce qui concerne la musique, il est évident que le traducteur ne saisissait pas toujours le sens du texte original.

ATIS. Voy. **ATYS.**

ATTAIGNANT ou ATTAINGNANT (Pierre), imprimeur de Paris dans le seizième siècle, paraît avoir été le premier qui ait imprimé dans cette ville de la musique avec des caractères mobiles. Ceux dont on se servait avaient été gravés par Pierre Hautin, graveur, fondeur et imprimeur de Paris, qui en fit les premiers poinçons en 1525. Pierre Attaignant paraît en avoir fait l'essai dans le premier livre de motets à quatre et cinq voix de divers auteurs qu'il publia en 1527, in-8° oblong, avec des lettres gothiques. Dix-neuf autres livres de cette collection parurent à des époques plus ou moins éloignées, jusqu'en 1536. Leur collection forme cinq volumes. C'est un recueil précieux pour l'histoire de la musique française : on y trouve des compositions de maistre Gosse, Nicolas Gombert, Claudin, Hesdin, Consilium, Certon, Rousée, Mouton, Hottinet, A. Mornable, G. le Roy, Manchicourt, Guillaume le Heurteur, Vermont l'aîné, Richafort, M. Lasson, l'Héritier, Lupi, Lebrun, Wyllart, Feuin, l'Enfant, Mouln, Verdelot, G. Louvet, Divitis, Jacquet, De La Fage, Longueval, Gascogne, Briant et Passereau. (*Voy.* ces noms.) Le titre de chaque livre varie en raison de son objet. Par exemple le septième livre, qui contient vingt-quatre motets pour le dimanche de l'Avent, la Nativité, etc., a pour titre : *Musicales motellos quatuor, quinque et sex vocum modulos Dominici adventûs, nativitatisque ejus, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet.* Parisiis, in vico Citharæ, apud Petrum Attaingnant (aux autres livres, *Attaignant*, excepté au onzième où il y a aussi *Attaingnant*) *musice calcographum prope sanctorum Cosmi et Damiani templum, cum gratia et privilegio christianissimi Francorum Regis.* Le titre du huitième livre est : *XX musicales motellos quatuor, quinque vel sex vocum modulos habet. Mense decembri* 1534, *Parisiis*, etc. Onze livres de chansons françaises à quatre parties, par les mêmes auteurs, ont été aussi publiés à la même époque par Pierre Attaignant, en 4 vol. in-8° obl. Le premier livre est daté de 1530; mais ce doit être une réimpression, car, dans l'exemplaire qui est à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 2689, in-8° V), le neuvième livre porte la date de 1529, et le cinquième est de 1528. Les livres 2ᵉ, 3ᵉ, 4ᵉ, 6ᵉ et 8ᵉ ne sont pas datés. Voici

Digitized by Google

le titre du cinquième livre : *Trente et quatre chansons musicales à quatre parties imprimées à Paris le XXIIIe jour de janvier mil. V. C. XXVIII par Pierre Attaignant, demourant en la rue de la Harpe près l'église Sainct Cosme, desquelles la table sensuyt.* Les noms des auteurs de ces chansons ne se trouvent ni dans ce livre, ni dans les deuxième, quatrième, sixième, huitième et neuvième. Le onzième livre ne contient que des chansons de Clément Jannequin; en voici le titre : *Chansons de Maistre Clément Jannequin, nouvellement et correctement imprimées à Paris par Pierre Atteignant* (sic); *demourant à la rue de la Harpe devant le bout de la rue des Mathurins près de l'église de Sainct Cosme* (sans date). Les chansons contenues dans ce recueil sont des pièces plus développées que les autres; ce sont : 1° Le Chant des Oyseaux (*Réveillez-vous*). — 2° La Guerre (*Écoustez, écoustez*). — 3° La Chasse (*Gentilz veneurs*). — 4° L'Alouette. — *Or sus, or sus*); — 5° *Las povre cœur* (V. *Jannequin*). Il y a aussi deux recueils de motets à quatre et cinq parties imprimés par Attaignant, et qui sont de ceux qui ont été cités précédemment. Le premier, sans date et sans nom d'auteurs, a pour titre : *Motetz nouvellement imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demeurant à la rue de la Harpe près St. Cosme;* le second intitulé : *XII motetz à quatre et cinq voix composés par les autheurs cy dessoubz escripts, naguères imprimés à Paris par Pierre Attaignant, demourant à la rue de la Harpe près de l'église de Sainct Cosme.* Ce recueil, daté des calendes d'octobre 1529, contient des compositions de Gombert, de Claudin (*Claude de Sermisy*. V. ce nom), de Du Croc, de Mouton, de Dorle et de Deslouges.

Il est remarquable que l'imprimeur dont il s'agit dans cet article a orthographié son nom de diverses manières; sur ses recueils on trouve *Attaignant*, *Attaingnant* et *Atteignant*. Ce peu d'exactitude dans l'orthographe des noms s'est reproduit depuis le moyen âge jusqu'au commencement du dix-septième siècle.

Attaignant imprimait encore en 1543, car il a publié dans cette année un *Livre de danceries à six parties, par Consilium*, 1 vol. in-4° obl.; mais il avait cessé de vivre en 1556, car à cette époque ce fut sa veuve qui publia plusieurs livres de pièces de violes à cinq parties, par Gervaise (*Voy.* ce nom).

Les caractères de musique des éditions d'Attaignant ont assez de netteté; mais ils n'ont pas l'élégance de ceux dont se servirent à peu près de son temps Adrien Le Roy et Robert Ballard; ceux-ci avaient été gravés, en 1540, par Guillaume Le Bé, graveur, fondeur et imprimeur à Paris (Voy. *Le Bé*). Les livres de musique imprimés par Attaignant sont d'une rareté excessive.

ATTEY (JEAN), amateur de musique à Londres, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *The first book of ayres of four parts with tablature for the Lute, so made that all the parts may be plaid together with the lute, or one voyce with the Lute and bass viol.* Londres, 1622, in-fol. (Premier livre d'airs à quatre voix en tablature de luth; de telle sorte que toutes les parties peuvent être exécutées ensemble avec le luth, ou chantées par une voix avec accompagnement de luth et de basse de viole.)

ATTWOOD (THOMAS), compositeur anglais, fils d'un charbonnier, naquit en 1767. A l'âge de neuf ans, il entra comme enfant de chœur à la chapelle royale, et commença son éducation musicale sous le docteur Nares et sous son successeur le docteur Ayrton. Après avoir passé cinq ans dans cette école, il eut occasion de chanter devant le prince de Galles, qui le prit sous sa protection, et l'envoya étudier à Naples la compositon et le chant. Ses maîtres furent Philippe Cinque et Latilla. De Naples il alla à Vienne, où il reçut dit-on, des conseils et des leçons de Mozart, jusqu'en 1786. De retour en Angleterre, il fut attaché à la musique particulière du prince de Galles, puis devint maître de musique de la duchesse d'York et de la princesse de Galles. En 1795, Attwood succéda à Jones dans l'emploi d'organiste de Saint-Paul, et en 1796 il obtint la place de compositeur de la chapelle royale, en remplacement de D. Dupuis, décédé. Enfin, il a été admis en 1821 comme membre de la chapelle particulière du Roi, à Brighton.

Parmi les nombreux opéras qu'il a écrits pour le théâtre, les plus connus sont ceux-ci : 1° *Prisoner* (le Prisonnier), à Drury-Lane, en 1792. — 2° *Adopted Child* (l'Enfant adoptif) ibid., 1793. — 3° *Caernavon castle* (le Château de Caernavon), Hay-Market, 1793. — 4° *Poor Sailor* (le pauvre Matelot), Covent-Garden, 1795. — 5° *the Smugglers* (les Contrebandiers), Drury-Lane, 1796. — 6° *Mouth of the Nile* (l'Embouchure du Nil), Covent-Garden 1798. — 7° *A Day at Rome* (un Jour à Rome), divertissement, Covent-Garden, 1798. — 8° *Castle of Sorento* (le Château de Sorento), op. com., Hay-Market, 1799. — 9° *Magic Oak* (le Chêne magique), pantomime, Covent-Garden, 1799. — 10° *Old Clothes-Man* (le vieux Marchand d'Ha-

Digitized by Google

bits), intermède, idem, 1799. — 11° *Red-Cross Knights* (les Chevaliers de la Croix-Rouge), Hay-Market, 1799. — 12° *S. David's day* (le Jour de Saint-David), farce, 1800. — 13° *True Friends* (les vrais Amis), à Covent-Garden, 1800. Outre ces ouvrages, Attwood a composé plusieurs œuvres de sonates pour piano, et des leçons progressives pour cet instrument, qui ont été gravées chez Clementi, à Londres. Il a écrit aussi beaucoup de musique d'église pour le service de la chapelle royale, et notamment l'antienne avec chœur et orchestre pour le couronnement du roi Georges IV, qui est d'une beauté remarquable. Attwood se distingue entre les musiciens anglais par un style plein de goût et de pureté; sa musique a de la force, de l'expression et de l'effet. Il est fâcheux que le sol de l'Angleterre soit si peu favorable à la musique, qu'un artiste si distingué soit obligé de renoncer à la carrière de gloire qu'il aurait pu parcourir, pour se livrer uniquement à l'enseignement.

ATYS, ou **ATIS** (...), créole, né à Saint-Domingue, vers 1715, suivant La Borde (*Essai sur la Musique*, t. III, p. 493), fut un flûtiste distingué qui se fixa en France. Une affaire qu'il eut en Autriche l'obligea de se battre; il reçut une balle dans le menton, et cet accident altéra sensiblement son embouchure. De retour à Paris, il s'y livra à l'enseignement, et composa beaucoup de sonates, duos, trios et quatuors pour la flûte. On trouve de lui, en manuscrit, à la Bibliothèque impériale de Paris, un œuvre de *six sonates pour deux flûtes, en forme de conversation*. Suivant M. Bermann (*Oesterreich. Biograph. Lexikon*, t. I, p. 287), la date précise de la naissance d'Atis serait le 18 avril 1715; il aurait été à Vienne en 1760; et il serait mort le 8 août 1784. M. Bermann sait les dates d'une manière effrayante.

ATZE (Frédéric), musicien né en Allemagne, était organiste à Breslau vers 1815; depuis lors il a quitté cette ville pour aller en Russie, où il était encore en 1833. Atze est un artiste distingué comme organiste et comme pianiste; il a fait admirer partout la délicatesse et la précision de son jeu. On a de lui : 1° Polonaise pour le piano, Leipsick, Hofmeister. — 2° Duo pour piano et violon, œuvre 2. — 3° Polonaise pour le piano, œuvre 9, Berlin, Forster. — 4° Grande polonaise, dédiée à M^me^ Amalie Korelpa, Breslau, Forster et Hoffman, œuvre 10. — 5° Pot-pourri pour le piano, œuvre 11, *ibid.*

AUBER (Daniel-François-Esprit), né à Caen, le 29 janvier 1782 (1) dans un voyage que ses parents firent en cette ville, est fils d'un marchand d'estampes de Paris, dont la situation était aisée. Sa famille était originaire de la Normandie. Doué des plus heureuses dispositions pour la musique, Auber étudia d'abord cet art comme un objet d'agrément. Après avoir appris à jouer du piano sous la direction de Ladurner, il fut envoyé à Londres pour y apprendre la profession du commerce; mais bientôt, dégoûté d'un état pour lequel il ne se sentait point né, il revint à Paris. Accueilli dans le monde avec plaisir à cause de son talent et de son esprit, il commença à se faire connaître par de petites compositions telles que des romances : quelques-unes de celles-ci eurent un succès de vogue. Un trio pour piano, violon et violoncelle, qu'il publia vers le même temps à Paris, fit voir qu'il pouvait traiter avec talent la musique instrumentale. D'autres ouvrages plus considérables vinrent bientôt augmenter sa réputation parmi les artistes. Il était lié d'amitié avec le célèbre violoncelliste Lamare. Celui-ci avait un style tout particulier dans sa manière de jouer de la basse, et il désirait le propager par un genre de musique qui lui fût propre; mais, par une singularité qu'il serait difficile d'expliquer, il n'avait pas une idée mélodique ni un trait dans la tête qu'on pût employer dans un morceau de musique. A sa prière, Auber écrivit tous les concertos de basse qui ont paru sous le nom de ce virtuose, et même quelques autres qui sont restés en manuscrit. Le public croyait que ces concertos étaient de Lamare, mais tous les artistes savaient qu'ils étaient dus au talent d'Auber. Le caractère original de cette musique produisit une assez vive sensation dans le monde, et l'on prévit dès lors que le jeune compositeur à qui on la devait se ferait un jour une brillante réputation. Vers le même temps, Auber écrivit un concerto de violon qui fut exécuté au Conservatoire de musique de Paris par Mazas, et qui obtint un brillant succès.

Le désir de travailler pour le théâtre lui avait déjà fait remettre en musique l'ancien opéra comique intitulé *Julie*, avec accompagnement de deux violons, deux altos, violoncelle et contrebasse. Cet ouvrage, qui renfermait plusieurs morceaux charmants, fut représenté sur un théâtre d'amateurs à Paris, et reçut beaucoup d'applaudissements. Peu de temps après, Auber écrivit pour le petit théâtre de M. de Caraman, prince de Chimay, un autre opéra avec orchestre complet, dont il a tiré depuis lors plusieurs morceaux pour ses autres ouvrages.

(1) Cette date m'a été donnée en 1810 par le père du célèbre compositeur, à l'époque de mes premières recherches pour la *Biographie universelle des musiciens*. Tous les recueils biographiques donnent celle du 29 janvier 1784.

Digitized by Google

Malgré ces succès, qui jusqu'alors avaient été renfermés dans le cercle d'un certain monde d'artistes et d'amateurs, Auber s'apercevait que ses études musicales avaient été incomplètes, et que le savoir lui manquait dans l'art d'écrire : il voulut achever son éducation sous ce rapport, et se livra à des travaux sérieux sous la direction de Cherubini. Ces études terminées, il écrivit une messe à quatre voix, dont il a tiré la prière de son opéra de *la Muette de Portici*. En 1813, il fit son début en public par un opéra en un acte qu'il fit représenter au théâtre Feydeau sous le titre du *Séjour militaire*. Cet ouvrage ne justifia pas les espérances que les premiers essais d'Auber avaient fait naître; on n'y trouvait rien de la grâce et de l'originalité d'idées qui avaient fait applaudir ses premières productions, et qui plus tard lui ont acquis une si belle et si juste renommée. Un repos de plusieurs années suivit cet échec, et le compositeur semblait avoir renoncé à une carrière où l'attendaient de brillants succès, lorsqu'un dérangement de fortune et la mort du père d'Auber obligèrent celui-ci à chercher des ressources pour son existence dans l'exercice d'un art qui n'avait été pour lui jusqu'alors qu'un délassement. En 1819, il fit représenter à l'Opéra-Comique Le *Testament et les Billets doux*, opéra en un acte. Cet ouvrage fut moins heureux encore que ne l'avait été le premier essai public des talents d'Auber. Déjà l'on accusait de partialité et de jugements de coterie les éloges qui lui avaient été prodigués; mais bientôt le compositeur se releva par *La Bergère châtelaine*, opéra en trois actes qui fut joué au même théâtre dans les premiers mois de 1820. Des idées originales, de la mélodie, une instrumentation élégante et des intentions dramatiques distinguent cet ouvrage, qui obtint un succès complet, et qu'on peut considérer comme le premier fondement de la brillante réputation de son auteur. *Emma, ou la Promesse imprudente*, opéra en trois actes, joué en 1821, continua ce que *la Bergère châtelaine* avait commencé, et dès lors Auber ne connut plus que des succès.

Ce fut alors qu'il eut le bonheur de se lier d'amitié avec Scribe, et que tous deux unirent leurs esprits, si parfaitement analogues, leur manière de sentir, et leur instinct de la scène, dans une multitude d'ouvrages charmants que le succès couronna. Jamais association d'auteurs ne fut plus heureuse. *Leicester, la Neige, le Concert à la Cour, Léocadie, le Maçon, Fiorella, la Fiancée, Fra Diavolo, la Muette de Portici, le Philtre*, et vingt autres ouvrages devenus populaires, ont été les fruits de cette association des deux talents les plus fins de la scène française, pendant l'espace de trente ans. Parmi ces ouvrages *La Muette de Portici* a été considérée comme le chef-d'œuvre du compositeur; la postérité sanctionnera sans doute ce jugement; car la variété de style, le charme des mélodies et l'expression dramatique qui distinguent cet opéra en font une des plus belles productions musicales de notre époque. Membre de l'Institut de France, dans la section de musique de l'Académie des beaux-arts, et associé de plusieurs autres académies, Auber a été maître de chapelle du roi Louis-Philippe : il occupe aujourd'hui la même position à la cour de l'Empereur des Français. Après la retraite de Cherubini, il lui a succédé comme directeur du Conservatoire de musique de Paris. Commandeur de la Légion d'honneur, officier de l'ordre belge de Léopold, et décoré de plusieurs autres ordres, Auber a vu récompenser par tous les honneurs qu'il pouvait désirer, ainsi que par les faveurs de la fortune, les succès obtenus par son talent. La liste des ouvrages dramatiques de ce compositeur se forme de cette manière : 1° *Le Séjour militaire*, 1 acte (1813). — 2° *Le Testament et les Billets doux*, 1 acte (1819). — 3° *La Bergère châtelaine*, 3 actes (1820). — 4° *Emma, ou la Promesse imprudente*, 3 actes (1821). — 5° *Leicester*, 3 actes (1822). — 6° *La Neige, ou le nouvel Éginhard* 4 actes (1823), tous à l'Opéra-Comique. — 7° *Vendôme en Espagne*, en 1 acte, en collaboration avec Hérold, à l'Opéra, à l'occasion du retour du duc d'Angoulême à Paris, après la campagne d'Espagne, en 1823. — 8° *Les Trois Genres*, 1 acte en collaboration avec Boïeldieu, pour l'ouverture du théâtre de l'Odéon (1824). — 9° *Le Concert à la cour*, 1 acte (1824), à l'Opéra-Comique. — 10° *Léocadie*, 3 actes (1824), *idem*. — 11° *Le Maçon*, 3 actes (1825), *idem*. — 12° *Le Timide*, 1 acte (1826), *idem*. — 13° *Fiorella*, 3 actes (1826), *idem*. — 14° *La Muette de Portici*, 5 actes (1828), à l'Opéra. — 15° *La Fiancée*, 3 actes (1829), à l'Opéra-Comique. — 16° *Fra Diavolo*, 3 actes (1830), *idem*. — 17° *Le Dieu et la Bayadère*, 2 actes (1830), à l'Opéra. — 18° *La Marquise de Brinvilliers*, 3 actes (1831), à l'Opéra-Comique, en collaboration avec Batton, Berton, Blangini, Boïeldieu, Carafa, Cherubini, Hérold et Paër. — 19° *Le Philtre*, 2 actes (1831), à l'Opéra. — 20° *Le Serment*, 3 actes (1832), *idem*. — 21° *Gustave III*, 5 actes (1833), *idem*. — 22° *Lestocq*, 3 actes (1834), à l'Opéra-Comique. — 23° *Le Cheval de bronze*, 3 actes (1835), *idem*. — 24° *Actéon*, 1 acte (1836), *idem*. — 25° *Les Chaperons blancs*, 3 actes (1836), *idem*. — 26° *L'Ambassadrice*, 3 actes (1836), *idem*. — 27° *Le Domino noir*, 3 actes,

Digitized by Google

(1837), *idem.* — 28° *Le Lac des Fées*, 5 actes (1839) à l'Opéra. — 29° *Zanetta*, 3 actes (1840), à l'Opéra-Comique. — 30° Les *Diamants de la couronne*, 3 actes (1841), *idem.* — 31° *Le Duc d'Olonne*, 3 actes (1842), *idem.* — 32° *La Part du Diable*, 3 actes (1843), *idem.* — 33° *La Sirène*, 3 actes (1844), *idem.* — 34° *La Barcarolle*, 3 actes (1845), *idem.* — 35° *Haydée*, 3 actes (1847), *idem.* — 36° L'*Enfant prodigue*, 5 actes (1850), à l'Opéra. — 37° *Zerline, ou la Corbeille d'oranges*, 3 actes (1851), *idem.* — 38° *Marco-Spada*, 3 actes (1852), à l'Opéra Comique — 39° *Jenny Bell*, 3 actes (1855), *idem.* — 40° *Manon Lescaut*, 3 actes (1856), *idem.* Pour l'opéra intitulé, *La marquise de Brinvilliers*, dont la musique était de plusieurs auteurs, Auber a écrit un duo au troisième acte qui est un chef-d'œuvre d'esprit scénique.

AUBERLEN (Samuel-Gottlob), directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm naquit le 23 novembre 1758, à Fellbach, près de Stuttgard, où son père était instituteur. Bien que la vie des artistes soit souvent agitée, il est peu d'entre eux qui aient connu le malheur comme Auberlen et qui aient langui dans un état misérable aussi longtemps que lui. Sa vie écrite par lui-même offre un tableau touchant des tribulations auxquelles il fut en butte, et du courage qu'il mit à combattre la mauvaise fortune. Cet ouvrage a été publié à Ulm, en 1824, sous ce titre : *Samuel Gottlob Auberlen's Musikdirektor und Organisten am Münster in Ulm*, etc., *Leben, Meinungen und Schiksale von ihm selbst beschrieben* (Vie, opinions et aventures de Samuel Gottlob Auberlen, etc., un volume in-8° de 248 pages). On y trouve presque l'intérêt du roman : l'auteur s'y montre artiste, et il y a de la poésie dans son style. J'ai tiré de son livre tout ce qui, dans cet article, concerne sa personne et ses ouvrages.

Le père d'Auberlen lui enseigna les premiers éléments de la musique. A l'âge de huit ans, il se mit à apprendre seul à jouer du violon, du piano et du violoncelle; mais ses parents le destinaient à être instituteur et organiste, et tout ce qui pouvait le détourner de ces professions lui était interdit. Lorsqu'il eut atteint sa quatorzième année, il dut aider son père dans ses leçons; mais son penchant décidé pour la musique lui inspirait du dégoût pour l'état auquel on le destinait. Vers ce même temps, le violiniste Kenz le prit en amitié et lui donna des leçons de son instrument : ces leçons et les représentations de l'Opéra de Stuttgard, où on lui avait permis de se rendre quelquefois, développèrent ses heureuses dispositions pour l'art musical. Les amateurs de musique de Canstatt lui fournirent l'occasion d'entendre de bonne musique et de former son goût, car il y faisait sa partie dans les symphonies et les autres belles productions de Haydn et des grands maîtres de cette époque. Cette circonstance lui procura la connaissance d'Enslen, virtuose de la chambre du duc à Stuttgard, qui lui donna des leçons de violon. A l'âge de vingt ans il se rendit à Murrhardt comme précepteur dans une maison particulière. Ce fut là qu'il écrivit son premier air : il le fit exécuter à l'église par un de ses élèves.

Après deux années de séjour dans cet endroit, il retourna chez son père; mais il y demeura peu de temps, parce qu'il obtint la permission d'aller à Zurich pour y terminer ses études musicales. Il partit pour cette ville en 1782, et il y trouva le violoniste Henri Ritter, qui lui donna des leçons. Une maladie qui conduisit son père au tombeau le rappela à Fellbach, où on espérait le fixer comme instituteur; mais il résista à toutes les instances qui lui furent faites à ce sujet, et le 1[er] juillet 1784, il retourna à Zurich. Il avait alors vingt-six ans. Dans la même année il épousa une jeune fille qui, ainsi que lui, ne possédait rien. Il crut pouvoir subvenir aux dépenses occasionées par sa nouvelle position au moyen de concerts; il se mit à voyager et visita Saint-Gall, Constance, Ravensbourg, Lindau et quelques autres villes. Une maladie de sa femme ne lui permit pas d'aller jusqu'à Augsbourg et Munich, comme il en avait le projet. Il retourna donc à Zurich, dont le séjour ne lui fut pas favorable, car il y trouva peu d'élèves, et bientôt il eut des dettes qui l'obligèrent à solliciter une place dans la chapelle de Stuttgard. On ne lui offrit que celle de surnuméraire : il l'accepta dans l'espoir d'un prochain avancement; mais l'avantage le plus réel qu'il retira de sa translation dans cette ville fut d'y recevoir des leçons de composition de Poli, maître de chapelle du duc. Malheureusement il n'en profita pas longtemps, car ne touchant aucun traitement, et n'ayant qu'un petit nombre d'élèves, il ne put subvenir aux besoins de sa famille. Sa situation devint telle, qu'il se vit obligé d'abandonner à ses créanciers le peu qu'il possédait, et de quitter Stuttgard à pied, sans vêtements, sans linge, sans argent, emmenant avec lui sa femme et son fils, qui tous deux étaient malades. Auberlen peint d'un style pathétique les scènes de désespoir qu'il y eut entre lui, sa femme et son enfant, après ce départ précipité.

Il vécut quelque temps dans une misère profonde, sans pouvoir trouver d'emploi utile pour ses talents; enfin une place fort peu lucrative de directeur de musique à Zofingen se présenta, et

Digitized by Google

il en prit possession au mois de janvier 1791. A son mince traitement, il joignit le produit de quelques leçons de piano et de plusieurs morceaux d'harmonie pour clarinettes, flûtes, bassons, cors et trompettes, qu'il écrivit pour une société d'amateurs. Ces morceaux eurent du succès et furent cause qu'on lui demanda trois symphonies à grand orchestre pour la même société. Ces dernières compositions tiennent le premier rang parmi ses ouvrages.

Après neuf mois de séjour à Zofingen, Auberlen fut appelé comme directeur de musique à Winterthur. Là, il écrivit ses cantates : *Éloge de la Poésie*, *Éloge de la Musique*, *pour l'élection d'un bourgmestre*, son oratorio *la Fête des Chrétiens sur le Golgotha*, des airs, des duos, des morceaux de musique instrumentale, et en 1796, une messe solennelle qui fut considérée comme un très-bon ouvrage. L'invasion de la Suisse par les armées françaises le priva tout à coup de sa place et de ses moyens d'existence, après sept années de tranquillité. Il partit au mois de juin 1798 pour Esslingen, et sa vie fut livrée de nouveau aux agitations. Il crut trouver un terme à ses maux, lorsqu'au mois de mars de l'année 1800, il entra au service de la duchesse de Wurtemberg; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car la duchesse partit pour Vienne lors de l'entrée des Français dans le Wurtemberg. L'hiver suivant une place de professeur de musique au séminaire de Bebenhausen, près de Tubinge, devint vacante; quoiqu'elle fût insuffisante pour ses besoins, Auberlen l'accepta. Ce poste lui fournit l'occasion de travailler à l'amélioration de l'état de la musique à Tubinge, et il réussit si bien dans ses travaux, que la ville manifesta l'intention de lui donner un supplément de traitement; mais il n'en eut jamais rien. Après sept ans d'une situation assez misérable dans cette ville, il partit le 4 novembre 1807 pour Schaffouse, où il venait d'être appelé comme directeur de musique. Il y trouva de bons amateurs dont il augmenta le nombre par ses élèves. Ces ressources lui suggérèrent le projet d'établir de grandes fêtes musicales dans la Suisse, et ses efforts furent couronnés par le succès. La première réunion eut lieu à Lucerne, le 27 juin 1808. On n'y comptait que quatre-vingt-huit artistes; mais tous étaient de bons musiciens, et l'effet de la musique répondit aux soins qu'Auberlen avait pris pour l'organiser. La seconde fête fut indiquée pour l'année suivante à Zurich, et la troisième à Schaffouse. Depuis lors l'association des musiciens de la Suisse a été dans une prospérité toujours croissante. Pour lui donner de la consistance, Auberlen fonda, en 1816, une école de chant choral, qui a pris ensuite une grande extension, et écrivit pour cette institution une méthode et des mélodies à quatre voix, ainsi que des odes et chants sacrés de Gellert, trois cahiers de chants solennels, et plusieurs autres recueils de chants à plusieurs voix, qui ont été tous imprimés à Schaffouse, en 1816 et 1817. Déjà, en 1809, il avait établi un théâtre d'amateurs où ses élèves jouaient de petits opéras : c'est pour ce théâtre qu'il écrivit *Le Jour de naissance d'une mère*.

Enfin le moment du repos vint pour Auberlen : le 6 juin 1817 il fut nommé directeur de musique et organiste de la cathédrale d'Ulm, place honorable et avantageuse qu'il occupait encore en 1824, époque où il écrivit les Mémoires de sa vie dont il a été parlé précédemment.

Outre les ouvrages qui ont été cités, on connaît aussi de sa composition : 1° Vingt-quatre chansons allemandes avec accompagnement de piano, Heilbronn, 1799. — 2° *Sechs moderne karacteristische Walzer für Clavier* (six valses pour le clavecin dans le style moderne), 1er, 2e et 3e recueils, œuvre 7, Augsbourg, 1799. — 3° Vingt-quatre allemandes et contredanses pour le clavecin, *ibid.*, 1800. — 4° *Euterpens Opfer am Altar der Grazien* (Offrandes d'Euterpe sur l'autel des Grâces), 1re suite, 1801. — 5° Douze allemandes pour piano-forté, op. 8, Leipsick. — 6° *Versuch einer kurzen leichtfasslichen Anleitung zum vierstimmigen Choralgesang*, etc. (Essai d'une introduction courte et facile au chant choral à quatre voix, etc). Schaffouse, Alexis Ruk, in-8° de 63 pages. — 7° Quarante Mélodies chorales à voix d'hommes. Munich, Tidleer, 1834. — 8° Cinquante chants à deux, trois et quatre voix, à l'usage des écoles, en chiffres. Esslingen, Dauncheimer. — 9°. Chants allemands à l'usage des étudiants. Ratisbonne, Reitmayer. Auberlen avait annoncé, en 1786, la publication d'un journal de musique sous le titre de *Porte-Feuille musical* : il devait renfermer des pièces de chant, de clavecin, des notices biographiques, des anecdotes et des annonces : mais il n'en a rien paru.

AUBERT (Jacques), surnommé *le Vieux*, violoniste de la chambre du roi; de l'Opéra et du Concert spirituel, entra à l'Académie royale de musique, 1727, et fut nommé chef des premiers violons en 1748, et vers le même temps surintendant de la musique du duc de Bourbon. Au mois de mai 1752, il se retira de l'Opéra, et il mourut à Belleville près de Paris, le 19 mai 1753, et non en 1748, comme le dit La Borde (*Essai sur la Musique*), ni en 1758, comme l'affirment les auteurs du *Dictionnaire des Mu-*

siciens (Paris, 1810). Aubert a écrit pour l'Opéra la musique des ouvrages suivants : 1° *La Paix triomphante,* 1713, ballet non représenté. — 2° *Diane,* divertissement, en 1721, en société avec Bourgeois. — 3° *Le Ballet de vingt-quatre heures,* 1722. — 4° *La Reine des Peris* paroles de Fuselier, 1725. — 5° *La Fête champêtre et guerrière,* 1746. Il reçut 360 livres pour prix de la musique de cet ouvrage. On a aussi d'Aubert *Le Ballet de Chantilly,* cantate in-4° obl., Paris, 1728, et trois livres de sonates pour le violon, gravées à Paris ; sans date.

AUBERT (Louis), fils aîné du précédent, né le 15 mai 1720, entra comme violoniste à l'orchestre de l'Opéra, en 1731, à l'âge de onze ans, et quelques années après au Concert spirituel. Au mois de septembre 1755, il obtint la place de chef des premiers violons de l'Opéra, place qu'avait occupée son père. C'est en cette qualité qu'il était suppléant de Chéron pour battre la mesure ; il conserva cet emploi jusqu'en 1771, époque de sa retraite. Il vivait encore en 1798, et jouissait d'une pension de 1,000 fr. sur la caisse de l'Opéra. Aubert a publié six livres de solos pour le violon, six livres de duos, deux concertos, et quelques autres ouvrages, tous gravés à Paris, sans date. Il a écrit pour l'Opéra : 1° la musique d'un pas de deux dans l'acte de *l'Espagne,* de *l'Europe galante,* à la reprise de 1755. Ce morceau a été inséré dans un livre de symphonies à quatre parties dédié à la marquise de Villeroy et publié en 1756. — 2° la musique d'un pas de six, ajouté au dernier acte de *Roland,* en 1755. — 3° une chaconne dans *Alcionne,* en 1756.

AUBERT (L'Abbé Jean-Louis), frère du précédent, né à Paris, le 15 février 1731, mort dans la même ville, le 10 novembre 1814, s'est fait connaître par quelques ouvrages de littérature au nombre desquels se trouve une *Réfutation suivie et détaillée des principes de M. Rousseau de Genève, touchant la musique française, adressée à lui-même, en réponse à sa lettre ;* Paris, 1754, in-8°.

AUBERT (***), plus connu sous le nom d'*Auberti*, était violoncelliste à la Comédie italienne, et mourut à Paris, en 1805. Il a publié : 1° Six solos pour violoncelle, op. ; 1. — Paris 2° Six duos pour le même instrument, op. 2, *ibid.*

AUBERT (Pierre-François-Olivier), né à Amiens, en 1763, apprit à la maîtrise de cette ville les premiers éléments de la musique, et parvint, par son travail et sans le secours d'aucun maître, à jouer fort bien du violoncelle. Étant venu à Paris, il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique, où il est resté pendant vingt-cinq ans. Il a publié deux méthodes de violoncelle, et il fut le premier en France qui fit succéder un bon livre élémentaire pour cet instrument aux ouvrages insuffisants de Cupis et de Tillière. Il a de plus composé : 1° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1 ; Zurich, 1796. — 2° Trois *idem*, op. 2. — 3° Trois duos pour deux violoncelles, op. 3. — 4° Trois *idem*, op. 5. — 5° Trois *idem*, op. 6. — 6° Trois *idem*, op. 7. — 7° Études pour le violoncelle, suivies de trois duos et de trois sonates, op. 8. — 8° Huit livres de sonates pour le même instrument. Olivier Aubert a publié une brochure de 44 pages in-12, sous ce titre : *Histoire abrégée de la musique ancienne et moderne, ou Réflexions sur ce qu'il y a de plus probable dans les écrits qui ont traité ce sujet,* Paris, 1827. Dans l'introduction de ce petit ouvrage, l'auteur dit qu'il n'a pu se décider à garder en portefeuille *ce fruit de vingt-cinq années de recherches et de réflexions !* C'est beaucoup de temps employé pour peu de chose.

AUBÉRY (F. Félix), amateur de musique à Paris, s'est fait connaître par un livre qui a pour titre : *Éléments de la Théorie musicale, ou Méthode propre à en abréger l'étude.* Seconde édition. Paris, Gibus, 1835, in-4°.

AUBÉRY DU BOULLEY (Prudent-Louis), né à Verneuil (département de l'Eure), le 9 décembre 1796, eut pour premier maître de musique son père, qui était bon musicien. A l'âge de cinq ans il était déjà assez instruit pour lire toute espèce de musique à livre ouvert ; à dix ans il était assez habile sur la flûte et sur le cor pour jouer sur ces instruments des concertos difficiles. Après avoir reçu quelques leçons d'harmonie, il écrivit, à l'âge de onze ans, des marches et des pas redoublés qui furent exécutés par la musique de la ville. En 1808 M. Aubéry du Boulley fut envoyé à Paris pour y continuer ses études musicales. Il eut d'abord pour professeur de composition Momigny ; ensuite Méhul et enfin Cherubini perfectionnèrent ses connaissances. Le Conservatoire de musique ayant été fermé en 1815, M. Aubéry du Boulley retourna à Verneuil où il se maria. Rempli du plus vif enthousiasme pour la musique, il saisissait alors toutes les occasions de coopérer aux concerts qui étaient donnés par les artistes et les amateurs dans les villes qui environnent Verneuil, telles qu'Évreux, Vernon, Dreux, etc. Jusqu'en 1820, la musique n'avait été qu'un plaisir pour lui ; mais à cette époque, il en fit sa profession. Malgré la multiplicité de ses occupations, il trouvait le temps d'écrire ; c'est ainsi qu'il fit, en 1824, la musique d'un opéra intitulé : *Les Amants querelleurs*, qui fut reçu à l'Opéra-Comique, mais dont l'auteur

Digitized by Google

des paroles retira le livret pour l'arranger en vaudeville, qui fut joué sans succès au gymnase. M. Aubéry du Boulley écrivit aussi dans le même temps beaucoup de musique instrumentale qui parut chez différents éditeurs de Paris.

Une maladie de poitrine dont les symptômes étaient graves obligèrent M. Aubéry du Boulley à renoncer à l'enseignement de la musique, en 1827, à se retirer à la campagne (à Grosbois près de Verneuil) et à s'y livrer à l'agriculture. La nouvelle direction qu'il venait de donner à sa vie ne lui fit cependant point oublier la musique. Il consacra ses loisirs à la rédaction d'une méthode d'enseignement qu'il publia en 1830, sous le titre de *Grammaire musicale*. L'organisation de la garde nationale, dans toute la France, lui fournit à cette époque l'occasion de former à Verneuil un corps de musique militaire de quarante musiciens et de ranimer le goût de la population pour l'art musical. L'heureux essai qu'il avait fait en cette circonstance de sa méthode d'enseignement lui suggéra l'espoir d'en faire une application utile jusque dans les moindres villages, et le hameau qu'il habite fut le premier où il en fit l'essai. Sa persévérance a été couronnée par le succès ; des corps de musique de cuivre ou d'harmonie ont été successivement organisés à Breteuil, Conches, Nonancourt, Damville, dans les bourgs de Brezolles et de Tillères-sur-Eure, et enfin dans le petit village de Grosbois, où il y a maintenant une excellente musique composée de deux bugles, dix clairons, quatre trombones, un buccin, un ophicléide alto, deux ophicléides basses et trois caisses à timbre ; de simples paysans sont devenus des artistes. C'est un service réel rendu à l'art et aux populations que cette propagation du goût de la musique et des connaissances qui y sont relatives.

Les œuvres musicales de M. Aubéry du Boulley se composent de sonates pour piano, marches et pas redoublés pour le même instrument, œuvres 1, 4, 6 et 8, Paris, Mme Joly ; de six quatuors pour piano, violon, flûte et guitare, œuvres 56, 66, 72, 74, 80 et 82, Paris, Richault ; de sept duos pour piano et guitare, œuvres 31, 38, 46, 52, 67, 78 et 81, *ibid.*; de trois trios pour piano, contralto et guitare, œuvres 32, 54 et 83, *ibid.*; d'un quintetto pour flûte, piano, violon, alto et guitare, œuvre 76, *ibid.*; d'un *septuor* pour violon, alto, basse, flûte, cor, clarinette et guitare, œuvre 69, *ibid.*; d'une grande sérénade pour deux violons, alto, basse, flûte, deux clarinettes, deux cors et basson, œuvre 48, *ibid.*; d'une collection de pièces d'harmonie contenant soixante morceaux, publiée en dix livraisons formant les œuvres 45, 47, 49, 51, 53, 55, 57, 59, 61 et 63, *ibid.*; d'un recueil d'harmonie composée pour être exécutée aux messes militaires, œuvre 68, *ibid.*; de cinq cahiers de contredanses pour piano et guitare, *ibid.*; de trois recueils de contredanses en sons harmoniques pour guitare seule, *ibid.*; de plusieurs œuvres pour guitare seule, deux guitares, guitare et flûte ou violon, *ibid.*; de l'opéra des *Amants querelleurs* arrangé en quatuor pour flûte, violon, alto et basse, et de l'ouverture du même opéra à grand orchestre, œuvres 44 et 58, *ibid.*; de beaucoup de romances avec accompagnement de piano ou de guitare, Paris, Mme Joly, Meissonnier, Janet et Richault ; d'une méthode complète et simplifiée pour la guitare, œuvre 42, Paris, Richault ; enfin d'une *Grammaire musicale*, 1 vol. in-8°, imprimée avec les caractères de musique de Duverger, Paris, Richault. On peut voir l'analyse de cet ouvrage dans le 9me vol. de la *Revue musicale*. M. Aubéry du Boulley a aussi publié une brochure qui a pour titre : *Des Associations musicales en France, et de la Société philharmonique de l'Eure, de l'Orne et d'Eure-et-Loir, fondée par P.-L. Aubéry du Boulley*, Versailles, 1839, in-8° de 8 pages.

AUBIGNY (D'Engelbrenner d'). Deux sœurs de ce nom, filles d'un major au service du prince de Hesse-Cassel, se sont fait remarquer par leur talent de cantatrices, à Coblence, en 1790. Elles avaient été dirigées dans leurs études par Sales, maître de chapelle de l'électeur de Trèves. L'aînée possédait une belle voix de soprano ; la plus jeune (Nina) avait une voix de contralto fortement timbrée. Les deux sœurs exécutèrent en 1790, dans des concerts publics, le *Stabat Mater* de Rodewald, et s'y firent vivement applaudir. En 1792 elles étaient à Cassel et y faisaient l'ornement du concert d'amateurs. A cette époque, l'aînée épousa M. Horslig, membre du consistoire de Bückebourg ; Nina suivit sa sœur dans ce lieu, et acheva de perfectionner son talent dans la solitude. Elle y vivait heureuse lorsqu'elle fit, en 1803, la connaissance d'une dame qui se faisait passer pour une comtesse anglaise, et qui lui offrit de l'emmener à Londres, et de se charger des frais du voyage et de son entretien. Nina d'Aubigny se laissa séduire et partit avec elle. Mais à peine furent-elles arrivées à leur destination, que la prétendue comtesse avoua qu'elle n'avait aucun droit à porter ce titre, et qu'elle était hors d'état d'offrir aucuns secours à sa compagne. Cette déclaration était un coup de foudre pour la jeune cantatrice, qui se trouvait sans ressource dans un pays

Digitized by Google

étranger. Toutefois, ses talents vinrent la tirer d'embarras. Elle donna des leçons de chant, et finit par s'attacher à une famille riche, en qualité d'institutrice. Le chef de cette famille était un des principaux agents de la Compagnie des Indes; ses affaires l'obligèrent à aller s'établir à Bombay, et Nina d'Aubigny l'y accompagna. On ignore ce qu'elle est devenue depuis lors. On a sous le nom de cette artiste : 1° Airs allemands, italiens et français, Augsbourg, 1797. — 2° *Ueber das Leben und den Character des Pompeo Sales* (Sur la vie et le caractère de Pompeo Sales), dans la 2me année de la Gazette musicale de Leipsick, pag. 377-384. — 3° *Ueber die Aufmerksamkeit, die Jeder dem Saenger schuldig ist* (Sur l'attention qu'on doit au chanteur), dans la même Gazette musicale, 3me année, pag. 752. — 4° *Mein Lieblingswort, Piano* (Mon mot favori, *Piano*), ibid., pag. 800. — 5° *Brief an Natalia über den Gesang, als Befœrderung der hæuslichen Glückseligkeit des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zœglinge für die Kunst bilden wollen* (Lettres à Natalie sur le chant, considéré comme véhicule du bonheur domestique, etc.), Leipsick, Voss, 1803, gr. in-8° avec 5 planches de musique. Ces lettres, écrites d'un style fort agréable, sont au nombre de 31; elles contiennent d'excellentes observations. On en a publié une seconde édition améliorée à Leipsick, en 1824, gr. in-8°.

AUBINS DE SEZANNE, poëte et musicien français, vivait vers 1260. On trouve deux chansons notées de sa composition dans deux manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, nos 65 et 66, fonds de Cangé.

AUDEBERT (Pierre), chantre à déchant (contrapuntiste) de la chapelle de Jean d'Orléans, depuis 1455 jusqu'en 1467, aux appointements de 24 liv. tournois (140 francs 88 centimes), suivant un compte de la maison de ce prince (Manuscrit de la Bibl. du Roi, F. 540, suppl.)

AUDEFROI LE BATARD, trouvère artésien du treizième siècle, dont on trouve une chanson notée dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, à Paris, n° 66, fonds de Cangé, et seize romances dans un autre manuscrit, coté 7222.

AUDIBERT (....), maître de musique de l'Académie du Roi, à Lyon, naquit à Aix en Provence, au commencement du dix-huitième siècle. Il apprit les éléments de la musique comme enfant de chœur au chapitre de Saint-Sauveur de sa ville natale, et fut, dans cette école, le condisciple de l'abbé Blanchard. Son éducation finie, il alla s'établir à Toulon, où il fut pensionné du Concert. Il paraît qu'il ne quitta cette ville que pour prendre possession de sa place de maître de musique de l'Académie. Dans une lettre qu'il écrivit au ministre d'Argenson, en 1746, on voit qu'il avait sept enfants, que l'aîné de ses fils, âgé de dix-sept ans, était musicien, et que lui-même faisait subsister sa famille au moyen des leçons qu'il donnait. Dans un mémoire, dont il sera parlé tout à l'heure, et qui est joint à la lettre déjà citée, il dit aussi qu'il est connu *par différents ouvrages en plusieurs genres qu'il a donnés au public dans les provinces*. Ces ouvrages sont depuis longtemps tombés dans l'oubli, et le nom d'Audibert serait aujourd'hui parfaitement inconnu, si les recherches de l'auteur de ce Dictionnaire ne lui avaient fait découvrir un fait qui recommande ce musicien à l'attention des historiens de l'art musical.

Dans un recueil manuscrit qui se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris, parmi les livres imprimés, sous le numéro V, 1840, sont contenus: une lettre écrite par Audibert au ministre des affaires étrangères, au mois de février 1746, et un mémoire sur un chiffre musical de son invention pour l'usage de la diplomatie. Selon lui, ce chiffre, dont il donne un exemple dans un morceau de quinze portées, devait être à l'abri de toute explication par ceux qui n'en posséderaient pas le secret; néanmoins son exemple ayant été soumis à l'analyse dans les bureaux des affaires étrangères, fut déchiffré avec facilité, et les éléments de son chiffre furent dégagés méthodiquement par l'employé chargé de ce travail. Sans lui avouer que son secret n'en était plus un, le ministre lui répondit qu'il possédait déjà plusieurs chiffres du même genre, que ces chiffres ne pouvaient être considérés que comme des choses curieuses, et qu'on n'en pouvait faire usage dans les expéditions habituelles. Dans le fait, le grand inconvénient de l'invention d'Audibert consistait en ce que chaque signe ne représentait qu'une lettre de l'alphabet, ce qui rendait l'opération de la traduction fort longue. L'analyse de ce chiffre musical a été donnée dans le 26e numéro de la cinquième année de la *Revue musicale*.

AUDIFFRET (Pierre-Hyacinthe-Jacques-Jean-Baptiste), né à Avignon, le 7 novembre 1773, fit ses études chez les doctrinaires de cette ville et dans la maison du même ordre, à Marseille. Dès son enfance il avait appris la musique. Il mêla la culture de cet art à ses travaux littéraires jusqu'à la fin de sa vie. Atteint par la réquisition, en 1792, il fit, comme musicien de régiment, les campagnes de 1794 et 1795

Digitized by Google

en Belgique et en Hollande. De retour à Paris à la fin de 1797, il entra dans les bureaux de son père, agent de change à la bourse de cette ville; mais son aversion pour les affaires financières le décida à les abandonner en 1802. Des intérêts de famille l'ayant conduit en Bretagne, il se maria à Nantes, et y obtint la place de directeur du dépôt de mendicité. Démissionné en 1816, il revint à Paris, et y eut, en 1820, un emploi au département des manuscrits de la Bibliothèque royale. Audiffret est mort à Montmartre, près Paris, le 1er juillet 1841, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Laborieux écrivain, il a fourni à la *Biographie universelle* des frères Michaud un grand nombre d'articles relatifs à l'histoire de l'Orient, et à la dernière édition de *L'Art de vérifier les dates*, la *Chronologie historique des Maures d'Espagne*. On lui doit aussi beaucoup d'autres ouvrages historiques et littéraires qui l'ont fait admettre dans la Société asiatique de Paris et dans plusieurs académies; mais il n'est cité ici que pour la partie de ses travaux qui est relative à l'histoire de la musique. Il fut le collaborateur de Raguenaud (*Voy.* ce nom) pour les années 1819-1831 de l'*Almanach des Spectacles* (Paris, Barba, 13 vol. in-18), et y a fourni toutes les notices biographiques des compositeurs et chanteurs des divers théâtres. Il a été aussi un des coopérateurs de la *Biographie universelle et portative des Contemporains*, dirigée par Rabbe (Paris, 1826-1834, 5 vol. in-8°), et y a fourni un grand nombre de notices du même genre, parmi lesquelles on remarque celles de Grétry, Méhul, Piccinni, ainsi qu'au Supplément de la *Biographie universelle* de Michaud. On a aussi de sa composition : 6 *Romances, avec accompagnement de piano;* Paris, Leduc, 1801.

AUDINOT (Nicolas-Médard), acteur de la Comédie italienne, né à Nancy, vers 1730, est mort à Paris, le 21 mai 1801. Le 3 janvier 1764, il débuta dans les rôles de basse-taille, qu'on appelle, dans le langage des coulisses, *rôles à tablier*. Ce fut lui qui joua d'origine *le Maréchal ferrant*, de Philidor. Quelques dégoûts qu'il éprouva de la part de ses camarades, l'obligèrent à se retirer, en 1767. Il se rendit alors à Versailles, pour prendre la direction du théâtre de cette ville; mais il ne la garda que deux ans, et revint à Paris en 1769. Depuis sa retraite, il désirait se venger de la Comédie italienne. Pour satisfaire ce désir, il loua une loge à la foire Saint-Germain, et y plaça des marionnettes ou comédiens de bois qui imitaient la tournure et le jeu de ses anciens camarades. La nouveauté de ce spectacle et la ressemblance des personnages piquèrent la curiosité publique; les marionnettes attirèrent la foule. Le succès enhardit Audinot qui fit bâtir sur le boulevard du temple le *Théâtre de l'Ambigu-Comique*, dont il fit l'ouverture au mois de juillet 1769, et qui changea ses marionnettes contre des enfants. Il mit sur le rideau cette inscription : *Sicut infantes audi nos.* Le succès de ce nouveau spectacle fut tel, qu'Audinot se vit obligé d'agrandir sa salle en 1772. Ce fut alors qu'on commença à y représenter de grandes pantomimes, qui ont fait la fortune de l'entrepreneur.

Audinot a composé les paroles et la musique du *Tonnelier*, opéra-comique qui fut représenté au Théâtre-Italien, le 28 septembre 1761, et qui n'obtint point de succès. Quétant y ayant fait des changements, et Gossec ayant corrigé quelques défectuosités de la musique, l'ouvrage fut remis au théâtre, le 16 mars 1765, et fut dès lors vivement applaudi. Audinot fut aussi l'auteur du programme et de la musique d'une pantomime qui fut jouée avec succès à son théâtre, en 1782, sous le titre de *Dorothée*.

AUFFMAN (Joseph-Antoine-Xavier), maître de chapelle à Kempten, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié trois concertos pour l'orgue, sous ce titre : *Triplus Concentus harmonicus*, Augsbourg, 1754, in-fol. E. L. Gerber, et d'après lui les auteurs du Dictionnaire historique des Musiciens (Paris, 1810) sont tombés dans une erreur singulière sur ce musicien : ils en ont fait un maître de chapelle du *prince Campidon*, parce qu'on lit au titre de son ouvrage : *Pr. Campidon. Music. Chor. Præf.* Campidona est le nom latin de Kempten.

AUFSCHNAITER (Benoit-Antoine), maître de chapelle à Passaw, vers la fin du dix-septième siècle et au commencement du dix-huitième, a publié : 1° *Concors discordia*, imprimé à Nuremberg, en 1695, consistant en six ouvertures. 2° *Dulcis fidium harmonica*, consistant en sonates d'église à huit, 1699, in-folio. 3° *Vesperæ solemnissimæ, quatuor vocibus concertantibus, duobus violinis et duabus violis necessariis, quatuor ripien. pro pleno choro, violone cum duplici basso continuo, duobus clarinis concert.*, op. 5, Augsbourg, 1709, in-folio. 4° *Alaudæ quinque*, contenant cinq messes solennelles, op. 6, Augsbourg, 1711, in-folio. 5° *Duodena offertoria de venerabili sacramento, etc., quatuor vocibus, duobus violinis, duabus violis, cum duplici basso et duobus trombonis*, op. 7, Passaw, 1719. 6° *Cymbalum Davidis vespertinum, seu vespera pro festivitatibus*, etc., *quatuor vocibus, quatuor violinis, duabus violis, cum duplici basso, duobus hautb. in*

Digitized by Google

tono gallico, et duobus clarinis, op. 8, Passaw, 1729, in-folio.

AUGER (Paul), surintendant de la musique de la chambre du roi, et maître des concerts de la reine, remplissait ces fonctions avant 1629, et en était encore en possession à l'époque de sa mort, le 24 mars 1660. Cambefort, surintendant et maître ordinaire de la chambre du roi, épousa sa fille. Auger a composé pour la cour la musique du *Petit et Grand Ballet de la Douairière de Billebahault*, en 1626, et celle d'un autre ballet intitulé : *Le Sérieux et le Grotesque*, en 1627.

AUGESKY (Joseph), dominicain bohême, naquit à Iglau, le 26 novembre 1745, fit ses études dans cette ville, entra dans son ordre à l'âge de seize ans, et prononça ses vœux le 27 août 1763. Il fut ensuite envoyé à Pilsen, comme professeur de latinité au collége de cette ville et comme prédicateur. Augesky fut un des harpistes les plus habiles de son temps, et se fit remarquer par le brillant et la délicatesse de son jeu. Il a composé plusieurs concertos pour la harpe, qui sont restés en manuscrit. En 1776, il fut appelé au couvent de son ordre, à Prague : il paraît y avoir terminé ses jours.

AUGUSTE (Émile-Léopold), duc de Saxe-Gotha, né le 23 novembre 1772, mort le 17 mai 1822, a composé quelques chansons avec les mélodies, lesquelles ont été insérées en 1806 dans la Gazette pour le monde élégant (*Zeitung für die eleg. Welt*). Il en a inséré deux dans le recueil qu'il a fait imprimer sous le titre de : *Kyllenion*. Ce prince a fait aussi représenter sur le théâtre de sa cour, en 1808, un opéra de sa composition.

AUGUSTI (Jean-Chrétien-Guillaume), philologue et théologien protestant, né à Eschenberg en 1772, était petit-fils d'un rabbin qui se convertit au christianisme en 1722. Après avoir achevé ses études à l'université d'Iéna, il y enseigna la philosophie et les langues orientales. En 1812 il fut appelé à Breslau en qualité de professeur de théologie, et en 1819 il passa à l'université de *Bonn*, pour y enseigner la même science. Ayant obtenu en 1828 le titre de conseiller consistorial à Coblence, il alla se fixer dans cette ville, et y mourut le 28 avril 1841. On a de lui quelques ouvrages estimés sur les antiquités et l'histoire du christianisme. Il n'est cité ici que pour deux dissertations, la première intitulée : *De Hymnis Syrorum*, Breslau, 1814, in-8°; l'autre, *De Hymnorum sacrorum usu*, Ibid., 1817, in-4°.

AUGUSTIN (Aurélien), un des plus grands hommes entre les docteurs de l'Église, naquit à Tagaste, petite ville d'Afrique, le 13 novembre 354, sous le règne de l'empereur Constance. Ses parents, qui désiraient qu'il fût savant, le firent étudier à Madaure et à Carthage. Ses progrès furent rapides, mais sa jeunesse fut orageuse. Après avoir professé l'éloquence à Tagaste et à Carthage, il se rendit à Rome, et peu de temps après à Milan, où il venait d'être appelé comme professeur. Ce fut là qu'il entendit les sermons de saint Ambroise, et qu'il se convertit à la religion chrétienne. Il ne tarda point à quitter toutes ses occupations pour suivre sans obstacle la carrière religieuse où il était entré, et il retourna en Afrique, où il fut nommé évêque d'Hippone. Il se trouva à plusieurs conciles, et combattit avec éclat les manichéens, les donatistes, les pélasgiens et toutes les autres sectes qui s'étaient formées dans les quatrième et cinquième siècles. Il mourut à Hippone, le 28 août 430, pendant que cette ville était assiégée par les Vandales.

Parmi les écrits de S. Augustin, on trouve un traité *De Musica*, en six livres, et en forme de dialogue, qui a été imprimé à Bâle, en 1521, in-4°, et que les bénédictins ont inséré dans leur édition de ce Père de l'église, en 11 volumes in-folio (Paris, 1684). On le trouve aussi dans la première édition de ses œuvres, Bâle, 1569, in-folio. MM. Gaume, libraires de Paris, ont publié en 1835-1836, une belle édition des œuvres de saint Augustin, en onze volumes in-8°, dans laquelle on trouve son traité de musique. Cet ouvrage en a été extrait, et l'on en a fait un tirage à part, en un volume in-12 de 268 pages, sous ce titre : *S. Aurelii Augustini Hipponensis episcopi de Musica libri sex, post recensionem monachorum ordinis sancti Benedicti, e congregatione S. Mauri, ad Mss. Bibliothecæ regiæ codices, et veteres editiones novis nunc curis recogniti atque emendati. Parisiis, apud Gaume fratres*, 1836. Les notes qui accompagnent cette édition sont fort bonnes. Ce serait en vain qu'on chercherait dans cet ouvrage des renseignements positifs sur la musique de l'époque où vivait S. Augustin; ce savant homme y traite peu de l'art musical en lui-même. Dans le premier livre il donne une définition de la musique, et s'attache à démontrer que les notions que nous en avons nous viennent directement de la nature, préalablement à toute étude. Les autres livres ont plus de rapport au rhythme et au mètre qu'à la musique proprement dite. Au résumé, le traité de musique de S. Augustin est un ouvrage faible et peu digne de son auteur. Il paraît qu'il n'en avait pas lui-même une opinion fort avantageuse, car il en fait une critique

Digitized by Google

assez sévère dans une épître à un de ses amis, nommé Memorius, qui lui avait demandé ce traité (August. op., t. 2, Epist. 101, p. 487, édit. 1684). Il dit qu'à la vérité il a écrit six livres sur la partie de la musique qui concerne le temps et le mouvement, et qu'il se proposait d'en faire encore six autres sur les tons et les modes, mais que Memorius se repentirait de son empressement à les avoir demandés, tant il les trouverait ennuyeux et difficiles à entendre. Il ajoute que le sixième livre est en quelque sorte le résumé des cinq autres, qui ne valent pas la peine qu'on les lise, et qui n'avaient point plu même à son cher fils Julien.

M. l'abbé Angelo Majo, savant bibliothécaire du Vatican, a publié, en 1828, dans le troisième volume de ses *Scriptorum veterum nova Collectio e Vaticanis codicibus edita*, p. 116 (troisième partie), un abrégé du traité de musique de saint Augustin, fait par un auteur anonyme, sous le titre de *Præcepta artis Musicæ collecta ex Libris sex Aurelii Augustini de Musica*. Cet abrégé est divisé en vingt-un chapitres; il paraît avoir été fait dans un temps rapproché de celui où l'ouvrage complet a été écrit, car le manuscrit où M. Majo l'a découvert est fort ancien.

AUGUSTIN (L.), assesseur à Halberstadt et amateur de musique, fut un des organisateurs de la sixième fête musicale de l'Elbe, qui eut lieu à Magdebourg en 1834. Il a rendu compte de cette solennité dans un écrit qui a pour titre : *Die Elb-Musikfeste* (La Fête musicale de l'Elbe); Halberstadt, 1834, 24 pages in-4°.

AUGUSTONELLI (François-Xavier), premier flûtiste à la cour du prince de la Tour-et-Taxis, à Ratisbonne, naquit à Venise, en 1741, et mourut en 1809. On vante le fini de son jeu, et surtout le son pur et argentin qu'il tirait de son instrument.

AULAGNIER (Antonin), professeur et éditeur à Paris, est né à Manosque (Basses-Alpes), en 1800. Dans sa jeunesse, il fit à Marseille des études de latinité et de philosophie qui ne l'empêchèrent pas de se livrer à son goût pour la musique. Plus tard, il se rendit à Paris, et entra au Conservatoire comme élève de la classe d'orgue, sous la direction de M. Benoist. Ce maître lui fit faire un cours d'harmonie et d'accompagnement. Jusque là, M. Aulagnier n'avait considéré la musique que comme un délassement à d'autres travaux; mais à dater de cette époque il abandonna toutes ses autres études, pour se livrer à l'enseignement. Après plusieurs années d'exercice de sa nouvelle profession, il s'est fait éditeur de musique, et a publié quelques ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Méthode élémentaire pour le piano. Cette méthode a eu en peu de temps trois éditions successivement améliorées et augmentées. 2° Des variations, rondos et mélanges pour le piano sur des airs d'opéras et de ballets, environ quinze recueils. 3° Trois airs variés à quatre mains. 4° Des recueils de contredanses pour plusieurs instruments. 5° Des romances pour une et deux voix; 6° Des faux-bourdons romains et parisiens à trois voix, à l'usage des séminaires et des colléges. 7° *O salutaris*, à trois voix. 8° *Domine salvum fac regem*, à trois voix. 9° Deux messes brèves à trois voix.

AULEN (Jean), contrapuntiste, dont la patrie n'est point connue. Il vivait à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième. Petrucci a inséré des motets de sa composition dans la collection qu'il a publiée sous le titre de *Motetti Libro quarto*, Venise, 1595, petit in-4° obl.

AULETTA (Pierre), maître de chapelle du prince de Belvedere, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a donné *Ezio*, opéra sérieux, à Rome, en 1728, et *Orazio*, à Venise, en 1748. Quelques morceaux de sa musique ont été insérés dans les intermèdes *Il Giocatore*, et *Il Maestro di musica*, qui ont été représentés à Paris, en 1752.

AULETTA (Dominique), né à Naples, et vraisemblablement fils du précédent, s'est fait connaître comme compositeur par l'opéra bouffe en deux actes intitulé *La Locandiera di spirito*. On connaît aussi sous son nom une messe à quatre voix avec orchestre, plusieurs concertos de clavecin, et des airs détachés avec orchestre.

AUMAN (. . . .), chanoine régulier du monastère de Saint-Florian en Autriche, naquit en Bohême vers le milieu du dix-huitième siècle. Il vivait encore en 1795. On le considère comme un bon compositeur de musique d'église, et l'on trouve, dans plusieurs églises d'Autriche, des messes et des motets dont il est auteur.

AUMANN (Dietrich-Chrétien), compositeur qui vivait à Hambourg vers 1789, était, dans le même temps, organiste adjoint dans l'une des églises de cette ville. On a de lui les ouvrages suivants : *Choralbuch für das neue Hamburgische Gesangbuch* (Livre de musique chorale, etc.), Hambourg, 1787, in-4°. 2° *Hochzeitkantate im Klavierauszuge* (Cantate de noce pour clavecin), Hambourg, 1787. 3° *Oster-Oratorium, mit einer doppelter Heilig, im Klavierauszuge* (Oratorio pour la fête de Pâques, etc.), Hambourg, 1788. 4° *Das neue Rosen*

Digitized by Google

mædchen (La Nouvelle Rosière), opéra comique en deux actes, Hambourg, 1789. On trouve dans le catalogue de Traeg à Vienne (1799) un ouvrage d'Auman manuscrit, intitulé : *Das Hochenauer Schiffgeschrei*, *für vier Singstimmen, zwei Viol. et Basso.*

AUMONT (Henri-Raymond), violoniste et compositeur, né à Paris, le 31 juillet 1818, fut admis au Conservatoire de cette ville le 17 décembre 1832, et reçut d'abord des leçons de Guérin; puis il devint élève de Baillot, et le deuxième prix lui fut décerné au concours de 1837. Dans les années suivantes il suivit des cours d'harmonie et de composition. Il s'est retiré du Conservatoire en 1840. On a publié de sa composition : 1° 1er air varié pour violon et orchestre; Paris, Richault. 2° *Les Caractères*, trois fantaisies pour violon seul. Paris, Challiot. 3° Duo concertant pour piano et violon, sur un thème de Meyerbeer; *ibid.* 4° Fantaisie sur un thème français pour violon avec acc. de piano; *ibid.* 5° *Idem* sur un thème italien, *idem*, *ibid.* 6° *Idem* sur un thème allemand, *idem*, *ibid.*

AURADOU (. . .), auteur inconnu d'un ouvrage qui a pour titre : *Principes de musique, suivi d'un petit abrégé sur l'harmonie et le discours harmonique, divisés en deux parties.* Moulins, de l'imprimerie de Desrosiers, 1837, in-8° de 88 pages de texte et 40 de musique.

AURANT (. . . .), second sous-maître de la musique de la chapelle de François Ier, roi de France, fut nommé à cet emploi en 1543. Ses appointements étaient de *trois cents livres tournois* (environ dix-huit cents francs dans la proportion de notre monnaie). Le premier sous-maître de la chapelle était Claude de Sermisy. A l'égard de la place de premier maître de la chapelle, elle était remplie par le cardinal de Tournon, qui n'était point musicien, et qui, conséquemment, n'était chargé d'aucunes fonctions relatives à la musique.

AURÉLIEN, moine de Réomé ou Moutier Saint-Jean, au diocèse de Langres, vivait vers le milieu du neuvième siècle. Il a écrit un traité de musique, divisé en vingt chapitres, qu'il dédia à Bernard, abbé de son monastère, par deux épîtres dédicatoires, l'une au commencement, l'autre à la fin de son ouvrage. Sigebert et Trithème, trompés par le mot latin *Reomensis* qui est en tête de l'ouvrage, ont cru lire *Remensis*, et ont fait d'Aurélien un clerc de l'église de Reims. Ils ont été copiés en cela par tous les biographes. Un manuscrit du dixième siècle, qui est le plus ancien connu du traité d'Aurélien, se trouvait à l'abbaye de Saint-Amand avant la révolution de 1789. L'abbé Gerbert a inséré cet ouvrage dans le premier volume de ses *Scriptores ecclesiastici de musica*, d'après un manuscrit de la bibliothèque Laurentienne de Florence. Les bénédictins Martenne et Durand avaient déjà publié les deux épîtres dédicatoires et l'épilogue de ce traité dans les *Veterum Script. et monum. hist.*, Paris, 1724, t. 1, p. 123-125). Le traité d'Aurélien ne concernant que les tons du plain-chant, et ne contenant rien sur la musique mesurée, ni sur l'harmonie ou le contre-point, qui n'existaient point encore, ou qui, du moins, ne faisaient que de naître, est d'un intérêt médiocre pour l'histoire de l'art.

AURISICCHIO (Antoine), compositeur de l'école romaine, mort jeune, fut maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols, à Rome. Il a beaucoup écrit pour l'église. On a donné à Londres, en 1758, l'opéra d'*Attalo*, dans lequel on avait introduit plusieurs morceaux de sa composition. On trouve dans la bibliothèque musicale de l'abbé Santini, à Rome, les ouvrages de ce compositeur, en manuscrit, dont voici les titres : 1° *Alcuni studi sul canto fermo.* 2° *Salmi a quattro per le Vergine, et per gli Apostoli, con organo.* 3° *Si quæris miracula, à quatre voix.* 4° *Lauda Sion à quatre.* 5° *La morte di Gesu, cantata con stromenti.* 6° *Oratio Ieremiæ a canto e basso.* 7° *Te Deum Laudamus a quatro con stromenti.* 8° *Salmi à quatro con stromenti.* 9° *Messe a quatro con stromenti.*

AURNHAMMER (Mme), pianiste distinguée, à Vienne en Autriche, a publié pour son instrument les ouvrages dont les titres suivent : 1° Variations sur un thème en *sol*, Vienne, Mollo. 2° Variations sur un thème hongrois, Vienne, Haslinger. 3° Variations sur un air de *Nina*, *ibid.*; 4° Dix variations sur l'air allemand *O mein lieber Augustin*, *ibid.* 5° Neuf variations sur un thème en *sol*, Vienne, Artaria.

AUTRIVE (Jacques-François d'), l'un des meilleurs élèves de Jarnovich, pour le violon, naquit en 1758, à Saint-Quentin, département de l'Aisne. Il joignait à des sons purs beaucoup d'expression dans l'adagio. Malheureusement il devint sourd à l'âge de trente-cinq ans, et cet accident ne lui a pas permis de réaliser toutes les espérances que ses débuts avaient données. Ses compositions renferment des chants gracieux. Outre plusieurs concertos pour son instrument, il a fait graver plusieurs œuvres de duos, dont l'un est dédié à Kreutzer. Plusieurs ouvrages pour le violon, de sa composition, sont restés en manuscrit. Il est mort à Mons, en Belgique, au mois de décembre 1824.

AUVERJAT (Jean de l'), maître de musique

Digitized by Google

de l'église des Innocents, à Paris, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a composé beaucoup de musique d'église. Il a publié : 1° *Missa* Iste confessor, *quatuor vocibus*, in-fol., Paris, Robert Ballard. 2° *Missa* Legem pone, *quatuor vocibus decantandæ*, in-fol., *ibid*. 3° *Missa O* gloriosa Domina, *quatuor vocibus*, in-fol., *ibid.*; 4° *Missa* Tu es petrus, *quinque vocibus*, in-fol., *ibid*. 5° *Missa* Ne moreris, *quinque vocum*, in-fol., *ibid*. 6° *Missa* Confitebor Domini, *quinque vocibus*, in-fol., *ibid*. 7° *Missa* Fundamenta ejus, *quinque vocibus decantandæ*, in-fol., *ibid*.

AUXCOUSTEAUX, ou, comme l'écrit Annibal Gantez (1), HAUTCOUSTEAUX (ARTHUR ou ARTUS), naquit en Picardie, suivant cet auteur. M. Victor Magnien croit que ce fut dans les environs de Beauvais (2); mais M. Gomart objecte contre cette opinion (3) qu'Auxcousteaux ayant été élève de Jean Valentin Bournonville, à la maîtrise de Saint-Quentin, il est vraisemblable qu'il a vu le jour dans cette dernière ville, plutôt qu'à Beauvais. Il y a cependant des motifs en faveur de la première opinion ; car il existe encore des familles du nom d'Auxcousteaux à Amiens et à Beauvais, et M. Gomart lui-même remarque que ces familles ont pour armes parlantes d'*Azur à trois cousteaux d'argent garnis d'or, posés en pal* (4). Quoi qu'il en soit, Auxcousteaux fut d'abord chantre à l'église de Noyon, ainsi que le prouve un compte de cette église pour l'année 1627 qui se trouve à la Bibliothèque d'Amiens. Après avoir occupé ce poste pendant un petit nombre d'années, il fut appelé à Saint-Quentin pour y prendre possession de l'emploi de maître de musique de la collégiale. Il alla ensuite à Paris, et, après y avoir publié quelques morceaux de musique d'église, il fut nommé maître de la Sainte-Chapelle. Ses envieux prétendirent qu'il ne tenait cette maîtrise que de la faveur du premier président du parlement; mais on ne peut nier qu'il ne fût digne de sa place, car ses ouvrages tiennent le premier rang parmi les productions de l'école française de son temps. Dans un avertissement au lecteur, le libraire *Pierre le Petit*, qui a publié la *Paraphrase des pseaumes de David, en vers français, par Antoine Godeau, evesque de Grasse et de Vence, et mis en chant par Artus Aucousteaux* (Paris, 1156, 1 vol. in-12), nous apprend que celui-ci *fut autrefois haute-contre de la musique de la chapelle du Roy Louis XIII*, et qu'il mourut dans cette même année 1656, pendant l'impression de sa musique du recueil des psaumes. On connaît de ce compositeur : 1° *Psalmi aliquot ad numerum musices, quatuor, quinque et sex vocum redacti*, Paris, Ballard, 1631, in-4° obl. 2° Meslanges de chansons à six parties (Dédiés au premier président Molé), Paris, P. Robert Ballard, 1644, in-4. 3° Quatrains de Mathieu mis en musique à trois voix, selon l'ordre des douze modes, Paris, Robert Ballard, 1648, in-4°. 4° Suite de la première partie des quatrains de Mathieu à trois voix, selon l'ordre des douze modes, *ibid.*, 1652, in-4° obl. 5° Noëls et cantiques spirituels sur les mystères de N. S. et sur les principales fêtes de la Vierge; premier et deuxième recueils, *ibid.*, 1655. 6° *Missa primi toni*, Paris, Ballard, in-fol. 7° *Missa secundi toni, quatuor vocum*, Paris, Ballard, in-fol. max., 1643. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée par le même imprimeur, en 1658. 8° *Missa tertii toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol. 9° *Missa quarti toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol. 10° *Missa quinti toni, quatuor vocum*, ibid., in-fol. 11° *Missa sexti toni, quinque vocum*, in-fol., *ibid*. 12° *Missa septimi toni, quinque vocum*, ibid., in-fol. 13° *Missa octavi toni, quinque vocum*, ibid., in-fol. 14° Messe *Quelle beauté, ô mortels*, à cinq parties, ibid., in-fol. 15° *Missa* Laus angelorum, à six parties, in-fol., *ibid*. 16° *Magnificat de tous les tons*, à quatre parties, *ibid.*, in-fol. atlant. Ce que j'ai vu de la musique d'Auxcousteaux prouve que c'était un musicien instruit, qui écrivait avec plus de pureté et d'élégance que la plupart des maîtres de chapelle français de son temps. Deux morceaux de sa composition, que j'ai mis en partition pour juger du mérite de l'auteur, m'ont fait croire qu'il avait étudié les ouvrages des anciens maîtres italiens.

AVANZOLINI (JÉRÔME), né à Rimini, dans les États Romains, vécut au commencement du dix-septième siècle. On a de sa composition : *Salmi a otto voci. op.* 1. In Venezia, app. Aless. Vicenti, 1623, in-4°.

AVÉ-L'ALLEMAND (B.), docteur en droit à Lubeck, d'origine française, est fils d'un directeur de musique de Greisswald, qui mourut dans cette ville en 1831. On a de lui un compte rendu de la troisième fête musicale du nord de l'Allemagne donnée en 1841. Cet écrit a pour titre : *Ruckblicke auf das dritte norddeutsche Musikfest zu Hambourg*. Lubeck, 1841, in-8°. On y voit que l'orchestre et les chœurs étaient composés de six cents personnes dirigées par Fréderic Schneider, Krebs, Grund, Herrmann, de Lubeck,

(1) *Voyez* ce nom.
(2) *Bulletin de l'athénée du Beauvoisis*, 1843, page 341.
(3) *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville*, page 48.
(4) *Loc. cit.*

Digitized by Google

et Haffner, de Hambourg; que les solos d'instruments y furent joués par Liszt et Queisser; que Mme Schroeder-Devrient et Duflos-Maillardy chantèrent; enfin, que le produit des concerts fut de 64,660 marcs 15 schellings; que la dépense fut de 79,070 marcs, et conséquemment que le déficit fut de 14,409 marcs 8 schellings.

AVELLA (Jean d'), franciscain au monastère de *Terra di Lavoro*, dans le royaume de Naples, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il était prédicateur de son ordre et savant musicien : on trouve des preuves de son savoir dans l'ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Regole di musica, divise in cinque trattati, con le quali s' insegna il canto fermo, e figurato, per vere e facili regole. Il modo di fare il contrappunto, di comporre l' uno et l'altro canto; di cantare alcuni canti difficili, e molte cose nuove e curiose. In Roma, nella stampa di Franc. Moneta*, 1657, in-fol. de 167 pages. Cet ouvrage, qui contient des choses utiles et curieuses, est entaché d'idées bizarres sur les rapports de la musique avec l'astronomie, ou plutôt l'astrologie judiciaire. Le P. Martini possédait en manuscrit des annotations de Jean François Beccatelli sur le traité de musique d'Avella ; elles sont aujourd'hui dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne.

AVENARIUS (Philippe), organiste à Altenbourg, naquit à Lichtenstein, en 1553, E. L. Gerber est tombé dans une singulière inadvertance à propos de ce musicien : il le fait fils de Jean Avenarius, qui est né en 1670. Philippe Avenarius a publié un recueil de motets sous ce titre : *Cantiones sacræ, quinque vocum accommodatæ ad omnes usus, tam viva voce, quam omnis generis instrumentis*, etc. *Noribergæ, in officina viduæ et heredum Ulrici Neuberi*, 1572, in-4° obl. Ce nom d'*Avenarius*, donné par les éditeurs et bibliographes, paraît être, suivant l'usage des seizième et dix-septième siècles, la traduction d'un nom allemand, peut-être *Liebhaber*.

AVENARIUS (Mathieu), en dernier lieu prédicateur à Steinbach, naquit à Eisenach, le 21 mars 1625, et fit ses études à Cobourg, Marbourg et Leipsick. Il fut *cantor* de l'école de Schmalkalde, en 1650, et prédicateur à Steinbach, en 1662. Il mourut le 17 avril 1692. Strieder (*Hess.Gel. Geschichte*) cite un traité *De Musica* de cet auteur, qui est resté en manuscrit.

AVENARIUS (Jean), fils du précédent, naquit à Steinbach, en 1670. Il commença ses études à Meinungen et à Arnstadt; en 1688, il alla à Leipsick, où il fut nommé Magister. En 1692, il se rendit à Berka, en qualité de prédicateur, et en 1702 il fut appelé à Schmalkalde comme diacre; enfin il alla s'établir à Géra en 1723, et y mourut le 11 décembre 1736. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Sendschreiben an M. Gottfr. Ludovici, von den hymnopœis Hennebergensibus* (Epître à M. Gottfr. Ludovici sur les cantiques de Henneberg., 1705, in-4°). 2° *Erbauliche Lieder-Predigten, über vier Evangelische Sterb-und Trostlieder* (Chansons édifiantes, etc.) Francfort, 1714, in-8.

AVENARIUS (Thomas), dont le nom allemand était *Habermann*, naquit à Eulenbourg, à trois lieues de Leipsick, vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer à Dresde, en 1614, une collection de chants sous ce titre : *Horticello anmuthiger, froelicher and trauriger neues amorischer Gesanglein*, etc.(Petit jardin de nouvelles chansonnettes agréables, joyeuses, tristes, amoureuses, avec de jolis textes, non-seulement pour les voix, mais pour toutes sortes d'instruments), à quatre et cinq parties, composées et publiées par Thomas Avenarius, d'Eulenbourg, *Poet. mus. studiosus*, anno fit IVDICIVM (c'est-à-dire 1613). Matheson a publié dans son *Ehrenpforte* (p. 12 et suiv.) l'épître dédicatoire de ces chansons : elle est en style burlesque, mêlé de latin et d'allemand, à peu près dans le goût des facéties de la cérémonie du *Malade imaginaire*, à l'exception de l'esprit qu'il y a dans celles-ci. L'auteur de cette dédicace ne paraît pas avoir écrit de trop bon sens. Voici un échantillon de ce morceau bizarre : Avenarius parle de son ouvrage et de la résolution qu'il a prise de le livrer au public, quoi qu'il en puisse arriver. « Je veux (dit-il) « laisser faire maintenant mon premier *qualemcunque musicæ industriæ et solertiæ saltum* « *in publicum*, et confier *vela ventis ubi in* « *portu nauta malefidus timet pericula*, « ignorant par où il doit naviguer et faire voile « pour arriver à bon port, enfin par où il se doit « hasarder, suivant l'adage *Jacta est alea*, à la « grâce de Dieu. » Si le mérite de la musique d'Avenarius équivaut à sa prose, ce doit être quelque chose d'étrange.

AVENTANO (Pierre-Antoine). *Voy.* AVONDANO.

AVENTINUS (Jean **THURNMAYER**, plus connu sous le nom d'), fils d'un cabaretier d'Abensperg, en Bavière, naquit dans cette ville en 1466. Après avoir étudié à Ingolstadt et à Paris, il se rendit à Vienne, et ensuite à Cracovie, où il enseigna le grec et les mathématiques. En 1512, il fut appelé à Munich par le duc de Bavière pour présider à l'éducation des jeunes ducs Louis et Ernest. Il composa en latin, par l'ordre de ces princes, les *Annales de Bavière*, qui ont fait sa réputation comme historien. Il vécut célibataire jusqu'à l'âge de soixante-quatre ans;

Digitized by Google

se maria alors, fit un mauvais choix, et mourut de chagrin quatre ans après, le 9 janvier 1534. Jérôme Ziégler a donné sa vie en tête de la première édition de ses *Annalium Boiorum*, publiée en 1554, in-folio. Comme écrivain sur la musique, il a publié : Musicæ rudimenta admodum brevia atque utilia communia quidem spondeo cocæteris pedibus barbari cantum planum ac mensurabilem vocant, quam facillime quicquid ad rem musicum spectat ex illis disces, simul errores infinitos quibus tota musica uti cæteræ disciplinæ, corrupta depravataque est haud difficulter depræhendos omnes omissa rerum diligentia membram sutamur circa inanes vocum pugnas consenescimus, scribimur indocti, doctique poemata passim, etc. Joannes Aventinus Thurinomarus editit.

A la fin du volume, on trouve cette souscription : *Excusa in officina Millerana Augustæ Vindelicorum. XII Cal. Junios. Anno a Nativitate Domini : M. D. XVI*, in-4° de 19 feuillets. Ce petit ouvrage est d'une rareté excessive. Il est divisé en dix chapitres, dont chacun est relatif à un des éléments de la musique.

AVIANUS (Jean), ou **AVINIUS,** né à Thundorff, village à trois lieues d'Erfurt, fut d'abord recteur de l'école de Ronnebourg, près d'Altenbourg, ensuite pasteur à Munich-Berendorff, et enfin surintendant à Eisenberg, où il est mort en 1617. On a de lui un livre intitulé : *Isagogen musicæ Poeticæ*, Erfurt, 1581, in-4°. Il a laissé en manuscrit un recueil de traités sur des questions de musique beaucoup plus importants que son livre imprimé ; Walther, qui a vu ce recueil autographe, dit qu'il était à peu près illisible. Les objets traités par Avianus dans ces écrits sont les suivants : 1° *Musica practica vetus, ubi docebit, plerosque illos, qui mordiens retinere antiqua fabrorum, et id genus alia præcepta velint, non assequi tamen semper sententiam quam defendant.* 2° *Compendium veteris musicæ practicæ.* 3° *Compendium musicæ modulativæ novum.* 4° *Scholæ musicæ, quibus explicantur causæ mutationis.* 5° *Musica modulativa nova atque integra.* 6° *Progymnasmata ludi Rondeburgensis.* 7° *Cantor, seu instructio eorum, qui choro præficiuntur, ut in omnes casus paratiores evadant.* 8° *Criticus in tanta varietate cantionum, quæ probandæ, quæ improbandæ, quæ quibus præferendæ sint, ostendens.* 9° *Disputatio de perfectissima suavitate titulo Orlandi, seu quid spectare quive mentem dirigere debeat, qui præstantem suavitate cantilenam sit compositurus.* 10° *Musica poetica absolute et ἀποδεικτικῶς tradita.* 11° *Artificum corrigendi depravatas cantilenas, ut ad veritatem quondam proxime revocentur : reprehendetur ibi quorumdam eodem in genere temeritas depravantium quod corrigere suspiciebant.* 12° *Aliquot tomi selectarum cantionum quatuor, quinque, sex, septem et octo vocibus compositarum, nec antea unquam expressarum.* 13° *Aliquot tomi missurum nova quadam methodo ex multis harmoniis παρῳδικῶς derivatarum.* On voit par la date de l'épître dédicatoire du recueil d'Avianus, adressée au magistrat de Nuremberg, que cet ouvrage a été achevé au mois d'octobre 1588.

AVICENNE, ou correctement **IBN-SINA** (Abou-Aly Hoceïn), naquit l'an 980, à Afchanah, bourg dépendant de Chyraz, dont son père était gouverneur. Avicenne est le plus célèbre des médecins arabes. Il commença ses études à Bokhara dès l'âge de cinq ans, et apprit en peu de temps les principes du droit, les belles-lettres, la grammaire, et toutes les branches des connaissances cultivées de son temps : la médecine fut particulièrement l'objet de ses études : elle devint la source de sa gloire, de sa fortune et de ses malheurs ; car Mahmoud, fils de Sébektéguyn, conquérant célèbre, ayant voulu l'attirer à sa cour, et Avicenne ayant refusé de s'y rendre, il fut forcé de s'enfuir du royaume de Kharizm, où il se trouvait, et d'errer de contrée en contrée, comblé partout d'honneurs et de richesses, et toujours poursuivi par la marche victorieuse et le ressentiment de Mahmoud. A la mort de ce prince, il alla à Ispahan, et Ala-Eddaulah, qui y régnait, le combla de bienfaits, et l'éleva à la dignité de vizir. Un de ses esclaves, qui voulait s'emparer de ses richesses, l'empoisonna avec une forte dose d'opium, et il mourut en 1037 à Hamadan, où il avait accompagné Ala-Eddaulah. Avicenne a beaucoup écrit sur la médecine, la métaphysique et la philosophie ; on peut voir des détails sur ses ouvrages dans les recueils de biographies ; il n'est mentionné ici que comme auteur d'un *Traité de musique* en langue arabe, qu'on trouve dans plusieurs bibliothèques, et notamment dans celle de Leyde. V. *Cat. Libr. tam. impr. quam manuscr. Bibl. publ. Ludg. Batav.*, p. 453, n^os^ 1059 et 1060. Le titre de cet ouvrage est simplement :

فى علم الموسيقى

Traité de musique.

AVIDIUS (Gérard), né à Nimègue dans les premières années du seizième siècle, ou vers la fin du quinzième, fut élève de Josquin Deprès. Ce renseignement est le seul qu'on cite sur sa

personne. On a de sa composition une complainte à quatre parties sur la mort de son maître, que Tilman Susato a insérée dans le septième livre de son recueil intitulé : *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties de divers auteurs* (Livres 1-13. Anvers, 1543 - 1550, in-4° obl.). La pièce de Gérard Avidius a pour titre : *In Josquinum a Prato musicorum Principem Monodia*. Avidius est souvent désigné dans les recueils de motets et de chansons du seizième siècle par son prénom de *Gérard ;* circonstance qui rend difficile la distinction de ses ouvrages de ceux de Gérard de Turnhout, souvent aussi désigné de la même manière. Je crois, d'après l'analogie du style de la complainte citée précédemment avec deux chansons à quatre et à cinq voix, qui se trouvent dans le quatrième livre du même recueil (p. 13) et dans le douzième (p. 16), sous le nom de *Gerardi*, que celles-ci appartiennent à Avidius.

AVILA (Thomas-Louis-Vittoria d'), compositeur espagnol qui vivait vers la fin du seizième siècle, a publié un ouvrage de sa composition sous ce titre : *Motecta festorum totius anni cum communi sanctorum, quatuor, quinque, sex et octo vocibus ;* Rome, 1585.

AVILES (Manuel LEITAM DE), compositeur portugais, né à Portalègre, fut maître de chapelle à Granada vers 1625. On trouve l'indication de plusieurs messes manuscrites de sa composition à huit et à seize voix, dans le Catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal. *Voy.* aussi Machado, *Bibl. Lusit.*, t. 3, p. 294.)

AVISON (Charles), musicien anglais, que l'on croit être né à Newcastle, où il exerça sa profession durant toute sa vie. Le 12 juillet 1736, il fut nommé organiste de l'église de Saint-Jean de cette ville ; mais au mois d'octobre suivant, il quitta cette place, et devint organiste de Saint-Nicolas. En 1748, l'orgue de Saint-Jean ayant exigé des réparations qui furent estimées 160 livres sterling, Avison offrit de donner 100 livres pour cet objet, à la condition qu'il serait nommé organiste pour toute sa vie, avec des appointements de 20 livres, et qu'il aurait le droit de se faire remplacer : son offre fut acceptée, et l'un de ses fils, nommé Charles, fut son suppléant. En 1752, il publia : *An essay on musical expression*, London, in-12 (Essai sur l'expression musicale). La seconde édition parut à Londres en 1753, in-8°, avec des changements et quelques additions, entre autres une *Lettre à l'auteur sur la musique des anciens*, qu'on sait maintenant avoir été écrite par le docteur Jortin. Avison soutient, dans son ouvrage, que Marcello et Geminiani sont supérieurs à Hændel : assertion fort extraordinaire, au moins quant au second, et qui devait déplaire beaucoup en Angleterre ; aussi parut-il dans la même année un petit écrit intitulé : *Remarks on M. Avison's Essay on musical expression*, dans lequel il est traité d'ignorant qui a eu besoin d'employer la plume d'autrui pour écrire son livre. On croit, en effet, que le docteur Brown et Mason l'aidèrent dans la rédaction de son essai. Ces remarques sur l'ouvrage d'Avison sont du docteur Hayes, professeur de musique à Oxford. Avison fit une réplique à ces remarques, qui fut insérée dans la seconde édition. La troisième a été publiée à Londres en 1775, in-8°. Une traduction allemande de l'Essai sur l'expression musicale a été publiée sous ce titre : *Ueber d. musizalischen Aüsdrückt*. Leipsick, 1775, in-8°.

Avison avait été élève de Geminiani, qui conserva toujours beaucoup d'estime pour lui, et qui alla même le visiter à Newcastle. La prédilection qu'il avait pour le style de son maître le lui fit adopter exclusivement dans ses propres compositions, qui consistent en deux œuvres de sonates pour piano, avec accompagnement de deux violons, et quarante-quatre concertos pour violon. Il publia par souscription les Psaumes de Marcello, avec des paroles anglaises. Avison mourut à Newcastle, le 10 mai 1770, et eut pour successeur, comme organiste de Saint-Nicolas, son fils Édouard, qui mourut en 1776 ; son autre fils, Charles, qui lui succéda dans la place d'organiste de Saint-Jean, donna sa démission en 1777.

AVONDANO (Pierre-Antoine), violoniste et compositeur, né à Naples au commencement du dix-huitième siècle, est connu par deux opéras, *Berenice* et *Il mondo nella Luna ;* un oratorio intitulé, *Gioa, re di Giuda ; douze sonates pour violon et basse*, op. 1, Amsterdam 1732, et quelques duos de violon et basse, gravés en Allemagne et à Paris. Les partitions manuscrites des oratorios d'Avondano : *Gioa* et *La morte d'Abel*, sont à la Bibliothèque royale de Berlin.

AVOSANI (Orfeo), organiste à Viadana, petite ville du Mantouan, vers le milieu du dix-septième siècle, y était né. Il a publié de sa composition : 1° *Concerti à cinq voci, op. 1 ; in Venezia*, Bartol. Magni, in-4. 2° *Messe a tre voci* Venise, 1645. 3° *Salmi e compieta concerta a cinque voci, ibid.*

AXT (Frédéric-Samuel), né à Stadt-Ilm, en 1684, fut d'abord cantor à Kœnigsee vers 1713, et ensuite (en 1719) à Frankenhausen, où il mourut en 1745. Il a publié sous le titre d'*Année musicale* un œuvre de vingt-cinq feuilles pour le chant.

AYLWARD (Thomas), organiste et professeur du collége de Gresham, à Londres, à la fin du dix-huitième siècle et au commencement

Digitized by Google

du suivant, s'est fait connaître par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Six Lessons for the Organ*, op. 1; Londres (S. D). — 2° *Elegies and Glees*, op. 2. ibid. — 3° 8 *Canzonets for two sopranos voices*, ibid.

AYRTON (Edmond), docteur en musique, naquit en 1734, à Ripon, dans le duché d'York, où son père exerçait la magistrature. Destiné par ses parents à la carrière ecclésiastique, il fut placé au collége du lieu de sa naissance, où il passa cinq années ; mais, ayant montré de grandes dispositions pour la musique, on le confia aux soins du docteur Nares, alors organiste à la cathédrale d'York. Il était encore fort jeune lorsqu'il fut nommé organiste et recteur du chœur de Southwell. Il résida plusieurs années dans ce lieu, et s'y maria à une femme de bonne famille, qui le rendit père de quinze enfants. En 1764 il se rendit à Londres, où il venait d'être appelé comme musicien de la chapelle royale. Peu de temps après, on le nomma sous-maître de chant à la cathédrale de Saint-Paul. En 1780, il devint maître des enfants de la chapelle royale, et quatre ans après l'université de Cambrige lui conféra les degrés de docteur en musique. En 1784 il fut l'un des directeurs de la commémoration de Hændel. Il se retira de la chapelle royale et de tous ses autres emplois en 1805, et mourut en 1808. Ses restes furent déposés à l'abbaye de Westminster. Le docteur Ayrton a écrit beaucoup de musique d'église qui n'est connue qu'en Angleterre. Un de ses fils, homme d'esprit et de beaucoup d'instruction, passe pour avoir été le rédacteur principal du journal de musique connu sous le nom de *the Harmonicon*, qui a commencé à paraître en 1823, et qui a fini dans le cours de l'année 1833.

AZAÏS (Pierre-Hyacinthe), né en 1743 à Ladern, village du Languedoc, près de Carcassonne, entra de très-bonne heure, comme enfant de chœur, à la cathédrale de cette ville. Vers l'âge de quinze ans, il fut placé à Auch, comme sous-maître de musique, dans l'église métropolitaine. A vingt ans, on le choisit pour diriger un concert d'artistes et d'amateurs qui venait de s'établir à Marseille. Deux ans après, il vint à Paris, fit exécuter plusieurs motets au concert spirituel, reçut des conseils de Gossec et se lia d'amitié avec l'abbé Roussier. Le collége de Sorèze s'élevait à cette époque : Gossec, à qui le directeur de cet établissement avait demandé un maître de musique, lui adressa Azaïs, qui, avant de se rendre à sa destination, s'arrêta quelques mois à Toulouse, où il épousa M[lle] Lépine, fille d'un facteur d'orgue, célèbre dans le midi de la France. Fixé à Sorèze, Azaïs y passa dix-sept ans. En 1783, il quitta ce lieu pour se rendre à Toulouse, où il continua de se livrer à l'enseignement et à la composition de la musique d'église. Il est mort dans cette ville, en 1796, âgé de cinquante-trois ans. En 1776, il avait publié une *Méthode de musique sur un nouveau plan, à l'usage des élèves de l'école militaire*, in-12. Il a fait paraître aussi, en 1780, *douze sonates pour le violoncelle*, *six duos* pour le même instrument, et *six trios* pour deux violes et basse. Outre ces ouvrages, il a laissé en manuscrit un grand nombre de messes et de motets dont son fils a perdu les partitions pendant la première révolution française.

AZAÏS (Pierre-Hyacinthe), fils du précédent, est né à Sorèze, le 1[er] mars 1766. Admis dans l'école militaire de cette ville, il y fit de bonnes études, puis il entra dans la congrégation de la doctrine chrétienne, qu'il abandonna pour devenir secrétaire de l'évêque d'Oleron. D'abord partisan de la révolution de 1789, M. Azaïs en fut ensuite l'une des victimes. Condamné à la déportation par le tribunal d'Alby, après les événements du 18 fructidor, il fut obligé de se cacher; ce fut dans l'hospice des Sœurs de la Charité de Tarbes qu'il alla chercher un asile. Il paraît que, dans la solitude de cette maison, ses méditations le conduisirent à poser les bases du *Système universel* qui depuis lors lui a procuré une éclatante renommée. Devenu libre par la réforme du jugement rendu contre lui, il se retira à Bagnières pour se livrer à la rédaction de son système. Vers 1805, il vint à Paris où il essaya l'effet de ses idées sur le public par un ouvrage intitulé : *Essai sur le monde* : il avait alors près de quarante ans. Cette première publication lui fut utile et lui procura successivement les emplois de professeur d'histoire et de géographie au prytanée de Saint-Cyr, d'inspecteur de la librairie à Avignon et ensuite à Nancy, puis enfin sa nomination de recteur de l'académie de cette dernière ville, en 1815. La seconde restauration le priva de cet emploi. Depuis lors retiré à Paris, où il continua ses recherches sur l'application de ses principes de philosophie, Azaïs a pris part aux débats politiques par la publication de plusieurs brochures.

Il n'est point dans l'objet de ce Dictionnaire de faire l'analyse des principes de la *Vérité universelle* exposés par Azaïs dans son *Cours de philosophie générale*, qui parut à Paris, en 1824, 8 vol. in-8°; je ne veux considérer ici ses idées que dans leur rapport avec l'acoustique et la musique. Déjà il avait jeté quelques-unes de ces idées dans le grand ouvrage qui vient d'être cité; mais depuis lors il leur a donné beau-

Digitized by Google

coup plus de développement dans une série de lettres qu'il a adressées au rédacteur de la *Revue musicale*, et qui ont paru dans les n[os] 37, 38, 40, 42, 46 et 49 (1831) sous le titre d'*Acoustique fondamentale*. La théorie exposée dans ces lettres n'a rien de commun avec celle des physiciens : elle est toute d'invention. Azaïs pose en principe que l'effet de la musique composée dans divers systèmes dépend du rapport de ces systèmes avec l'organisation de ceux qui en écoutent les produits; il en donne pour preuve l'ennui que ferait naître aujourd'hui un opéra de Lulli ou de Campra, tandis que cette musique excitait l'enthousiasme des Français au temps de Louis XIV; il n'hésite point à déclarer que la musique de Rossini, qui nous cause aujourd'hui d'agréables sensations, n'aurait pas seulement été sans charme pour les contemporains de Campra ou de Lulli, mais qu'elle leur aurait même semblé insupportable. Sans contester ces assertions, on voit qu'Azaïs a pris l'effet de l'éducation pour celui de l'organisation; car il est certain que les Français n'étaient pas autrement organisés au dix-septième siècle qu'ils ne le sont aujourd'hui. D'ailleurs il n'est pas vrai que toute musique du dix-septième siècle soit insupportable à des oreilles du dix-neuvième; plus d'un essai fait de nos jours a prouvé le contraire.

En acoustique Azaïs commence par nier que le son soit le produit de l'air vibrant, et il élève d'assez justes difficultés contre cette théorie de tous les physiciens. Jusque-là, rien de mieux, car la différence des timbres et la diversité des intonations qui se propagent à la fois dans l'air et qui aboutissent concurremment à l'oreille, donnent beaucoup de probabilité à l'existence de la matière du son dans les corps. Malheureusement Azaïs ajoute que « les divers sons produits en « même temps se combinent, se séparent, don« nent par leur combinaison naissance à des « sons nouveaux. Que pourrait-on entendre (dit« il) par des vibrations aériennes qui se com« bineraient, se sépareraient, donneraient nais« sance à des vibrations nouvelles? » On ne sait ce que c'est qu'un son produit par d'autres sons qui se combinent, se séparent, etc. ; il est vraisemblable qu'Azaïs entend par là *les accords* : mais un accord n'est point un son; c'est une réunion de sons entendus simultanément.

Au reste, ce n'est pas là le plus curieux : le voici. Selon la doctrine de la *Vérité universelle*, une force universelle d'expansion produit une projection rayonnante de fluides sonores, lumineux ou électriques en raison de la nature des corps. Tout corps de nature et de dimensions quelconques est essentiellement, constamment pénétré de cette force, qui travaille sans cesse à étendre indéfiniment hors de lui-même toute sa substance. Cette extension indéfinie, dont l'effet inévitable, si elle ne rencontrait pas d'obstacles, serait la dissolution rapide, instantanée, cette extension indéfinie est modérée, retardée, balancée à l'égard de chaque corps, par l'expansion également indéfinie de tous les corps qui l'environnent. A l'égard du fluide sonore, lorsqu'un corps est élastique, c'est-à-dire lorsqu'il est constitué de manière à pouvoir, sans se briser, réagir contre une percussion accidentelle, il se presse d'abord sur lui-même, il se condense au gré de cette percussion dès le second instant; il se dilate au degré même où il vient d'être condensé; par cette dilatation expansive, il agit sur les corps environnants qui, par leur expansion coalisée, lui ont donné sa densité habituelle; il tend à les écarter; mais ceux-ci, qui sont élastiques comme lui, réagissent à leur tour contre sa réaction, se condensent, provoquent de sa part une dilatation nouvelle que suit une nouvelle condensation.... En un mot, ce corps élastique est soumis, par le seul acte d'une percussion instantanée, à une *vibration* continue, c'est-à-dire à une alternative de condensation et de dilatation.

Les corollaires de cette théorie sont faciles à déduire; mais Azaïs a cru devoir leur donner beaucoup d'extension dans les six lettres qu'il a insérées sur le même sujet dans la *Revue musicale*. Une des choses les plus curieuses de ces développements est l'idée de globules qui s'échappent des corps sonores à chaque vibration pour arriver jusqu'à l'oreille et se mettre en équilibre avec les globules qu'elle-même exhale lorsqu'elle vibre. Il explique ensuite comment les rapports arithmétiques des globules produits par plusieurs sons donnent la sensation de consonnance ou de dissonance. A toutes ces hypothèses il ne manque que la démonstration; mais, à l'air de conviction qui règne dans le langage d'Azaïs, il est facile de voir que les démonstrations n'auraient rien ajouté aux clartés dont son esprit était illuminé. Azaïs est mort à Paris, le 22 janvier 1845.

AZOPARDI (FRANÇOIS), maître de chapelle à Malte, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit beaucoup de musique d'église, mais il est plus connu par un traité de composition qu'il publia en 1760 sous ce titre : *Il musico pratico*. Framery en a donné une traduction française intitulée : *Le musicien pratique, ou leçons qui conduisent les élèves dans l'art du*

Digitized by Google

contrepoint, en leur enseignant la manière de composer correctement toute espèce de musique, Paris, Leduc, 1786, deux volumes in-8°, l'un de texte, l'autre d'exemples. C'est un ouvrage médiocre, où les exemples sont faiblement conçus et mal écrits. Choron en a donné une édition plus commode, dans laquelle il a intercalé les exemples au milieu du texte; Paris, 1824, un vol. in-4°.

AZPILÇUETA (MARTIN D'), surnommé *Navarrus*, jurisconsulte fameux, prêtre et chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, de la congrégation de Roncevaux, naquit à Verasoin, dans la Navarre, en 1491, et mourut à Rome en 1586. Parmi ses nombreux écrits est un traité *De musica et cantu figurato*, qu'on trouve dans les deux éditions de ses œuvres imprimées à Lyon, 1597, et Venise, 1602, six vol. in-fol. On a aussi réimprimé à Rome, en 1783, un petit ouvrage de sa composition intitulé : *Il Silenzio necessario nell' altare, nel coro ed altri luoghi, ove si cantano i divini uffizii.*

AZZARITI (...), professeur de musique à Naples, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé : *Elementi pratici di musica*, Naples, Trani, 1819, in-8°.

AZZIA (ALEXANDRE D'), né à Naples, vers 1765, fut attaché en qualité de poëte traducteur de *libretti* au théâtre italien établi à Paris, en l'an IX, par M^{lle} Montansier. On a de lui : *Sur le rétablissement du théâtre Bouffon italien à Paris*, Paris, 1801, deux feuilles in-8°. D'Azzia est mort à Paris en 1804. C'est lui qui était allé en Italie pour y rassembler la troupe qui produisit une si vive sensation dans le *Matrimonio Segreto* de Cimarosa : on y remarquait M^{me} Strinasacchi, Nozzari et Raffanelli, alors le meilleur bouffe de l'Italie.

AZZOLINO BERNARDINO DELLA CIAJA. *Voyez* CIAJA (AZZOLINO-BERNARDINO, chevalier DELLA).

Digitized by Google

B

BAAKE (Ferdinand-Gottfried), pianiste et compositeur, né le 15 avril 1800, à Hendeleer, près de Halberstadt, où son père était cantor et organiste. Il était âgé de dix ans lorsque sa mère alla s'établir à Halberstadt, afin de procurer à ses fils les moyens de recevoir une bonne instruction. Baake suivit les cours du gymnase, et reçut ses premières leçons de musique de Samuel Müller, bon organiste de la cathédrale. Après la mort de ce musicien, il a eu pour maîtres de piano et de composition, Hummel et Fr. Schneider. Il a d'abord rempli les fonctions d'organiste et de directeur du chœur à l'église principale de Halberstadt; puis il a occupé quelque temps une place d'organiste à Wolfenbüttel. En 1836, il fut appelé à Mülhausen pour y remplir les fonctions d'organiste de l'église principale; mais il ne conserva cette position que pendant deux ans, ayant été rappelé à Halberstadt pour y diriger la société de chant.

On a publié de sa composition : 1° Six chansons allemandes, op. 1. Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Six polonaises pour le piano, op. 2. *Ibid.* — 3° 1er Rondeau pour le piano mêlé d'un thème de Chérubini, op. 3. Berlin, Trautwein. — 4° Grandes variations sur un thème original, op. 4. Mayence, Schott. — 5° Sept chansons allemandes pour voix de soprano, op. 5. Berlin, Trautwein. — 6° Grande sonate pour le piano, op. 6. Leipsick, Br. et Hærtel — 7° *Odéon*, recueil de nouvelles compositions pour le piano. 1er volume. Wolfenbüttel, Hartman. 2e vol. *Ibid.*— 8° Variations et rondo sur l'air allemand : *Noch einmal die schœne Gegend*, op. 9. *Ibid.* — 9° *Amusement* pour le piano, op. 10. *Ibid.* — 10° Douze valses, op. 11. Leipsick, Hofmeister. — 11° Sonatine, op. 12. Wolfenbüttel, Hartmann. — 12° Prélude pour l'orgue. Erfurt, Kœrner, in-4° obl.— 13° Chants à quatre voix avec acc. de piano, op. 13. Halberstadt, Frantz. — 14° Chœurs d'hommes à quatre voix, op. 16. *Ibid.* — 15° *Salve Regina* à 4 voix, avec orchestre. Baake a publié contre le directeur de musique M. Wilke (voyez ce nom) un écrit plein d'aigreur, sous ce titre : *Beschreibung der grossen Orgel der Marienkirche zu Wismar, so wie der grossen Orgel des Domes und der St.-Marienkirche zu Halberstadt. Ein Beitrag zur Beleuchtung and Würdigung der eigenthümlichen Ansichten und Grundsaetze des Herrn Musikdirector Wilke zu Neu-Ruppin, in Bezug auf die Orgelbaukunst* (Description du grand orgue de Marienkirche à Wismar, ainsi que du grand orgue de l'église Ste-Marie à Halberstadt. Essai pour l'éclaircissement et l'appréciation des connaissances spéciales et des principes de M. le directeur de musique Wilke de Neu-Ruppin, en ce qui concerne l'art de la construction de l'orgue). Halberstadt, Frantz, 1843, in-8°. Wilke ayant publié une brochure en réponse aux attaques de Baake, celui-ci lança contre lui un nouveau pamphlet, plus acerbe encore, lequel a pour titre : *Neuer Beitrag zur Beleuchtung und Würdigung der Partheilichkeit, Inconsequenz und Ignoranz des Herrn Musikrector Wilke in Beziehung auf die Orgelbaukunst, etc.* (Nouvel essai pour l'éclaircissement et l'appréciation de la partialité, de l'inconséquence et de l'ignorance de M. le directeur de musique Wilke en ce qui concerne la facture de l'orgue, etc.; *ibid.*, 1845, gr. in-8°.

BABAN (Gratien), compositeur espagnol, et maître de chapelle à Valence dans les années 1650 à 1665, a joui d'une grande renommée parmi les maîtres de son temps. Il écrivait habituellement ses messes et ses motets à plusieurs chœurs. Quelques-uns de ses ouvrages se trouvent en manuscrit dans les archives de l'église métropolitaine de Valence.

BABBI (Christophe), maître des concerts de l'Électeur de Saxe, naquit à Césène en 1748. Il étudia le violon sous Paul Alberghi, élève de Tartini; ce fut en 1790 qu'il entra au service de l'Électeur. Il a composé des concertos pour le violon, des symphonies pour l'église et la chambre, des quatuors, des duos pour la flûte, et une cantate pour le clavecin, publiée à Dresde en 1789.

BABBI (Gregorio), né aussi à Césène, était, vers 1740, un des premiers ténors de l'Italie. En 1755, il fut engagé pour le théâtre de Lisbonne, et il lui fut payé pour deux années d'appointements 24,000 crusades (132,000 francs.) Retiré dans sa ville natale en 1777, il y est mort dans un âge avancé. Babbi excellait dans le chant expressif.

BABBINI (Matteo), un des plus célèbres ténors de l'Italie, naquit à Bologne en 1754. Destiné par ses parents à l'exercice de la médecine et de la chirurgie, il fréquenta les cours de ces sciences, jusqu'à ce que la mort de ses parents

Digitized by Google

l'eût laissé sans ressources. Alors il dut renoncer à la continuation de ses études scientifiques, et chercher un asile chez une tante mariée à Cortoni, professeur de chant de quelque mérite. Elle le recueillit chez elle et eut pour lui les soins d'une mère. Cortoni ayant remarqué les heureuses dispositions de Babbini pour la musique, particulièrement pour le chant, lui donna des leçons, corrigea les défauts de son organe et en développa les qualités. Quelques années d'études sérieuses lui firent acquérir tout ce qui constitue un grand chanteur et un musicien instruit. Son éducation vocale terminée, il embrassa la carrière du théâtre. Ses débuts furent si brillants, que le roi de Prusse Frédéric II le fit engager immédiatement après pour le théâtre de sa cour. Après un séjour d'une année à Berlin, Babbini partit pour la Russie, où l'impératrice Catherine II l'attacha à son service. En 1785, il se rendit à Vienne et y fit admirer l'excellence de sa méthode. Appelé ensuite à Londres, il s'y rendit en passant par Paris, où il eut l'honneur de chanter un duo avec la reine Marie-Antoinette. De retour en Italie, il brilla à Venise, en 1789, dans les *Horaces*, de Cimarosa; puis il fut engagé au théâtre de Turin. En 1792, le roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II, l'appela de nouveau à Berlin, où il se fit admirer dans l'opéra sérieux *Il Dario*. Pendant les dix années suivantes, Babbini chanta avec de brillants succès sur les principaux théâtres de l'Italie; puis il retourna à Bologne, où il se fit entendre, pendant le carnaval de 1802, dans l'opéra de Nicolini *I Manlii*, et dans les *Misteri Eleusini*, de Mayer, quoiqu'il eût alors près de cinquante ans. Peu de temps après, il se retira du théâtre et se fixa à Bologne, où il vécut environné de l'estime générale, faisant un noble usage des richesses qu'il avait acquises par son talent, et partageant ses loisirs entre la culture des arts et la société de quelques amis. Il mourut à Bologne le 21 septembre 1816, à l'âge de soixante-deux ans. Le docteur Pierre Brighenti, ami de cet artiste, a publié : *Elogio di Matteo Babbini*. Bologne, 1822, in-8°.

BABELL (William), fils d'un musicien qui jouait du basson au théâtre de Drury-Lane, naquit vers 1690. Il reçut les premières leçons de musique de son père, et devint ensuite élève de Hændel. Mattheson assure qu'il surpassa son maître comme organiste. Son mérite le fit nommer organiste de l'église de All-Hallows (Bread-Street), et musicien particulier de Georges Ier. Son premier essai dans l'art d'écrire consista en leçons de clavecin sur les airs de *Pyrrhus* et de quelques autres opéras de Hændel. Les pièces de clavecin qu'il fit sur les airs du *Rinaldo* sont excellentes, et si difficiles, que peu de personnes ont pu les jouer après lui. Ses autres compositions consistent en : 1° *Douze solos pour violon ou hautbois*. — 2° *Douze solos pour flûte allemande ou hautbois*, op. 2. — 3° 6 *Concertos pour des petites flûtes et des violons*. Babell mourut jeune, en 1722, ayant beaucoup abrégé ses jours par son intempérance.

BABNIGG (Antoine), ténor qui a joui d'une brillante réputation en Allemagne, est né à Vienne le 10 novembre 1794. Il a reçu son instruction musicale dans l'école de Vienne; malheureusement ce fut dans un temps où l'art du chant était enseigné en Allemagne d'une manière fort imparfaite, et lorsque les habiles chanteurs de l'Italie ne s'étaient point encore fait entendre dans la capitale de l'Autriche. De là vient que Babnigg s'est toujours fait remarquer par la singulière beauté de sa voix, plutôt que par la pureté de sa méthode et de sa vocalisation. Il commença sa carrière dramatique à Vienne, puis chanta à Linz, Graetz, Prague, et plusieurs autres villes de l'Autriche. Partout il eut de brillants succès, à cause du charme de sa voix, et bien qu'il fût acteur médiocre. Après quelques voyages à l'étranger, il accepta un engagement pour le théâtre royal de Dresde, en 1826, et s'y fit applaudir avec transports pendant quelques années; mais, vers 1830, l'altération de son organe vocal devint sensible. Il chanta cependant encore jusqu'en 1836, puis il partit pour la Pologne et la Russie, où il demeura pendant les années 1837 et 1838. De retour à Dresde, il reprit son service au théâtre royal; mais il se retira définitivement en 1842. Sa fille, Mlle Emma Babnigg, a chanté avec quelque succès à Dresde, Leipsick, Hambourg, Paris et Cologne. En 1849, elle retourna de nouveau à Hambourg, et y prit un engagement pour le théâtre de cette ville.

Une sonate à quatre mains pour le piano a été gravée à Vienne sous le nom de Babnigg.

BACCELLI (Dominique), musicien italien, vint en France au mois de juillet 1766, avec sa femme qui venait d'être engagée par Colalto pour jouer les premières amoureuses à la comédie italienne. En 1770, il écrivit la musique d'un opéra comique de Cailhava, intitulé *le Nouveau Marié, ou les Importuns*. Cette musique fut goûtée. En 1779, les pièces italiennes ayant été abandonnées, Baccelli retourna en Italie avec sa femme : on ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps.

BACCHINI (Gislamerio), compositeur italien du dix-septième siècle, n'est connu que par un recueil de messes intitulé : *Il primo libro delle messe a tre, quattro, e nove voci concertati*. Venise, Alexandre Vincenti, 1627, in-4°.

Digitized by Google

BACCHINI (Benoit), savant littérateur et religieux bénédictin, naquit à San-Domino, dans l'État de Parme, le 31 août 1651. Il fit ses études à Parme, et entra dans l'ordre de St-Benoit en 1668. Ayant été nommé secrétaire de l'abbé de St-Benoit, à Ferrare, il alla successivement avec cet abbé à Venise, à Plaisance et à Pavie. De retour à Parme, il se livra avec ardeur à des études sérieuses, et apprit le grec et l'hébreu. Ce fut peu de temps après qu'il commença la publication du journal connu sous le nom de *Giornale de' Letterati d'Italia*. Il mourut à Bologne le 1er septembre 1721, âgé de soixante-dix ans. Il était de presque toutes les académies d'Italie, et prenait dans celle des Arcades le nom d'*Ereno Panormio*. On trouve sa Vie, écrite par lui-même, en latin, tome 34 du *Giornale de' Letterati*, année 1723. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque le suivant : *Sistrorum figuris ac differentia... ob sistri romani effigiem communicatam Dissertatio*, Bologne, 1691, in-4°. Cette dissertation ne fut tirée qu'à cinquante exemplaires, et l'auteur en envoya un à Jacques Tollius, qui la fit réimprimer à Utrecht, en 1696, in-4°, avec des notes et une petite dissertation sur le même sujet. Le titre de cette seconde édition est : *De sistris, eorumque figuris ac differentia*. Forkel dit (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 86) que la dissertation de Bacchini fut d'abord écrite en italien, et que Tollius la traduisit en latin. Elle a été insérée par Grævius dans son *Thesaurus antiquitatum romanarum*, t. 6, p. 407, et par Ugolini dans le *Thesaurus antiquitatum sacrarum*, t. 32. Le travail de Bacchini laisse beaucoup à désirer, même sous le rapport de l'érudition. Quant à la partie musicale, tout y est superficiel : l'auteur n'y entendait rien.

BACCHIUS, surnommé *le Vieux*, écrivain grec, auteur d'un traité de musique. On ignore quel fut le lieu de sa naissance et en quel temps il vécut; on sait seulement qu'il écrivit postérieurement à Nicomaque; car il le nomme, ainsi que Didyme, dans sa définition du rhythme. L'ouvrage de Bacchius est un dialogue sur la musique, intitulé Εἰσαγωγὴ περὶ μουσικῆς (*Introduction à la musique*). C'est une sorte de manuel, par interrogations et réponses, qui semble avoir été destiné à des écoles publiques. De tous les livres sur la musique que les Grecs nous ont laissés, celui-ci est le moins prétentieusement savant, et c'est le seul qu'on puisse considérer comme un traité de musique pratique. Les questions sont posées avec netteté, et les réponses sont en général courtes et précises.

On trouve l'ouvrage de Bacchius en manuscrit dans presque toutes les grandes bibliothèques de l'Europe : dans la Bibliothèque impériale de Paris il y en a cinq sous les numéros 2456, 2458, 2460, in-fol., 2532, in-4°, 3027, in-fol. Le texte de Bacchius fut publié pour la première fois par le P. Mersenne, dans ses *Quæstiones celeberrimæ in Genesim* (Paris, 1623, in-fol.), où l'on est fort étonné de le trouver. Dans la même année, F. Morel, célèbre imprimeur de Paris, en donna une version latine en un petit volume in-8°, qui est devenu fort rare. On trouve une fort mauvaise traduction française du même ouvrage dans le *Traité de l'Harmonie universelle* que Mersenne a publié à Paris, en 1627 (1 vol. in-8°), sous le pseudonyme du *sieur de Sermes*. Meibomius a inséré le texte de Bacchius dans sa collection des écrivains grecs sur la musique (*Antiquæ musicæ auctores septem. Amstelodami*, 1652, in-4°, 2 vol.), et l'a accompagné d'une nouvelle version latine et de notes. Dans la préface qu'il a mise en tête de cet ouvrage de Bacchius, il parle d'un manuscrit de Scaliger qui contenait un fragment de cet auteur, considéré par lui comme inédit, et qu'il promettait de publier avec un traité ou plutôt dans deux traités composés par deux auteurs anonymes, suivant la remarque des M. A. J. H. Vincent (*voy.* l'ouvrage cité plus bas). Remarquons en passant qu'il était assez singulier que Meibomius eût remis à un autre temps la publication de ce qu'il considérait comme la seconde partie de l'ouvrage dont il donnait alors la première ; car ce qu'il appelait *un fragment* est en réalité un travail complet. Au surplus, Meibomius n'a pas tenu sa parole ; l'ouvrage de Bacchius n'a pas été mis au jour, et il en a été de même des traités anonymes. Depuis l'époque où le savant critique écrivait, le manuscrit de Scaliger avait passé dans la célèbre bibliothèque de Meermann, et il était resté ignoré de tout le monde pendant *cent soixante-dix ans*, lorsqu'en 1824 cette bibliothèque fut mise en vente publique : l'acquisition du manuscrit grec fut faite par un Anglais; on ne sait ce qu'il est devenu depuis ce temps.

Heureusement, parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris qui contiennent le traité de musique de Bacchius, il en est cinq, cotés 2458, 2460, 2532, 3027 et 173 du fonds de Coislin, qui renferment cette seconde partie, ou plutôt cet autre ouvrage, dont la forme est absolument différente de la forme du premier. M. Frédéric Bellermann, savant professeur de Berlin, en a trouvé deux autres à Naples, et en a publié le texte, d'après ces sources, à la suite de celui du traité de musique anonyme dont il vient d'être parlé,

Digitized by Google

dans le volume qui a pour titre : *Anonymi Scriptio de Musica. Bacchii senioris Introductio artis musicæ. E codicibus*, etc. Berolini, 1841, in-4°. (Voyez *Bellermann*). L'ouvrage de Bacchius a pour titre : Εἰσαγωγὴ τέχνης μουσικῆς Βακχείου τοῦ γέροντος (Introduction à l'art musical, par Bacchius l'Ancien). L'auteur y établit, contre la doctrine des aristoxéniens, que les sens sont impuissants à nous donner la connaissance exacte des choses, et, en particulier, que l'audition est insuffisante pour juger des rapports des sons. M. Bellermann remarque (page 101) que les vingt premiers paragraphes de ce petit écrit sont contenus dans le sixième chapitre du deuxième livre des *Harmoniques* de Manuel Bryenne. M. A. J. H. Vincent en a donné une traduction française dans son beau travail sur quelques manuscrits grecs relatifs à la musique, qui remplit toute la deuxième partie des *Notices et extraits des manuscrits de la bibliothèque du Roi et autres bibliothèques, publiés par l'Institut royal de France*. Paris, Imprimerie royale, 1847.

Je ne terminerai pas cet article sans faire remarquer qu'il était peu exact de dire, comme Meibomius, que cette seconde partie était absolument inédite, car la mauvaise traduction française de Mersenne a le mérite d'être complète. Il est vraisemblable que ce moine a eu connaissance du manuscrit d'où il a tiré le second traité de Bacchius, postérieurement à la publication du texte grec qu'il a faite dans ses Questions sur la Genèse. Personne n'a remarqué cette différence entre la traduction de Mersenne et le texte publié par Meibomius; La Borde seul a eu connaissance de cette traduction.

BACCHYLIDES, poëte et musicien grec, né à Joulis dans l'île de Céos, vécut à la cour d'Hiéron, tyran de Syracuse, environ 470 ans avant J.-C. Neveu, par sa mère, du poëte chanteur Simonide, il fut oncle d'Eschyle. L'antiquité fut partagée sur le mérite des poésies de Bacchylides ; quelques-uns les préféraient à celles de Pindare; mais Longin les considère comme inférieures à celles-ci. Il n'en reste aujourd'hui que quelques fragments, dont le plus considérable est un beau Pæan adressé à la paix, qui nous a été conservé par Stobée. Comme musicien, Bacchylides s'est distingué par la création de chants dans des rhythmes nouveaux et variés, particulièrement dans les chants de danses et dans les hymnes. Les fragments connus de ses poésies ont été réunis par M. Christian-Frédéric Neue, qui les a accompagnés d'une version latine et d'un savant commentaire, dans la monographie qui a pour titre : *Bacchylidis Cei fragmenta*, Berlin, 1822, in 8° de 76 pages.

BACCI (DOMINIQUE), mort le 27 janvier 1549, à Crémone, sa patrie, fut l'un des plus grands chanteurs de son siècle. Louis Cavitelli, cité par Arisi (Cremon. Letter., t. II, p. 451), dit de lui : *Dominicus Baccus, quo alter non fuit præstantior ciere viros, turbamque accendere cantu, et ad magis graphice scribendum, obiit*, etc.

BACCI (PIERRE-JACQUES), né à Pérouse, vers le milieu du dix-septième siècle, a composé la musique d'un opéra intitulé *Abigail*, représenté à *Città della Pieve*, en 1691. Le style de Bacci a de l'élégance, pour le temps où il écrivait. On trouve dans l'*Abigail* un air (*Pensa a quest' ora*), qui est d'une remarquable beauté.

BACCILIERI (JEAN), ecclésiastique, né à Ferrare, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et au commencement du dix-septième. On a imprimé de sa composition : 1° *Lamentationes, Benedictus et Evangel. Dom. Palmarum et Fer. II, quinque vocum*, op. 1. Venetiis, 1607, in fol. — 2° *Vespri a otto voci*, op. 2. Venezia, app. Angelo Gardano, 1610, in-4°. — 3° *Totum defunctorum officium, quinque vocibus*. op. 3. Venetiis apud Barthol. Magni, 1619, in-4°.

BACCINELLI (JEAN-BAPTISTE), né à Sienne, dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Sacræ cantiones duobus, tribus et quatuor vocibus* lib. I. Venise, Vincentini, 1616, in-4°.

BACCIONI (JOSEPH), l'un des huit membres ordinaires de la section musicale, dans la classe des beaux-arts de la société italienne des sciences, du royaume d'Italie sous Napoléon I, belles-lettres et arts, et l'un des maîtres de chapelle du collége des professeurs de musique de Florence, naquit dans cette ville en 1763. Il a beaucoup travaillé pour l'église, et ses compositions sont estimées ; elles sont restées manuscrites, suivant l'usage d'Italie. En 1807, il a publié à Florence un *Traité de l'art du chant*, qui a eu beaucoup de succès

BACCUSI (HIPPOLYTE), moine italien du 16e siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Vérone, vers 1590. Cerreto assure qu'il composait déjà en 1550. Je crois que c'est une erreur. Baccusi fut un des premiers musiciens qui, pour soutenir les voix dans la musique d'église, y joignirent des instruments qui jouaient à l'unisson des voix. Les ouvrages dans lesquels il a introduit cette nouveauté sont intitulés : 1° *Hippolyti Baccusii, eccl. cath. Veronæ musicæ magistri, missæ tres, tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu accomodatissimæ, cum octo vocibus. Venet. ap-*

Digitized by Google

Ricciardum Amadinum, 1596. — 2° *Hippol. Baccusii, eccl. cath. Veronæ musices præfecti, Psalmi omnes qui a S. Rom. ecclesia in solemnitatibus ad vesperas decantari solent cum duobus Magnificat, tum viva voce, tum omni instrumentorum genere cantatu accomodatissimi, cum octo vocibus, nunc primum in lucem editi. Venet., ap. Ricciard. Amadinum*, 1597. Les autres productions de Baccusi, sont : 1° *Madrigali a sei voci*, lib. I et II, Venise, 1604 (ce sont des réimpressions); lib. III, *Ibid.*, 1579, in-4°; lib. IV, 1587. — 2° *Madrigali a tre voci*, lib. I, Venise, 1594 ; lib. II, *ibid.*, 1597. — 3° *Motetti a cinque, sei e otto voci, ibid.*, 1585, in-4° : la première édition de ces motets a paru à Venise, chez les héritiers de Fr. Rampazetti, en 1579, in-4°. Il y en a une troisième édition publiée dans la même ville, chez Vincenti, en 1608, in-4°. Ce recueil contient trente motets. — 4° *Messe a quattro voci, ibid.*, 1587. — 5° *Messe a cinque, sei e otto voci, ibid.*, 1589. — 6° *Missarumquinque et novem vocum liber quartus*. Venetiis, Gardano, 1593, in-4°. —7° *Salmi spezzati a quattro voci, ibid.*, 1594. — 8° *Salmi a cinque voci, ibid.*, 1602. Le P. Martini cite un recueil de motets (*Saggio fondam. prat. di contrap.*, p. 74, t. 2), dédiés à Palestrina, par plusieurs contrapuntistes, au nombre desquels se trouve Baccusi; ce recueil a été publié, en 1592. Luckner a aussi donné quelques morceaux de ce musicien dans ses *Mutetæ sacræ*, qui ont paru en 1590. Enfin on connaît encore de Baccusi : *Regulæ spiritualis melodiæ, seu Liber spiritualium cantionum*, Anvers, 1617. Je crois que c'est une deuxième édition. *Stanze dell' Ariosto e Tasso a tre voci*. Venezia, Ricc. Amadino, 1597, in-4°. On trouve quelques pièces de Baccusi dans le recueil publié par André Pevernage, sous le titre de *Harmonia celeste di diversi eccellentissimi musici* (Anvers, Pierre Phalèse, 1593, in-4°, obl.), dans la *Symphonia Angelica*, collection publiée par Hubert Waelrant (Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellere, 1594, in-4°, obl.), dans la *Melodia Olympica*, recueillie par Pierre Phillips, musicien anglais (Anvers, mêmes éditeurs et même année), dans *Il Trionfo di Dori*, recueil de Madrigaux publié à Venise, par Gardane, en 1592, et à Anvers, par Phalèse, en 1596, dans le *Paradiso musicale di madrigali e cansoni a cinque voci* (Anvers, Pierre Phalèse, 1596, in-4°), et dans plusieurs autres recueils du même genre.

BACFART, ou BACFARRE (Valentin), luthiste du seizième siècle, dont le nom véritable était Græw, naquit en 1515 dans la Transylvanie. Il paraît que son talent sur le luth fut admiré de ses contemporains, suivant une inscription placée sur son tombeau, et qu'il fut attaché au service de Sigismond-Auguste, roi de Pologne, après avoir voyagé en France, en Allemagne, et avoir passé quelque temps à la cour de l'empereur Ferdinand. Vers 1570 on le retrouve à Vienne, au service de Maximilien II. Dans un voyage qu'il fit en Italie, il mourut à Padoue le 13 août 1576, à l'âge de soixante et un ans. Il fut inhumé dans l'église Saint-Laurent, où se trouve l'inscription dont il vient d'être parlé. On doit ces renseignements à Jean Tœpelt qui, dans son livre des origiues Transylvaniennes (Origines Transylv., cap. III), s'exprime ainsi : *Patavii ad S. Laurentium sequens inscriptio legitur, quam fere extinctam ego legere non potui : Valentino Graevio, alias Bacfart, e Transylvania Saxonum Germaniæ colonia oriundo, quem fidibus novo plana et inusitato artificio canentem, audiens ætas nostra ut alterum Orpheum admirata obstupuit. Obiit anno* MDLXXVI, *ibid. Aug. Vixit A. LXI. Natio Germanica unanimis et test. exec.* P. — Il est fâcheux que le mauvais état de l'inscription n'ait pas permis de lire le reste; on y aurait trouvé vraisemblablement d'autres renseignements intéressants concernant cet artiste. Bacfart a fait imprimer une collection de pièces pour le luth, qui a paru sous ce titre : *Premier livre de tabelature de luth, contenant plusieurs fantaisies, motets, chansons françoises, et madrigals*. Paris, par Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1564, in-4°, obl. Son ouvrage le plus important est celui qui a pour titre . *Harmoniæ musicæ in usum Testudinis*. La première partie a été publiée à Cracovie, en 1565, in-fol. La deuxième partie a paru dans la même ville en 1568.

BACFART (Jean), célèbre joueur de luth, naquit en Hongrie, à la fin du seizième siècle. Besard a inséré quelques pièces de sa composition dans son *Thesaurus harmonicus*, publié en 1603. Les événements de la vie de cet artiste sont inconnus.

BACH, nom d'une famille illustre dans l'histoire de la musique, de laquelle sont sortis, pendant près de deux cents ans, une foule d'artistes de premier ordre. Il n'y a point d'autre exemple d'une réunion de facultés aussi remarquables dans une seule famille. Le chef de celle-ci, nommé Veit Bach, fut d'abord boulanger à Presbourg. Forcé de sortir de cette ville, vers le milieu du seizième siècle, à cause de la religion protestante qu'il professait, il se retira dans un village de Saxe-Gotha, appelé Wechmar, et s'y fit meunier. Là il se délassait de ses travaux en

Digitized by Google

chantant et s'accompagnant avec une guitare. Il avait deux fils, auxquels il communiqua son goût pour la musique, et qui commencèrent cette suite non interrompue de musiciens du même nom qui inondèrent la Thuringe, la Saxe et la Franconie, pendant près de deux siècles. Tous furent ou chantres de paroisses, ou organistes, ou ce qu'on appelle en Allemagne *musiciens de ville*. Lorsque, devenus trop nombreux pour vivre rapprochés, les membres de cette famille se furent dispersés dans les contrées dont je viens de parler, ils convinrent de se réunir une fois chaque année, à jour fixe, afin de conserver entre eux une sorte de lien patriarcal; les lieux choisis pour ses réunions furent Erfürt, Eisenach ou Arnstadt. Cet usage se perpétua jusque vers le milieu du dix-huitième siècle, et plusieurs fois l'on vit jusqu'à cent vingt personnes, hommes, femmes et enfants, du nom de *Bach*, réunis au même endroit. Leurs divertissements, pendant tout le temps que durait leur réunion, consistaient uniquement en exercices de musique. Ils débutaient par un hymne religieux chanté en chœur, après quoi ils prenaient pour thèmes des chansons populaires, comiques ou libres, et les variaient en improvisant, à quatre, cinq et six parties. Ils donnaient à ces improvisations le nom de *Quolibets*. Plusieurs personnes les ont considérées comme l'origine des opéras allemands; mais les quolibets sont beaucoup plus anciens que la première réunion des Bach; car le Dr Forkel en possédait une collection imprimée à Vienne, en 1542. Un autre trait caractéristique de cette famille remarquable est l'usage qui s'y était introduit de rassembler en collection les compositions de chacun de ses membres; cela s'appelait *les Archives des Bach*. Charles-Philippe-Emmanuel Bach possédait une partie de cette intéressante collection vers la fin du dix-huitième siècle. On trouve une généalogie complète des Bach dans l'ouvrage de Korabinsky intitulé : *Beschreibung der Kœnigl. Ungarischen Haupt-Frey-und Krœnungstadt Presburg*. (Description de Presbourg, capitale de la Hongrie), t. I, p. 3. L'arbre généalogique de cette famille a été aussi publié dans le n° 12 de la *Gazette musicale de Leipsick*, année 1823.

BACH (HANS), fils aîné de Veit Bach, fut boulanger, puis musicien de la chapelle du duc de Gotha. Charles-Philippe-Emmanuel Bach possédait son portrait dessiné en 1617 (Voy. le catalogue de son cabinet, intitulé : *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters C. Ph. Emman. Bach*, Hambourg, 1790, p. 90). Ce portrait fut vendu 5 marcs. Hans Bach mourut en 1626, laissant trois fils, Jean, Christophe et Henri, qui furent des musiciens habiles. On ignore quels furent les prénoms des enfants et les fonctions du second fils de Veit Bach, dont le nom était *Jean*, et qui fut fabricant de tapis.

BACH (JEAN), fils aîné de Hans Bach de Wechmar, naquit dans ce lieu en 1604. Après avoir terminé ses études musicales sous la direction de son père, il fut appelé à Erfürt, où il fut employé comme musicien du conseil et organiste de l'église paroissiale. En 1664, il quitta Erfürt pour aller s'établir à Gotha. Quelques compositions qu'il a laissées en manuscrit donnent une haute idée de son mérite. Il eut trois fils nommés Jean-Chrétien, Jean-Égide et Jean-Nicolas, qui furent aussi des musiciens distingués. Jean Bach mourut en 1673, à l'âge de soixante-neuf ans.

BACH (CHRISTOPHE), deuxième fils de Hans Bach de Wechmar, naquit en ce lieu en 1613. Ainsi que son frère aîné, il reçut de son père toute son instruction musicale; ses études terminées, il alla se fixer à Eisenach, où il obtint l'emploi de *musicien de cour et de ville*. Organiste distingué, il a laissé quelques pièces pour l'orgue qui existaient dans les archives des Bach. Il mourut en 1661, laissant trois fils, nommés Georges-Christophe, Jean-Ambroise et Jean-Christophe.

BACH (HENRI), troisième fils de Jean Bach de Wechmar, et petit-fils de Weit Bach, naquit à Wechmar, le 16 septembre 1615. Son père lui enseigna les premiers principes de la musique et l'envoya ensuite compléter son instruction à Erfürt, chez son oncle Jean Bach l'aîné. En 1641, il fut nommé organiste à l'église d'Arnstadt. Le comte de Schwarzbourg-Arnstadt, charmé des talents du jeune Bach, l'envoya en Italie pour qu'il s'y perfectionnât, et se chargea de la dépense. Après avoir passé deux ans dans cette contrée, il revint à Arnstadt, où il reprit sa place d'organiste, qu'il occupa pendant cinquante ans. Il eut le plaisir de voir, avant de mourir, ses deux fils aînés (Jean-Christophe et Jean-Michel), plusieurs petits-fils, et vingt-huit arrière-petits fils, cultivant tous la musique avec plus ou moins de succès. Son troisième fils, Jean-Günther, mort sans enfants, n'a laissé aucun souvenir comme artiste. Henri Bach mourut à Arnstadt, le 16 juillet 1692, âgé de soixante-dix-sept ans. Les compositions de ce musicien consistent en pièces d'orgue et en musique simple pour des cantiques; elles sont restées en manuscrit.

BACH (JEAN-ÉGIDE), deuxième fils de Jean Bach d'Erfurt, né en 1645, succéda, en qua-

Digitized by Google

lité de musicien du sénat d'Erfurt, à son père, lorsque celui-ci alla s'établir à Gotha. Il devint aussi par la suite organiste de l'église de Saint-Michel, et mourut en 1717. Il a laissé quelques compositions pour l'église, conservées dans les archives des Bach, entre autres le motet à neuf voix en deux chœurs : *Unser Leben ist ein Schatten*, etc., écrit en 1696. (*Voy.* le Catalogue de la Bibliothèque de Ch. Ph. Em. Bach, p. 85).

Le fils aîné de Jean-Egide Bach, nommé *Jean-Christian*, lequel était né en 1640, et mourut en 1682, et le plus jeune fils du même Jean-Egide Bach d'Erfurt, nommé *Jean-Nicolas*, né en 1653, mort en 1682, furent tous deux musiciens de chapelle, mais ne s'elevèrent pas au-dessus de la médiocrité. La postérité de Jean-Christian ne sortit pas de l'obscurité, et Jean-Nicolas n'eut qu'un fils, du même nom que lui, né en 1682, et qui mourut sans enfants.

BACH (GEORGES-CHRISTOPHE), fils aîné de Christophe, et petit-fils de Hans Bach, naquit à Eisenach en 1641. Ses études terminées, il obtint la place de chantre et de compositeur à Schweinfurt. Les archives des Bach contiennent un motet allemand de sa composition, écrit en 1689 sur le texte : *Siehe, wie fein und lieblich*, etc., pour deux ténors et basse, avec accompagnement d'un violon, trois basses de viole et basse. (*Voy.* le Catalogue de la Bibliothèque de Ch. Ph. Em. Bach, page 85.) Il mourut en 1697, laissant trois fils, Jean-Valentin, Jean-Chrétien et Jean-Georges, qui, comme artistes, ne paraissent pas s'être élevés au-dessus de la médiocrité.

BACH (JEAN-CHRISTOPHE), fils aîné de Henri, fut un des plus grands musiciens que l'Allemagne ait produits. Il naquit à Arnstadt en 1643. Si l'on s'en rapporte à l'oraison funèbre que J.-G. Olearius fit de Henri Bach, il paraît qu'il fut le seul maître de ses fils pour tout ce qui concerne la musique. Au reste, Jean-Christophe étudia les principes de son art avec la plus constante application jusqu'à l'âge de vingt-deux ans, et développa ses heureuses facultés par le travail le plus obstiné. En 1665, il fut appelé à Eisenach pour y occuper la place d'organiste de la cour et de la ville. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 31 mars 1703, c'est-à-dire pendant trente-huit ans. Dans cet intervalle il fit de bons musiciens de ses trois fils, Jean-Nicolas, Jean-Christophe, qui donna des leçons de musique à Erfurt, à Hambourg, à Rotterdam et enfin en Angleterre vers 1732, et Jean-Frédéric, qui mourut en 1731, à Mülhause, où il était organiste de l'église de Saint-Blaise. Il eut aussi un quatrième fils nommé Jean-Michel, qui mourut jeune.

Les ouvrages de Jean-Christophe Bach indiquent dans leur auteur un talent de premier ordre. Original dans ses mélodies, énergique et pénétrant par son harmonie, il est surtout remarquable dans ses compositions vocales. Les archives des Bach contiennent un chant de noces à douze voix, qu'il a écrit sur ses paroles : *Es erhub sich ein Streit;* c'est un morceau de la plus grande beauté; on n'y aperçoit pas l'embarras qui semble devoir résulter d'un si grand nombre de voix. Un autre motet, écrit en 1684, contient aussi des effets neufs qui lui appartiennent. Reichardt vit à Hambourg un morceau de musique d'église à cinq voix, de Jean-Christophe Bach, daté de 1676 : il n'en parlait qu'avec admiration. Les autres ouvrages qu'on cite de ce musicien remarquable sont : 1° Un motet à vingt-deux voix pour la fête de Saint-Michel. — 2° Un motet à huit voix en deux chœurs, écrit en 1672. (*Lieber Herr Gott, wecke uns auf*), qui se trouve en manuscrit à la Bibliothèque royale de Berlin. On trouve aussi dans la même bibliothèque : 3° Le motet à quatre voix *Ich lasse dich nicht*. — 4° Le motet à huit voix *Unsres Herzens Freude hat ein Ende*. — 5° Le motet à huit voix *Herr nun lassest du deinen Diener*. — 6° Le motet à cinq voix, avec basse continue, *Der Gereichte Obergleich*. — 7° Une sarabande pour clavecin, avec douze variations.— Enfin on connaît aussi de se compositeur : 8° Un motet à quatre voix, composé en 1691. — 9° Un autre motet à quatre voix. — 10° Un solo d'alto, avec accompagnement d'un violon, basses de viole et basse continue. Le chant de noces à douze voix, et le chant à vingt-deux voix, dont il est parlé ci-dessus, étaient dans la collection de Ch. Ph. Em. Bach. (*Voy.* le catalogue de sa bibliothèque, page 84.)

Comme organiste, Jean-Christophe Bach était au rang des plus habiles. Ses doigts et sa tête avaient une si grande facilité à traiter l'harmonie pleine, qu'il ne jouait guère qu'à cinq parties réelles. Forkel (dans la vie de J.-S. Bach) dit qu'il a vu à Hambourg des pièces d'orgue de Jean-Christophe qui lui ont paru être des modèles de style et de force harmonique. E.-L. Gerber possédait huit morceaux du même compositeur qui consistaient en préludes variés et fugués pour des chorals. Au reste, on trouve en Allemagne un assez grand nombre de pièces qui portent le nom de Jean-Christophe Bach; mais il ne faut pas les attribuer légèrement à celui qui est l'objet de cet article; car beaucoup de membres de cette famille extraordinaire des Bach ont eu les mêmes prénoms : outre Jean-Christophe, fils de Christophe et frère jumeau de Jean-Ambroise, il y a eu : 1° *Jean-Christophe*, deuxième fils

Digitized by Google

de celui dont il s'agit ici; 2° *Jean-Christophe*, fils de Jean-Christophe, et petit-fils de Christophe (né en 1682, mort en 1737); 3° *Jean-Christophe*, fils de Jean-Ambroise, et frère aîné du fameux Jean-Sébastien; 4° *Jean-Christophe*, fils de Jean, et petit-fils de Hans (né en 1673, mort en 1727); 5° *Jean Christophe*, fils du frère aîné de Jean-Sébastien; 6° *Jean-Christophe*, deuxième fils de Jean-Sébastien; 7° et enfin *Jean-Christophe*, fils de Jean-Nicolas et petits-fils du célèbre Jean-Christophe, dont il vient d'être parlé. M. F. Naue a publié à Leipsick, chez Hofmeister, neuf motets en chœur, de Jean-Christophe et de Jean-Michel Bach. Ces motets, divisés en trois recueils, ont paru sous ce titre : *IX Motetten für Singechore*. Ils font partie d'une collection de musique d'église de différents temps et de divers peuples, qui avait été entreprise par l'éditeur.

BACH (JEAN-MICHEL), deuxième fils de Henri, et frère du précédent, fut organiste et greffier du bailliage de Amte-Gehren, dans la principauté de Schwarzbourg-Sondershausen, près de la forêt de Thuringe. Comme son frère Jean-Christophe, il fut excellent compositeur de musique d'église. Les archives des Bach contiennent divers motets de sa composition, dont voici l'indication : 1° Un motet à cinq voix sur le texte; *Ich weiss dass mein Erlœser* (Je sais que mon Sauveur, etc.). — 2° Un autre motet pour soprano, avec accompagnement de cinq instruments et orgue, sur ces paroles : *Ach, wie sehnlich wart ich*, etc. — 3° Un troisième motet à cinq voix, composé en 1699 sur ces paroles : *Das Blut Jesu* (Le sang de Jésus, etc.). — 4° *Auf! Lasst uns den Herren loben*, solo de contralto avec accompagnement de quatre instruments. — 5° *Nun hab ich überwunden*, motet à huit voix en deux chœurs, composé en 1679. — 6° *Herr, wenn ich nur dich habe*, etc., motet à cinq voix. Tous ces ouvrages se trouvaient dans la collection de Ch. Ph. Em. Bach (*Voy*. le Cat. de sa Biblioth. p. 84-85). E.-L. Gerber possédait soixante-douze préludes fugués pour les cantiques composés par Jean-Michel Bach; ils sont passés, depuis la mort de ce biographe, dans la bibliothèque de la *Société des amis de la musique*, à Vienne. Quelques motets de Jean-Michel Bach ont été publiés par M. Naue, dans le recueil dont il a été question dans l'article précédent. On ignore les dates précises de la naissance et de la mort de Jean-Michel Bach. Une de ses filles (Marie-Barbe) a été la première femme de Jean-Sébastien.

BACH (JEAN-AMBROISE), fils de Christophe, naquit à Eisenach en 1645, et succéda à son père dans la charge de musicien de cour et de ville au même lieu. Il avait un frère jumeau (Jean-Christophe), musicien de cour à Arnstadt, avec lequel il avait tant de ressemblance que leurs femmes ne pouvaient les distinguer que par la couleur des vêtements. Leur voix, leurs gestes, leur humeur, leur style en musique, tout était absolument semblable. Ils avaient l'un pour l'autre l'amitié la plus tendre. Si l'un des deux était malade, l'autre éprouvait bientôt le même mal; enfin ils moururent à très-peu d'intervalle l'un de l'autre. Ces deux frères excitèrent l'étonnement de tous ceux qui les connurent. Jean-Ambroise avait un talent distingué comme organiste; mais sa gloire la plus solide est d'avoir donné le jour à l'immortel Jean-Sébastien Bach. Charles-Philippe-Emmanuel Bach, son petit-fils, possédait son portrait peint à l'huile, haut de 3 pieds 2 pouces, large de 2 pieds 9 pouces; il fut vendu 30 marcs après la mort du possesseur.

Jean-Christophe Bach, qu'il ne faut pas confondre avec le fils aîné de Henri, et qui fut le troisième fils de Christophe, naquit en 1645 à Eisenach, et mourut à Arnstadt en 1694. Celui-ci fut un habile musicien dont il reste un air d'église à quatre voix, composé à Arnstadt en 1686, sur le texte : *Nun ist alles uberwunden*, etc. (*Voy*. le Cat. de la Bibliot. de Ch. Ph. Em. Bach, p. 85.)

BACH (JEAN-BERNARD), fils de Jean-Égide, naquit à Erfurt, le 23 novembre 1676. Il fut d'abord organiste de l'église des Négociants dans sa ville natale; de là il passa à Magdebourg, en 1699, pour y remplir les mêmes fonctions; enfin, en 1739, il succéda à Jean-Christophe Bach, dans la place de musicien de la cour et dans celle d'organiste de l'église Saint-Georges, à Eisenach. Il est mort dans cette ville, le 11 juin 1749. On a de lui d'excellents préludes pour des cantiques, et de bonnes ouvertures dans le style français de son temps. Ch. Ph. Em. Bach en possédait cinq dans les archives des Bach, dont une en *mi* bémol, une en *sol* majeur, deux en *sol* mineur, et une en *ré* majeur. Il ne faut pas confondre ce Jean-Bernard, avec un autre Jean-Bernard Bach, organiste à Ordruff, qui mourut en 1742, et qui était neveu de Jean-Sébastien, et fils de Jean-Christophe, frère aîné de ce célèbre compositeur. Adlung, dit de celui-ci que ses ouvrages sont en petit nombre, mais qu'ils sont excellents.

BACH (JEAN-CHRISTOPHE), fils aîné de Jean-Ambroise, naquit à Eisenach, et fut organiste à Ordruff, dans le duché de Saxe-Cobourg-Gotha. E. L. Gerber, qui l'appelle *Jean-Bernard*, dit qu'il mourut en 1742; c'est une erreur évidente; car Jean-Sébastien, son frère, né en 1685, perdit, par sa mort, l'asile qu'il avait chez lui, à

Digitized by Google

l'âge de quinze ans : ce fut donc en 1701 que Jean-Christophe Bach cessa de vivre. Son meilleur titre au souvenir des artistes est d'avoir été le premier maître de clavecin du grand homme qui est l'objet de l'article suivant. Son fils, Jean Bernard, né en 1700, et mort en 1742, qui lui succéda comme organiste à Ordruff, fut un compositeur de mérite.

BACH (JEAN-SÉBASTIEN), un des plus grands musiciens de l'Allemagne, et peut-être le plus grand de tous, naquit le 21 mars 1685 à Eisenach, où son père, Jean-Ambroise, était *musicien de cour et de ville*. Il était à peine âgé de dix ans quand il devint orphelin ; privé de ressources, il fut obligé de chercher un asile auprès de son frère aîné, Jean-Christophe Bach, organiste à Ordruff, qui lui donna les premières leçons de clavecin. Son heureuse organisation pour la musique se manifesta bientôt, et la rapidité de ses progrès surpassa tout ce qu'on pouvait espérer. Ne trouvant pas dans la musique qu'on lui faisait étudier de difficultés qu'il ne pût vaincre en peu de temps, elle lui devint bientôt insuffisante. Les compositeurs les plus célèbres de ce temps-là, pour le clavecin, étaient Froberger, Fischer, J.-G. de Kerl, Pachelbel, Buxtehude, Brunhs, Bœhm, etc. Le jeune Bach avait remarqué certain livre qui contenait plusieurs pièces de ces auteurs et que son frère cachait avec soin; son instinct musical lui en avait révélé le mérite; mais, quelles que fussent ses instances auprès de son frère pour qu'il lui prêtât ce livre, elles furent toujours sans succès. Le désir de posséder ce trésor, devenu plus vif par le refus qu'il éprouvait, lui suggéra la pensée de chercher à se le procurer par la ruse. L'objet de ses souhaits ardents était renfermé dans une armoire, fermée seulement par une porte en treillis; les mains de l'enfant étaient assez petites pour passer à travers les mailles; il parvint à rouler le livre, qui était couvert seulement en papier, et à le tirer dehors. Bach résolut alors de le copier; mais ne pouvant y travailler que la nuit et n'ayant point de chandelle, il fut obligé de le faire à la clarté de la lune, et il s'écoula près de six mois avant que cette pénible tâche fût remplie. Enfin il était en possession de cette copie qui lui avait coûté tant de peine, et il commençait à en faire usage en secret, lorsque son frère s'en aperçut et la lui enleva sans pitié. Il ne put la recouvrer qu'à la mort de Jean-Christophe, qui arriva peu de temps après.

Jean-Sébastien, se voyant abandonné à lui-même, se rendit à Lunebourg avec un de ses camarades d'étude, nommé Erdmann, et tous deux s'engagèrent comme choristes à l'église de Saint-Michel de cette ville, et y suivirent le cours d'études du gymnase. Tourmenté du désir de se fortifier sur le clavecin et sur l'orgue, le jeune Bach recherchait avidement les occasions de voir et d'entendre tout ce qui pouvait hâter ses progrès dans son art. Plusieurs fois il fit le voyage de Hambourg pour y entendre le célèbre organiste J.-A. Reinke; il visita aussi la chapelle du duc de Celle, qui était composée, en grande partie, d'artistes français. De Lunebourg il se rendit à Weimar, où il devint musicien de la cour en 1703, à l'âge de dix-huit ans; mais l'ennui qu'il éprouvait d'être obligé de jouer du violon à l'orchestre, au lieu de toucher l'orgue, et le désir qu'il avait de cultiver son talent sur ce dernier instrument, lui firent quitter cette place dans l'année suivante, pour celle d'organiste de la nouvelle église d'Arnstadt.

L'aisance que lui procura ce nouvel emploi le mit en position d'acquérir les ouvrages des meilleurs organistes, et de les étudier sous le double rapport de la composition et de l'exécution. La proximité où il était alors de Lubeck le détermina à faire plusieurs fois à pied le voyage de cette ville, pour y entendre le fameux organiste Diétricht Buxtehude, dont il admirait les œuvres. Le jeu de ce grand artiste eut pour lui tant de charme qu'il se décida à passer secrètement trois mois à Lübeck pour y étudier sa manière. Déjà les talents de Bach étaient connus et le faisaient rechercher; plusieurs villes de la Saxe et du Palatinat se disputaient sa possession. En 1707, il accepta la place d'organiste de l'église de Saint-Blaise à Müllhausen; mais ayant fait un voyage à Weimar, l'année suivante, pour y jouer de l'orgue devant le duc régnant, son talent y causa tant d'admiration, que la place d'organiste de la cour lui fut offerte sur-le-champ. De tels succès, loin de diminuer en lui l'amour de l'étude et du travail, ne faisaient que l'accroître et que lui faire désirer d'atteindre plus près de la perfection. Outre ses études comme organiste, il avait entrepris de grands travaux pour acquérir de profondes connaissances dans l'harmonie, et il écrivait beaucoup, soit pour l'orgue, soit pour l'église.

Ses efforts furent récompensés en 1717 par sa nomination à la place de maître des concerts du duc de Weimar. Zachau, habile organiste à Halle et maître de Hændel, mourut vers cette époque : sa place fut offerte à Bach; il se fit entendre, pour justifier le choix qu'on avait fait de lui; mais, par des motifs qui ne sont point connus, il n'accepta pas cette place.

Jean-Sébastien Bach avait atteint sa trente-deuxième année : son talent était dans toute sa

Digitized by Google

force et l'Allemagne retentissait du bruit de ses succès, lorsque Louis Marchand, célèbre organiste français, alors exilé de Paris, arriva à Dresde et charma toute la cour d'Auguste, roi de Pologne, par son jeu brillant et léger. Le roi offrit à cet artiste des appointements considérables pour le déterminer à se fixer à Dresde; mais Volumier, maître des concerts de la cour, qui, vraisemblablement était jaloux de la faveur naissante de Marchand, et qui connaissait la supériorité de Bach, conçut le projet d'établir entre ces deux artistes une lutte dont le résultat devait être désavantageux à l'organiste français. Il invita donc Jean-Sébastien à se rendre à Dresde, et s'empressa de lui procurer l'occasion d'entendre Marchand en secret. Bach se rendit justice et proposa sur-le-champ un défi à celui qu'on lui présentait comme si redoutable, s'engageant à improviser sur les thèmes que Marchand lui présenterait, à la condition que l'épreuve serait réciproque. Marchand accepta cette proposition, et le lieu du rendez-vous fut fixé, avec l'agrément du roi. Au jour convenu, une brillante société se réunit chez le comte Marshal, ministre d'État. Bach ne se fit pas attendre : il n'en fut pas de même de son antagoniste. Après un long délai, on envoya chez lui; et l'on apprit avec étonnement qu'il était parti le jour même, sans prendre congé de personne. Bach joua donc seul et, sur les thèmes qu'il avait entendu traiter par Marchand, improvisa longtemps avec une admirable fécondité d'idées et une perfection d'exécution qu'aucun autre ne possédait. Il fut comblé d'éloges; mais on dit qu'il ne reçut point un cadeau de cent louis que le roi lui avait destiné, sans qu'on ait pu jamais expliquer cette circonstance. Les biographes allemands, qui ne connaissent Marchand que par la réputation dont il a joui, s'étendent avec complaisance sur la gloire dont Bach se couvrit en cette occasion; mais on ne peut considérer le projet de mettre en parallèle l'organiste français avec ce grand musicien, que comme une insulte faite à celui-ci. Il se peut que Marchand ait eu ce qu'on appelle une exécution brillante, mais ses compositions sont misérables. On n'y trouve que des idées communes, une harmonie faible, lâche, incorrecte; son ignorance du style fugué est complète. Telle était son infériorité à l'égard de Bach qu'il n'est pas sûr, malgré sa fuite précipitée, qu'il l'ait bien sentie, et qu'il ait compris tout le danger de sa position.

Bach était revenu depuis peu à Weimar, quand le prince Léopold d'Anhalt-Cœthen, grand amateur de musique, lui offrit, en 1720, la place de maître de sa chapelle. Bach entra immédiatement en possession de cet emploi. Le long séjour de Jean-Sébastien dans cette résidence, et l'existence douce et calme qu'il y avait trouvée, furent favorables à ses études, ainsi qu'au besoin de produire des compositions de tout genre qui tourmentait incessamment son génie. Durant cette époque il fit un second voyage à Hambourg (vers 1722) pour y voir encore une fois Reinke, alors presque centenaire; il y toucha devant lui l'orgue de l'église de Sainte Catherine, et improvisa pendant plus d'une heure d'une manière si sublime sur le choral *An Wasserflüssen Babylons*, que le vieux Reinke lui dit avec attendrissement : *Je croyais que cet art était perdu, mais je vois que vous le faites revivre.*

A la mort de Kühnau, en 1733, Bach fut nommé directeur de musique à l'école de Saint-Thomas de Leipsick ; ce fut son dernier changement de position. Il garda cette place jusqu'à sa mort. Vers le même temps, le duc de Weissenfels le nomma maître honoraire de sa chapelle, et en 1736 il reçut le titre de compositeur du roi de Pologne, électeur de Saxe. Depuis sept ans il était à Leipsick, lorsque son deuxième fils, Charles-Philippe-Emmanuel, entra au service de Frédéric II, roi de Prusse. La réputation de Jean-Sébastien remplissait alors toute l'Allemagne; Frédéric exprima plusieurs fois le désir qu'il avait de le voir, et voulut que son fils l'engageât à venir à sa cour; mais Bach, alors accablé de travaux, ne donna pas d'abord beaucoup d'attention aux lettres de Charles-Philippe-Emmanuel. Enfin ces lettres devinrent si pressantes, qu'il se décida à faire ce voyage, et, en 1747, il se mit en route avec son fils aîné, Guillaume-Friedmann. Frédéric avait tous les soirs un concert où il jouait quelques morceaux sur la flûte : au moment où il allait commencer un concerto, un officier lui apporta, suivant l'usage, la liste des étrangers arrivés à Postdam dans la journée. Ayant jeté les yeux dessus, il se tourna vers les musiciens et s'écria : *Messieurs, le vieux Bach est ici.* Aussitôt la flûte fut mise de côté, et *le vieux Bach*, sans avoir pu quitter ses habits de voyage, fut conduit au palais. Le roi, ayant renoncé à son concert pour ce soir-là, proposa à Jean-Sébastien d'essayer les pianos de Silbermann qui se trouvaient dans plusieurs salles du palais; les musiciens les suivirent de chambre en chambre, et Bach improvisa sur chaque instrument qu'il rencontra. Enfin il pria Frédéric de lui donner un sujet de fugue : il le traita de manière à faire naître l'admiration parmi tous les musiciens qui étaient présents, quoiqu'il ne l'eût point préparé. Étonné de ce qu'il venait d'entendre, le roi lui demanda une fugue à six parties,

Digitized by Google

demande à laquelle Bach satisfit à l'instant sur un thème qu'il s'était choisi lui-même. Frédéric désirait juger de son talent d'organiste : le jour suivant Bach improvisa sur toutes les orgues de Potsdam, comme il avait joué la veille sur tous les pianos de Silbermann. Après son retour à Leipsick, il écrivit une fugue à trois parties sur le thème du roi, un *ricercare* à six, quelques canons avec l'inscription : *Thematis regii elaborationes canonicæ;* il y joignit un trio pour la flûte, le violon et la basse, et il dédia le tout à Frédéric, sous ce titre : *Musikalisches Opfer* (Offrande musicale).

Le voyage de Jean-Sébastien Bach à Berlin fut le dernier qu'il fit. L'ardeur qu'il portait au travail, et qui souvent, dans sa jeunesse, lui avait fait passer des nuits entières à l'étude, avait altéré sa vue; l'affaiblissement de cet organe augmenta beaucoup dans ses dernières années, et la cécité finit par devenir presque complète. Quelques amis qui avaient confiance dans l'habileté d'un oculiste anglais, arrivé récemment à Leipsick, le déterminèrent à tenter l'opération : elle manqua deux fois; et non-seulement Bach perdit entièrement la vue, mais sa constitution, jusqu'alors vigoureuse, fut altérée par les souffrances et le traitement qu'il lui fallut subir. Sa santé déclina pendant près d'un an, et, le 30 juillet 1750, il expira dans sa soixante-sixième année. Dix jours avant sa mort, il recouvra tout à coup l'usage de ses yeux. Il voyait distinctement et pouvait supporter la lumière du jour; mais, quelques heures après, il fut frappé d'une attaque d'apoplexie suivie d'une fièvre inflammatoire qui l'enleva en peu de temps à sa famille et au monde musical. Cet homme célèbre s'était marié deux fois. De sa première femme, fille de Jean-Michel Bach, il avait eu sept enfants, parmi lesquels deux fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, se montrèrent dignes d'un tel père. Sa seconde femme, bonne cantatrice, lui donna treize enfants, au nombre desquels étaient huit fils, dont le plus jeune, Jean-Chrétien, acquit de la célébrité comme compositeur dramatique. Jean-Sébastien Bach eut donc vingt enfants, à savoir, onze fils et neuf filles. Tous ses fils montrèrent d'heureuses dispositions pour la musique; tous furent musiciens de profession; mais quelques-uns seulement prirent un rang distingué dans leur art.

A des talents extraordinaires Bach unissait toutes les qualités sociales : bon père, bon époux, bon ami, il montrait pour tout ce qui l'entourait une bienveillance rare et une facilité de caractère toujours égale. Tout amateur de musique, quel que fût son pays, était bien reçu dans sa maison, où l'on exerçait l'hospitalité d'une manière noble et généreuse. Cependant il n'était pas riche, car, bien que ses emplois et le produit de ses leçons fussent lucratifs, sa famille était si nombreuse, qu'il ne pouvait faire d'économies. D'ailleurs, quoiqu'il joult de l'estime et même de l'amitié de plusieurs princes, il ne songea jamais à en tirer parti pour sa fortune. Uniquement occupé du soin de perfectionner son talent, *ne chantant que pour les Muses et lui*, selon l'expression d'un ancien, il n'était pas propre à ces manœuvres dont la plupart des artistes savent maintenant si bien se servir pour leur avantage. Son talent prodigieux d'exécution aurait pu l'enrichir, s'il eût voulu voyager ; mais il dédaignait les succès populaires comme les faveurs de la fortune; les éloges des connaisseurs avaient seuls droit de lui plaire, et il préférait à tout les douceurs d'une vie retirée et laborieuse. Malgré sa grande supériorité sur les autres musiciens, il était fort modeste. Quand on lui demandait comment il était parvenu à posséder son grand talent : « En travaillant beaucoup, disait-il; tous ceux qui voudront travailler de la même manière y parviendront comme moi. » Il semblait compter pour rien le génie extraordinaire dont la nature l'avait doué.

La renommée de Bach fut immense pendant sa vie ; toutefois on peut affirmer aujourd'hui que ce grand homme n'a point été connu de ses contemporains. Ils avaient reconnu qu'il était le plus habile des organistes, le plus étonnant des improvisateurs, le plus savant des musiciens de l'Allemagne. Ses fugues étaient considérées par quelques artistes comme les plus belles qui eussent été écrites pour l'orgue ou pour le clavecin ; ils y avaient distingué l'œuvre d'un génie profond et hardi dans un genre qui semble exclure l'invention : mais là se bornait la connaissance qu'on avait du talent de cet homme qui renfermait en lui-même tout un monde de musique. Sa musique d'orgue et de clavecin, objet de l'admiration universelle aujourd'hui, n'existait qu'en copies manuscrites dans les mains de quelques-uns de ses élèves, particulièrement de ses fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, de Kittel, Krebs, Kirnberger et quelques autres. Mais ces œuvres mêmes, bien qu'en grand nombre et toutes admirables, n'étaient que la minime partie des productions d'un génie original qui semble avoir été inépuisable. Sa vie calme et régulière avait favorisé son penchant au travail; son activité égalait son talent, et l'éloignement où il était des grandes villes le laissait, en quelque sorte, étranger aux variations de goût que l'art subissait de son temps. L'ori-

Digitized by Google

ginalité si puissante de ses compositions se conserva sans doute plus intacte par l'isolement où il se tint pendant sa laborieuse vie. Du reste, fort modeste, nonobstant sa grande valeur, il ne recherchait pas les applaudissements, ne travaillait que pour lui et quelques amis, et condamnait en quelque sorte à l'oubli les ouvrages qu'il produisait, et qui n'étaient entendus qu'au moment où il venait de les terminer, puis étaient rangés dans une armoire d'où ils ne sortaient plus. De là, l'ignorance où l'on fut longtemps de l'existence de ces œuvres sublimes. Après sa mort, il en resta quelques morceaux chez Breitkopf; ses fils Guillaume Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel en eurent beaucoup d'autres en partage; Kirnberger, alors au service de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric II, en recueillit un grand nombre pour la bibliothèque musicale de cette princesse, et le reste se dispersa.

Les choses étaient en cet état, lorsqu'en 1788, Mozart, alors dans toute la force de son talent, et après avoir produit l'*Idoménée*, *les Noces de Figaro* et *Don Juan*, passa à Leipsick. Doles, alors directeur de musique à l'école Saint-Thomas, lui fit entendre à l'office du dimanche un motet ou cantate d'église composée par Bach qui produisit une si vive impression sur le grand artiste qu'il s'écria : *Grâces au ciel, voici du nouveau, et j'apprends ici quelque chose!* A peine rentré chez Doles, il demanda qu'on lui fit voir la partition de l'ouvrage qui lui avait causé tant d'émotion; mais on ne la possédait pas, et l'on n'avait que les parties séparées. Mozart les disposa autour de lui sur des chaises et sur une table. Là, portant rapidement les yeux d'une partie à l'autre, il passa plusieurs heures dans la contemplation de ce *nouveau*, dont la création remontait peut-être au temps où Jean-Sébastien Bach était attaché au service du prince d'Anhalt-Cœthen, c'est-à-dire à quelque soixante ans de là. Cette anecdote fit du bruit, et la grande autorité de l'opinion de Mozart commença à fixer l'attention des artistes sur des productions si belles, presque oubliées jusqu'alors. Fasch, fondateur de l'académie de chant de Berlin, et son successeur Zelter, se mirent en quête de la musique religieuse de Bach, en rassemblèrent une quantité considérable, et firent exécuter avec soin quelques-unes des plus belles pièces qui firent éclater des transports d'enthousiasme. D'autre part, des amateurs zélés s'étaient mis en recherche de ces précieuses reliques; leurs soins sauvèrent de la destruction des chefs-d'œuvre qu'on commence seulement à connaître, et qui seront toujours des sujets d'étonnement et d'admiration pour les connaisseurs. De proche en proche, l'enthousiasme s'est communiqué en raison de la connaissance qu'on acquerrait du génie immortel de Bach. Dans ces derniers temps les éditions de ses œuvres se sont multipliées, et l'exécution, faite avec les soins nécessaires, de quelques-unes de ses grandes compositions, en a fait comprendre la valeur à des assemblées nombreuses.

Dans l'immense quantité de grands ouvrages sortis de sa plume, Bach semble avoir voulu laisser aux siècles futurs la preuve la plus éclatante de la puissance de son génie. La force du récitatif, dont on a fait honneur à Gluck, se montre à sa plus haute expression dans ses cantates d'église, et dans son Oratorio de *la Passion* d'après saint Matthieu. Les mélodies sont neuves, originales, expressives surtout, et supérieurement adaptées aux paroles. Jamais l'art de faire mouvoir un grand nombre de voix et d'instruments ne fut porté si loin, et ce qui frappe d'une admiration irrésistible, c'est que toute cette complication est évidemment conçue d'un seul jet. Les effets d'instrumentation sont si variés dans ces compositions, et sont si remarquables, qu'on a peine à comprendre comment Bach, qui longtemps a vécu dans de petites villes, et qui avait peu d'occasions d'étudier les instruments, a pu si bien les connaître, et devancer son siècle dans l'art et les employer.

Comme organiste et comme virtuose sur le clavecin, aucun de ceux qui l'avaient précédé et qui l'ont suivi ne l'ont égalé : ce qui le prouve, c'est que ses ouvrages, qui n'étaient pour lui que des badinages, présentent de si grandes difficultés que les plus habiles artistes ne les considèrent que comme des études pénibles qui leur coûtent beaucoup de travail, et qu'ils ne peuvent les jouer que dans des mouvements beaucoup plus lents que ceux où Bach les exécutait. Tous ses doigts, également agiles, se prêtaient aux combinaisons du doigter. Ses pieds même s'étaient accoutumés à des mouvements si rapides, qu'avec eux il jouait sur la pédale de l'orgue des difficultés que beaucoup d'autres n'auraient jouées qu'avec peine au moyen des mains. A ces qualités il joignit un goût exquis dans le mélange des registres de l'orgue et dans les effets qu'il savait en tirer. Quand il essayait un de ces instruments pour la première fois, il jugeait avec promptitude de ses qualités et de ses défauts, et savait éviter d'employer les jeux dont l'effet n'était pas satisfaisant. Son expérience et ses connaissances positives dans les détails de la construction d'un orgue le faisaient

Digitized by Google

souvent choisir comme arbitre pour la réception et la vérification des instruments de cette espèce nouvellement établis. Il en était de même pour l'admission des organistes aux places vacantes. Il portait dans ces examens l'attention la plus scrupuleuse et l'impartialité la plus sévère. Cette sévérité lui fit quelquefois des ennemis de ceux dont il blessait les intérêts ou l'amour-propre; mais, s'il était sans pitié pour la médiocrité, nul plus que lui n'était admirateur du véritable talent. Les ouvrages de tous les grands compositeurs étaient rassemblés chez lui, et il avait la plus haute estime pour Fux, Keiser, Caldara, Reinke, Hasse, les deux Graun, Telemann et Hændel. L'un des chagrins de sa vie fut de n'avoir pas vu ce dernier. Hændel fit trois voyages à Halle, sa ville natale, après qu'il se fut fixé en Angleterre; mais ces deux grands artistes ne purent parvenir à se réunir. Le premier voyage eut lieu en 1719; Bach était alors à Cœthen. Aussitôt qu'il fut informé de l'arrivée de Hændel, il partit pour se rendre auprès de lui; mais Hændel avait quitté Halle le même jour. La deuxième fois que cet homme célèbre retourna en Allemagne, Bach était malade à Leipsick; au troisième voyage de Hændel, en 1752, Bach n'était plus.

Les caractères distinctifs des compositions de Jean-Sébastien Bach sont une originalité soutenue, un style élevé, une teinte mélancolique, une mélodie quelquefois bizarre, mais sublime; une harmonie plus hardie que correcte, mais pleine d'effet. Souvent on dirait qu'il choisit à plaisir des thèmes ingrats ou baroques, qui inspirent d'abord plus d'étonnement que de plaisir; mais sa fertile imagination sait bientôt y introduire des ressources inattendues dont le charme s'empare de l'exécutant et de l'auditeur. Son caractère sérieux le portait au style grave et sévère; ses fonctions de maître de chapelle et d'organiste ne lui laissèrent d'ailleurs pas le temps d'en cultiver d'autre. Ses habitudes, son éducation musicale et sa vie retirée l'avaient rendu insensible au mérite de la musique dramatique; il avait si peu d'estime pour ce genre qu'au moment de partir pour la capitale de la Saxe, où il était toujours invité aux spectacles de la cour, il disait ordinairement à son fils aîné, Guillaume-Friedmann, compagnon habituel de ses voyages : *Allons entendre les chansonnettes de Dresde.* Il travaillait beaucoup ses ouvrages, y revenait souvent, et y faisait de nombreuses variantes : de là vient qu'il n'est pas rare d'en trouver des copies fort différentes. Sa fécondité était prodigieuse; aussi le nombre de ses ouvrages est-il immense. Il est même douteux qu'aucun musicien ait écrit autant que lui. La récapitulation de ses œuvres de musique d'église dont l'existence a été signalée dans quelques grandes collections et chez plusieurs amateurs, ou dont quelques-unes ont été déjà publiées, a donné le nombre prodigieux de *deux cent cinquante-trois grandes cantates religieuses*, composées chacune de quatre ou cinq morceaux, quatuors, chœurs, airs, duos et récitatifs, avec des chorals à quatre parties et toutes instrumentées; sept messes à quatre voix et orchestre en *la*, en *sol*, en *ré* mineur, en *fa*, en *sol* mineur, en *si* mineur, en *ré* majeur; le catalogue de la Bibliothèque royale de Berlin indique aussi une messe (en *si* mineur) à cinq voix, six instruments et basse continue, et M. Hilgenfeldt (*Johann-Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke*, p. 116) dit qu'il en existe deux autres à cinq voix et grand orchestre dans la bibliothèque du Gymnase de Joachimsthal, dans la même ville. Deux messes à huit voix réelles, quatre de *ripieno* et deux orchestres, la première en *ut*, l'autre en *fa*; plusieurs *Kyrie*, *Credo* et *Sanctus* à quatre voix avec ou sans orchestre; trois *Magnificat*, le premier, en *ré* majeur, à cinq voix, deux violons, viole, deux flûtes, deux hautbois, trois trompettes, timbales et orgue, qui est à la Bibliothèque royale de Berlin; le second, en *mi* bémol, à cinq voix, deux violons, viole, deux flûtes, deux hautbois, trois trompettes et timbales; le troisième et dernier, à huit voix réelles, deux violons, viole, trois trompettes et timbales, dont le manuscrit est à la Bibliothèque de Berlin.

Le nombre de motets produits par la verve inépuisable du grand artiste est considérable; peut-être ne connaît-on pas tout ce qu'il a produit en ce genre. M. Hilgenfeldt n'en compte que dix-sept (p. 111 et 112), dont sept à huit voix, mais il en existe trois autres à quatre voix dans le fonds Poelchau de la Bibliothèque royale de Berlin, que M. J. P. Schmidt a publiés chez Trautwein, dans la même ville; l'auteur de cette biographie en possède un à cinq voix (*Ist Gott für uns*); enfin on doit considérer comme de véritables motets le chœur à quatre voix et basse continue *Aus tiefer Nothschrei ich*; le chœur à quatre voix et orchestre (en *sol* mineur) *Christe du Lamm Gottes*, de la main de Ch. Phil. Emm. Bach; le chœur : *Herr deine Augen'schen nach dem Glauben*, à quatre voix et instruments, copié de la main de Schwenke de Hambourg, et le chœur *Sehet welch eine Liebe hat uns*, à quatre voix et basse continue, qui sont dans le fonds de Poelchau, à la Bibliothèque royale de Berlin.

On connaît de Bach plusieurs psaumes complets. On a publié le cent dix-septième à Leipsick,

Digitized by Google

chez Breitkopf et Haertel, d'après le manuscrit original de l'auteur. Le cent quarante-neuvième a paru à Berlin, chez Trautwein, et le manuscrit original du cent quarante-huitième est à la Bibliothèque royale de Berlin.

Au nombre des compositions les plus importantes de cet homme extraordinaire sont ses oratorios, et surtout celui de *la Passion*, d'après St-Mathieu. Le premier de ces ouvrages est une grande cantate pour les fêtes de Noël (*Oratorium tempore Nativitatis Christi*), divisée en six parties, avec accompagnement d'orchestre. Le deuxième est l'oratorio des fêtes de Pâques, avec orchestre. Puis vient l'*Oratorio de l'Ascension*, idem. *La Passion*, d'après Saint-Mathieu, est une sublime inspiration, une conception colossale, écrite à deux chœurs et deux orchestres, avec des récitatifs, des airs, des chœurs et des chorals harmonisés, où les idées les plus neuves, les plus hardies, les combinaisons les plus compliquées, les effets les plus inattendus se succèdent sans interruption dans une partition énorme. Une autre *Passion*, d'après St-Jean, beaucoup moins développée, a été écrite par J. S. Bach, vraisemblablement à une époque où son talent n'avait pas encore acquis toute sa maturité; car l'examen de la partition n'y fait pas découvrir l'abondance de traits de génie qui brillent dans ses autres ouvrages.

Parmi les manuscrits rassemblés dans diverses collections, on trouve aussi des cantates pour des anniversaires de naissance de différents princes, ou pour des réjouissances publiques; des drames apologétiques ou mythologiques pour des fêtes, tels que *Le Combat* (musical) d'*Apollon et Pan*; *Éole, Pallas et Pomone; Honneur à la reine*, cantates comiques, cantate de noces (*O holder Tag!*), cantate pour la fête de la Réformation (écrite en 1717); musique funèbre pour les obsèques d'une princesse de Saxe, composée en 1727; enfin, un très-grand nombre de chorals harmonisés pour les voix, ou combinés avec l'instrumentation. Les collections les plus considérables qu'on connaisse aujourd'hui des ouvrages manuscrits de Bach sont : 1° celle qu'on trouve dans la bibliothèque de l'Académie de chant (*Singakademie*) à Berlin; 2° celle de la Bibliothèque royale de la même ville; 3° la collection du Gymnase de Joachimsthal, également à Berlin. Poelchau, grand amateur de musique, avait acheté une partie des œuvres de Bach qui se trouvaient chez son fils Charles-Philippe-Emmanuel, et la collection de ce musicophile a passé dans la Bibliothèque royale de Berlin; cependant beaucoup d'autres ouvrages ont été acquis par d'autres amateurs à la vente de la bibliothèque de Charles-Philippe-Emmanuel Bach; car il existait dans cette bibliothèque soixante-dix cantates d'église, dont on ne trouve qu'une partie à la Bibliothèque de Berlin.

Tels sont les trésors qui, pendant un siècle environ, ont été inconnus au monde musical, et que des hommes d'élite s'efforcent aujourd'hui de produire à la lumière. Zelter, à qui l'institution de l'Académie de chant offrait des moyens d'exécution suffisants, fut un des premiers qui entreprirent de faire connaître cette musique d'église de Bach, si différente du style de tous les autres maîtres. Son élève, Mendelssohn, se passionna aussi pour ces mêmes œuvres, et ne contribua pas peu à leur donner de la vogue. Ce fut lui qui, en diverses circonstances, fit entendre dans différentes exécutions solennelles, le grand oratorio de *la Passion* et l'admirable messe en *si* mineur. Lui-même se ressentit de l'étude qu'il avait faite de ces choses, car le *Paulus* et l'*Elias* offrent quelques réminiscences de leurs formes. Après lui, Mosewius, directeur de musique et professeur à l'université de Breslau et à l'Institut académique de musique d'église de la même ville, donna une impulsion nouvelle à la curiosité des amis dévoués de l'art par l'écrit qu'il publia en 1845, sous le titre de *Jean Sébastien Bach dans ses cantates d'église et dans ses chants de chœur*. Enfin, à l'occasion de l'anniversaire séculaire de la mort de Bach, une société s'est formée en 1850 pour la publication d'une édition complète, imprimée avec luxe, de toutes les œuvres de Bach. Le manifeste en fut publié le 1er novembre de la même année, et l'on ouvrit, non une souscription proprement dite, mais une association entre tous les artistes et amateurs de musique pour la fondation de ce tardif monument élevé à la gloire d'un des plus puissants génies qui aient brillé dans l'art. L'exécution de cette généreuse entreprise est en tout digne de sa conception.

D'autres entreprises s'étaient déjà formées au commencement du dix-neuvième siècle, et dans la suite, pour la publication des œuvres instrumentales de Bach, dont quelques-unes seulement avaient paru séparément. La première fut celle que Schicht (*voy.* ce nom) fit conjointement avec le savant Forkel pour une édition des œuvres de clavecin de ce grand homme, laquelle fut publiée chez Kühnel, à Leipsick. Bien qu'incomplète, cette collection fut considérée comme un trésor par les connaisseurs. Elle reproduisait quelques collections d'exercices ainsi que le célèbre recueil de quarante-huit fugues et préludes connu sous le nom de *Clavecin bien tempéré*, lequel avait été déjà publié auparavant, et l'on y trouvait

Digitized by Google

en outre six admirables sonates pour clavecin et violon, qui, dans les manuscrits possédés par Ch. Ph. Em. Bach, portent le nom de *Trios*; le fameux air avec trente variations, prodige de facture et d'imagination; les petites suites appelées *Suites françaises*, les six grandes suites, dites *Suites anglaises*, et le recueil des quinze inventions ou pièces de différents caractères à trois parties. Quelques années après la publication de Kühnel, parut celle de Naegeli, à Zurich, qui ne différait de la première que par l'addition de l'*Art de la fugue à quatre parties*, ouvrage de Bach non achevé, dont une édition gravée avait été publiée par ses fils, avec une préface de Marpurg, en 1752 et plus tard à Paris, chez Pleyel. A cette différence près, l'édition de Naegeli n'est pas plus complète que celle de son prédécesseur. Vers 1835 un comité d'artistes s'est constitué pour la publication d'une nouvelle édition des œuvres de Bach pour le clavecin, corrigée sur les manuscrits originaux avec le doigter et les mouvements du métronome pris dans la tradition la plus authentique. Charles Czerny a été un des éditeurs de cette collection, qui paraît chez Péters à Leipsick. Elle contient des choses importantes qui ne se trouvent pas dans les éditions antérieures.

Les concertos de Bach, restés inédits jusque vers 1836, ont trouvé un éditeur intelligent dans M. Dehn, conservateur de la partie musicale de la Bibliothèque royale de Berlin, qui, s'unissant au comité d'artistes dont il vient d'être parlé, a publié, non-seulement les compositions de ce genre dont il existait des copies manuscrites dans les mains de quelques artistes, mais plusieurs autres inconnues, et tirées du trésor musical de toutes les productions de Bach que renferme le dépôt qui était confié à sa garde.

La musique d'orgue, cette gloire immortelle de Bach, fut comme on l'a dit précédemment, longtemps renfermée dans les manuscrits qui restèrent entre les mains de l'artiste, ou dans celles de ses enfants et de ses élèves. A l'exception de six chorals variés et fugués pour deux claviers et pédale, qui avaient été publiés à Leipsick en 1760, dix ans après la mort de l'auteur, on n'en avait rien fait paraître; mais après la visite de Mozart à Leipsick, on s'occupa sérieusement de ces chefs-d'œuvre trop peu connus, et la célèbre maison Breitkopf et Haertel publia les admirables préludes pour des chorals (*Choral-Vorspiele*) en quatre suites, dans les premières années du siècle présent. Dans le même temps parurent chez Kühnel plusieurs fantaisies et fugues avec pédale obligée. Naegeli publia, sous le titre d'*Ecole d'orgue pratique*, six sonates pour deux claviers et pédale, qui furent reproduites à Vienne avec le titre de *Trios*. Hofmeister fit paraître à Vienne et à Leipsick un intéressant recueil sous le titre d'*Exercices*, lequel renferme des préludes, des fugues et des chorals variés avec pédale; des fugues et des préludes séparés parurent chez la plupart des éditeurs à Leipsick, à Berlin, à Hambourg; enfin, M. Marx, professeur de musique à l'université de Berlin, publia neuf magnifiques préludes suivis d'autant de fugues, pour deux claviers et pédale; et M. Kœrner, éditeur à Erfurt, mit également au jour un grand nombre de pièces publiées dans d'autres recueils ou connues seulement des organistes de l'Allemagne. Une des plus belles pièces de ce genre est la fameuse *Passacaglia*, qui exige la plus rare habileté d'exécution pour être rendue dans son mouvement et dans son caractère. Une association s'est aussi formée vers 1839 pour la publication des œuvres complètes de Bach pour l'orgue. Les éditeurs sont Griepenkerl, amateur passionné de musique et savant auteur d'un bon traité d'esthétique, et M. Roitzsch, amateur distingué. Il a paru huit volumes de cette collection, chez Péters, à Leipsick. La mort de Griepenkerl, en 1849, a suspendu un moment l'entreprise; mais elle est maintenant achevée.

Bach ne fut pas seulement un homme de génie et le plus grand musicien de son temps; il eut aussi le talent d'enseigner, avec une incontestable supériorité, la composition et l'art de jouer du clavecin et de l'orgue. La nature compliquée des ouvrages pour ces deux instruments, toujours écrits à trois, quatre ou cinq parties, l'avait obligé à inventer un doigter particulier, qui fut connu longtemps en Allemagne sous le nom de *doigter de Bach*, mais qu'on peut désigner d'une manière plus significative par le nom de *doigter de substitution*, parce que, dans la musique à laquelle il s'applique, un doigt prend souvent la place qu'occupait un autre pour tenir le son pendant que l'autre doigt, devenu libre, agit dans l'exécution. Les plus anciens élèves dont il forma le talent furent Jean-Martin Schubert, qui devint musicien de chambre et organiste du duc de Weimar et mourut à l'âge de trente-et-un ans; Jean-Tobie Krebs, un des plus grands organistes de l'Allemagne; et Jean-Gaspard Vogler, né dans le Hanovre, et qui succéda à Schubert dans ses places à la cour de Weimar; puis, en première ligne se présentent ses deux illustres fils, Guillaume-Friedmann et Charles-Philippe-Emmanuel, dont les notices suivent celle-ci; puis Homilius, artiste distingué, directeur de musique des églises principales de Dresde et *cantor* de l'École de la Croix, dans cette ville; Jean Louis Krebs, fils de Jean-Tobie, organiste du château à Zeits, ensuite à la cour de Gotha; Jean-Frédéric Doles, d'abord

Digitized by Google

cantor à Freiberg, et après la mort de Harrer, un des successeurs de Jean-Sébastien Bach à l'École Saint-Thomas; Altnikol, organiste à Naumbourg; l'excellent organiste et compositeur Fischer, qui fut le maître de Vierling; Jean-Frédéric Agricola, compositeur de la cour de Prusse, théoricien et critique distingué; Kirnberger, artiste de grand mérite comme compositeur et comme théoricien, qui a compté parmi ses élèves Fasch, J. P. A. Schultz et Zelter; Goldberg, compositeur au service du comte de Brühl, à Dresde; Charles-Frédéric-Abel, le célèbre joueur de basse de viole et compositeur; Jean-Gottfried Müthel, grand organiste et compositeur; et enfin Kittel, qui n'était âgé que de dix-huit ans quand il perdit son maître, mais qui avait si bien profité de ses leçons, qu'il fut organiste de premier ordre. De son école sont sortis Haessler, Umbreit, M. G. Fischer, et Rinck.

Les ouvrages de Jean-Sébastien-Bach publiés jusqu'à ce jour sont : I. MUSIQUE RELIGIEUSE : 1 *Missa a quattro voci*, 2 *violini*, *viola*, 2 *flauti ed organo*, n° 1, en *la* majeur; Bonn, Simrock. — 2° *Missa a quattro voci, viola, flauti, trombe ed organo*, n° 2, en *sol* majeur; ibid. Pœlchau fut l'éditeur de ces deux ouvrages. — 3° Messe à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, deux flûtes, contrebasse et basse continue pour l'orgue, en *la*; Berlin, Trautwein. — 4° Grande messe (en *si* mineur) à quatre voix et orchestre; Zurich, Naegeli. Autre édition, Bonn, Simrock. Cet ouvrage est un des chefs-d'œuvre de son illustre auteur. Ch. Ph. Ém. Bach a ajouté une introduction au *Credo* de cette messe. — 5° *Missa a otto voci reali e 4 di ripieno, coll' accomp. di due orchestre* (en *ut*); Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 6° *Magnificat* à 5 voix, 2 violons, viole, 2 flûtes, 2 hautbois, 3 trombes, timbales et basse continue pour l'orgue (en *mi* bémol); Bonn, Simrock. Pœlchau a été l'éditeur de cet ouvrage. — 7° *Joh. Seb. Bach's Motetten in Partitur* (Motets de Jean-Séb. Bach en partition), 1re et 2e suites, Leipsick, Breitkopf et Haertel. Cette collection, formant 98 pages in-fol. renferme ses six motets à 8 voix sans accompagnement : *Singet dem Herrn ein neues Lied; Furchte dich nicht, etc.; Ich Lasse dich nicht; Komm, Jesu, komm, etc.; Jesu! meine Freude, etc.; Der Geist hilft unsrer Schwachheit, etc.* Ces motets renferment de très-belles choses; le quatrième, particulièrement, est très-remarquable par l'art avec lequel Bach fait dialoguer les deux chœurs. Schicht (*voy.* ce nom) a été l'éditeur de ce recueil. M. Hilgenfeldt assure que le troisième motet (*Ich lasse dich nicht*) n'est pas l'ouvrage de Jean-Sébastien Bach, mais bien de Jean-Christophe Bach d'Arnstadt (voyez *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke*, p. 112). — 8° Motet à 8 voix en partition (*Lob, Ehre und Weisheit*); ibid. — 9° *Motet allemand à huit voix*, avec basse continue, en partition, sur le texte : *Jauchzet dem Herrn alle Welt*; Leipsick, Kollmann. J. P. Doering a été l'éditeur de ce morceau. — 10° Le 117e psaume à quatre voix et orchestre, en partition; Leipsick, Breitkopf. — 11°. Le 149e psaume à huit voix en deux chœurs; Berlin, Trautwein. Simrock, de Bonn, en a donné une autre édition. — 12° Cantate à quatre voix et orchestre sur le texte : *Ein' feste Burg ist unser Gott*; Leipsick, Breitkopf. — 13° *Litanies à quatre voix*, en partition; Bonn, Simrock. — 14° *Motet à quatre voix*, sur le texte : *Herr, deine Augen*; ibid. — 15° Motet à quatre voix : *Ihr werdet weinen*. *Ibid.* — 16° Autre motet à quatre voix : *Du Hirte Israël*; ibid. — 17° Motet à quatre voix : *Herr, gehe nicht in's Gericht*. — 18° *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*; ibid. Ces six derniers ouvrages ont été publiés en deux livraisons sous le titre suivant : *Joh. Seb. Bach's Kirchenmusick zu 4 Singstimmen* (Musique d'église de Jean-Sébastien Bach à quatre voix. — 19° *Grosse Passions musik nach dem Evangelium Matthei* (*La Passion*, d'après l'évangile de saint Mathieu, pour deux chœurs et deux orchestres); Berlin, Schlesinger. L'une des plus vastes conceptions musicales qui aient vu le jour est, sans nul doute, cet ouvrage, qui est resté inconnu pendant près d'un siècle après que Bach l'eut composé. On ne peut considérer sans la plus vive admiration l'introduction, dans le style fugué, où deux chœurs à quatre voix et deux orchestres se meuvent avec élégance et facilité dans des formes scientifiques et compliquées, pendant qu'un troisième chœur de voix de soprani fait entendre un choral à l'unisson d'un mouvement large et simple. La manière dramatique et neuve dont Bach a su employer le chœur comme interlocuteur n'est pas moins digne de remarque. Le récitatif est d'une rare beauté de déclamation; les mélodies sont d'une mélancolie pénétrante, remplies de nouveautés et de hardiesses; enfin, l'instrumentation offre des combinaisons variées qui prouvent que Bach avait mieux compris les ressources des instruments qu'aucun autre compositeur. — 20° *Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis* (*La Passion*, d'après l'évangile de saint Jean, pour quatre voix et orchestre); Berlin, Trautwein, 1831, in-fol. Cet ouvrage est très-inférieur au précédent. — 21° *Kirchengesænge für Solo und Chorstimmen mit Instrumental begleitung* (Chants d'église pour voix seule et chœur avec accompagnement instrumental). Par-

Digitized by Google

tition avec accompagnement de piano par J. P. Schmidt; Berlin, Trautwein. Ce recueil contient trois motets, le premier pour le dimanche de Septuagésime, le second pour le dimanche des Rameaux, et le dernier pour le premier dimanche après la Trinité. — 22° Offertoire (*Da pacem nobis*), pour quatre voix et petit orchestre, en partition; Vienne, Diabelli. — 23° Le motet *Jesus richte meine Beginnen*, à 4 voix, 2 violons, deux hautbois, 2 cors, et basse continue pour l'orgue, en partition, dans le troisième volume du livre de M. de Winterfeld intitulé : *Der evangelische Kirchengesang, etc.*, pages 121-127 des exemples de musique. — 24° Cantate pour le 15° dimanche après le Trinité, *Warum betrübst du dich mein Herz* (Pourquoi affliges-tu mon cœur?), à 4 voix, 2 violons, viole, 2 hautbois et basse continue pour l'orgue, *ibid.* p. 145-171. — 25° Cantate pour le 27° dimanche après la Trinité, *Wachet auf ruft uns die Stimme, etc.*, à 4 voix, 2 violons, viole, 2 hautbois, taille de hautbois, et basse continue pour l'orgue, *ibid.* p. 172-218. Admirable composition où la puissance du génie se fait sentir depuis le commencement jusqu'à la fin. — 26° Cantate pour la 2° férie de la Pentecôte, *Also hat Gott die Welt-geliebt*, à 4 voix, 2 violons, viole, 3 hautbois et basse continue pour l'orgue, *ibid.* p. 230-261. — 27° *Johann Sebastian Bach's Werke* (Œuvres de Jean-Sébastien Bach), publiées par l'association dite *Bach-Gesellschaft zu Leipsick*, à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, in-fol., gravées et imprimées avec luxe, et ornées d'un beau portrait, gravé par Lichting, d'après l'original peint par Haussmann que possédait Charles-Philippe-Emmanuel Bach. Au moment où ceci est écrit (1858), huit volumes de cette intéressante collection ont paru : ils contiennent des cantates religieuses qui sont autant d'œuvres de premier ordre, aussi remarquables par la nouveauté des idées que par la forme, la messe en *si* mineur, l'oratorio de la *Passion*, celui de Noël, et un volume de musique d'orgue.

II. Chant Choral. *Joh. Seb. Bach's vierstimmige Choralgesœnge, gesammelt von C. P. E. Bach* (chants à quatre voix de Jean-Sébastien Bach, recueillis par C. P. E. Bach). 1re Partie; Berlin, 1765, in-fol. obl. de 50 pages. 2e partie; ibid. 1769, in-fol. de 54 pages. Cette édition est la première de ce recueil. Kirnberger, élève de Bach, ayant recueilli d'autres chants de même genre, harmonisés par son maître, se proposait vraisemblablement d'en publier une nouvelle édition; mais il ne donna pas de suite à ce projet, et ses matériaux passèrent dans les mains de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, qui donna une deuxième édition en quatre parties in-4°, dont la première parut chez Jean-Gottlieb-Emmanuel Breitkopf, à Leipsick, en 1784, et la quatrième en 1787, avec une préface de l'éditeur. Cette deuxième édition, qui a pour titre comme la première, *Joh. Seb. Bach's Vierstimmige Choral-Gesaenge,* contient 371 chorals. En 1832, M. Ch. Ferd. Becker (*voy.* ce nom) a publié une troisième édition du même recueil avec une préface nouvelle, sous ce titre : 371 *vierstimminge Choralgesaenge von Johann Sébastian Bach*, Leipsick, Breitkopf et Haertel. Cette édition, peu satisfaisante par sa disposition et par ses nombreuses négligences, a été l'objet de critiques assez sévères en Allemagne. Quelque temps après cette publication, M. Becker fit paraître, comme supplément à son édition, 69 chorals avec la basse chiffrée (69 *Chorœle mit bezifferten Bass, etc.*); *ibid.* Sensible sans doute aux critiques dont son travail avait été l'objet, le même artiste publia une autre édition des chants chorals de Bach, à laquelle il donna une disposition nouvelle, sous ce titre : *Johann Sebastian Bach's Vierstimmige Kirchengesœnge, geordnet und mit einem Vorworte begleitet Von C. F. Becker*; Leipsick, Robert Friese, 1843, in-4°. Cette édition est ornée du portrait de Bach. Elle n'a pas été à l'abri de toute critique. On a reproché particulièrement à l'éditeur d'avoir mal à propos transposé quelques-uns des chorals, et d'y avoir introduit des chants qui n'ont pas été harmonisés par Bach, et qui même ont été publiés avant sa naissance. On est redevable au savant, exact et soigneux M. Louis Erk (*voy.* ce nom) d'une excellente édition des chants chorals et airs spirituels de Bach, dont la première partie a paru à Leipsick, chez C. F. Péters, en 1850, sous ce titre : *Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesœnge und geistliche Arien, etc.* Pour cette édition, M. Erk a puisé aux sources authentiques et originales. Il indique les éditions d'où Bach a tiré les mélodies qu'il a harmonisées, et les accompagne de leurs textes primitifs. La première partie contient 150 chants, dont 22 n'avaient jamais été publiés. Quelques-uns sont accompagnés de l'instrumentation que Bach leur a donnée dans ses cantates, et les numéros 149 et 150 offrent la mélodie chorale accompagnée des trois autres voix en style fugué avec basse continue. Une table analytique des sources où l'auteur a puisé chaque chant termine le volume. En général, ces sources sont les manuscrits des cantates de Bach, le *Musicalisches Gesang-Buch* de George Christian Schmelli (Leipsick, 1736, in-8°), et le petit livre d'orgue et de clavecin écrit par Bach, en 1725, pour sa seconde femme,

Digitized by Google

Anne Madeleine, dont le manuscrit est intitulé : *Clavier-Büchlein der Anna-Magdelena Bachin.* Ce manuscrit est l'original de la main de Bach.

III. Musique vocale mondaine. De toutes les compositions vocales de Bach écrites pour des fêtes de cour, des anniversaires de naissances, des mariages, ou des avénements de princes, ou enfin pour des amis de l'artiste, on n'a publié jusqu'à ce jour que deux cantates comiques, dont la première est sur un sujet villageois, pour soprano et basse, avec 2 violons, alto, une flûte, un cor, et basse continue pour le clavecin; la deuxième a pour titre : *Schlendrian et sa fille la petite Lisette*, pour soprano, ténor, et basse avec 2 violons, alto, flûte et basse continue. M. Dehn (*voy.* ce nom) est éditeur de ces deux pièces, dont la première a paru à Leipsick, chez Klemm, et l'autre à Berlin, chez G. Crantz, en 1837.

IV. Musique pour clavecin seul ou accompagné. 1° *Clavierübungen, bestehend in Prœludien, Allemanden, etc.* (Exercices pour le clavecin, consistant en préludes, allemandes, courantes, sarabandes, gigues, menuets, etc.), œuvre premier, gravé sur cuivre; Leipsick, 1728-1731, six suites in-fol. obl. — 2° *Zweiter Theil der Clavierübungen, bestehend in einem Concerto nach italiaenischem gusto und einer Ouverture nach franzoesischer Art, vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen, etc.* (Deuxième partie des Exercices pour le clavecin consistant en un concerto dans le goût italien et une ouverture dans la manière française, pour un clavecin à deux claviers), publiés par Christ. Weigl, à Nuremberg, 1735. — 3° *Clavierübungen, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Catechismus und andere Gesœnge vor die Orgel, Dritter Theil* (Exercices de clavecin, consistant en différents préludes sur le catéchisme et autres chants pour l'orgue, etc.; troisième partie); à Leipsick, chez l'auteur, 1739. Cet ouvrage appartient plutôt à la catégorie des pièces d'orgue, qu'à la musique de clavecin. Il fut gravé sur des planches de cuivre par Bach lui-même et par ses fils. — 4° *Clavierübungen, etc.* (Exercices pour le clavecin ou air avec plusieurs variations). Cette quatrième partie des exercices, publiée d'abord pour Balthazar Schmid, à Nuremberg, en 1742, puis par J. Schübler, à Celle, en Thuringe, a été réimprimée à Zurich, chez Nægeli, et dans toutes les éditions postérieures, sous ce titre : *Air avec trente variations.* Les ressources immenses du génie de Bach se retrouvent dans cet air varié. La plupart des variations sont en canons à divers intervalles; on y trouve des recherches d'harmonie des plus compliquées, et une abondance de motifs qui dénotent l'imagination la plus féconde. — 5° *Das wohltemperirte Clavier* (*Le Clavecin bien tempéré*, consistant en quarante-huit préludes et autant de fugues dans tous les tons majeurs et mineurs), collection souvent réimprimée à Leipsick, à Zurich, à Offenbach, à Paris, etc. Quoique rempli d'incorrections et de bizarreries, cet ouvrage n'en est pas moins une des plus étonnantes productions musicales du dix-huitième siècle. Les préludes sont tous excellents; quant aux fugues, malgré les défauts qui viennent d'être signalés, on y trouve une abondance d'idées peu communes, des modulations inattendues et d'un grand effet, et, ce que Bach seul a su faire, les fugues à trois ou quatre parties conservent le même nombre jusqu'à la fin, quels que soient les obstacles du doigter. Cet ouvrage a été longtemps le seul de Bach qui fût généralement connu en France. — 6° *Musikalisches Opfer* (Offrande musicale, dédiée à Frédéric II, roi de Prusse, contenant une fugue à trois, un *ricercare* à six, plusieurs canons, et un trio pour flûte, violon et basse; le tout sur un thème choisi par le roi); Leipsick, 1747, in-fol. D'autres éditions postérieures ont paru à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, en 1831, et chez Nægeli, à Zurick. — 7° *Six sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon obligé*; Zurich, Nægeli, 1800, in-fol.; composition d'un style sévère, mais admirable sous tous les rapports. Les sonates sont en général dans le genre fugué; mais Bach a su jeter un si grand nombre d'idées profondes et neuves au milieu du travail scientifique, que ces fugues n'ont rien de la sécheresse du genre. Les adagios sont remplis de mélancolie; l'un d'eux, surtout, en *si* mineur, est d'un effet irrésistible. Les autres productions de Bach pour le clavecin et le clavicorde étaient restées inédites jusqu'à sa mort, et même environ soixante ans après, lorsque Kühnel, éditeur de musique à Leipsick, entreprit d'en donner une édition complète dont il a paru plusieurs cahiers, mais qui n'a pas été achevée. Voici la liste de ce qui en a paru : 1° *Toccate.* — 2° *Quinze inventions ou petites pièces.* — 3° *Quinze symphonies à trois parties*; — 4° *Exercices pour le clavecin*, œuvre premier, six suites. — 5° *Fantaisie chromatique.* — 6° *Six petits préludes pour les commençants*; 7° *Fantaisie*, n° 1. — 8° *Six suites pour le clavecin, appelées les petites suites françaises*, n^os^ 1—6. — 9° *Aria con variazioni.* — 10° *Le clavecin bien tempéré.* — 11° *Grandes suites, dites suites anglaises*, contenant des pièces de différents genres. Ces œuvres ont été reproduites en tout ou en partie dans d'autres éditions à Francfort; à Offenbach, chez André; à Berlin, Trautwein; ibid. Schlesinger

Digitized by Google

à Zurick, Nægeli. Celui ci y a ajouté : — 12° *L'art de la fugue* à quatre parties. Cet ouvrage avait été gravé sur cuivre en grande partie par J. S. Bach et ses fils, au fur et mesure qu'il en écrivait les pièces; mais les progrès rapides de sa cécité l'empêchèrent de le terminer comme il le voulait, par des fugues à quatre sujets dans lesquels tous les artifices du genre auraient été réunis. Ses enfants le publièrent en 1752, c'est-à-dire deux ans après sa mort, dans l'état où il se trouvait, et avec une préface de Marpurg. Dans cette édition originale, et dans une autre publiée à Paris, chez Pleyel, en 1801, les quatre parties sont en partition; mais dans l'édition de Nægeli, un arrangement pour le piano se trouve au-dessous de l'accolade des parties séparées. La nouvelle édition publiée chez Péters, à Leipsick, a été revue et doigtée par C. Czerny. Elle fait partie des œuvres complètes de clavecin publiée par une société d'artistes et d'amateurs. M. Hauptmann (*voy.* ce nom), cantor et directeur de musique à Saint-Thomas de Leipsick, a fait imprimer en 1841, chez Péters, de très-bonnes observations et des commentaires sur ces ouvrages de Bach. — 13° Une grande fantaisie avec fugue (en *ré*), quatre autres fantaisies avec fugue (en *la*, *si* bémol, et deux en *ré*), des toccates et fugues, des préludes et fugues, et des fugues séparées ont été publiées à diverses reprises à Leipsick, à Berlin, à Offenbach; mais toutes ces pièces ont été réunies aux autres compositions indiquées précédemment, et avec beaucoup d'autres inédites, sous la direction de Czerny et de Griepenkerl. Cette collection a pour titre : *Œuvres complètes de Jean-Sébastien Bach pour le clavecin. Édition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée, par un comité d'artistes.* Leipsick, Péters. Ces œuvres sont réparties de la manière suivante dans les livraisons : 1re et 2me, *Le clavecin bien tempéré;* 3me, l'*Art de la fugue;* 4me, 4 fantaisies, 1 fugue, 4 toccates, 4 duos; 5me, 6 exercices (c'est l'œuvre 1re); 6me, concerto, ouverture et thème avec 30 variations (c'est la deuxième et la quatrième partie des exercices réunis); 7me, 6 préludes, 1 petite fugue, 30 inventions, 6 suites; 8me, les six grandes suites; 9me, toccate, 4 préludes, 3 fantaisies, 8 fugues, fragment d'une suite; 10me, 6 grandes sonates pour piano et violon; 11me concerto (en *ré* mineur), pour 3 clavecins, avec 2 violons, alto et basse; 12me, concerto (en *ut*), pour 2 clavecins, avec 2 violons, alto et basse; 13me, concerto (en *ut* mineur), pour 2 clavecins, 2 violons, alto et basse; 14me, concerto (en *ut*) pour 3 clavecins, avec 2 violons, alto et basse; 15me, 16 concertos de Vivaldi pour violon et quatuor arrangés par J. S. Bach pour clavecin seul; 16me, concerto (en *fa*) pour clavecin et 2 flûtes concertantes; 17me, concerto (en *sol* mineur), pour clavecin, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. Il reste à comprendre dans cette collection : 1 concerto (en *ré* mineur) pour clavecin, 2 violons, alto et basse, déjà publié à Leipsick, chez Whistling; 1 concerto (en *la* mineur), pour clavecin, 2 violons, alto et basse; 1 concerto (en *la* mineur) pour clavecin, flûte ou violon obligé, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, déjà publié à Mayence, chez Schott; 1 concerto (en *la* majeur) pour clavecin et quatuor; 1 concerto (en *ré* majeur) pour clavecin, flûte et violon concertants, 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse; 1 concerto (en *sol* mineur) pour clavecin, 2 violons, alto et basse; 1 concerto pour 3 clavecins (en *ré* majeur), avec 2 violons, alto et basse; 1 concerto pour quatre clavecins concertants, 2 violons, alto et basse; huit trios pour clavecin, violon ou flûte et basse; et quelques pièces détachées.

V. MUSIQUE POUR ORGUE. Les compositions pour l'orgue de J. S. Bach sont en nombre immense : on en connait beaucoup aujourd'hui; mais peut-être en est-il d'autres égarées dans des collections particulières. Dans ce genre, comme dans tous ceux qu'il a traités, son génie a trouvé des trésors d'imagination inépuisable, d'originalité, et de variété dans les formes. Son style a toujours le caractère de la grandeur, et son sentiment d'harmonie est rempli de traits inattendus dont l'effet est irrésistible. Un art prodigieux règne dans ses préludes sur des chorals, par sa manière de présenter le même sujet sous des formes variées et toujours neuves. Les épisodes de ses fugues sont riches d'invention, et les rentrées des sujets se font toujours d'une manière inattendue, vive, puissante d'effet, bien que l'harmonie laisse quelquefois désirer plus de correction. Au surplus, ce défaut de correction, dont Chérubini était si choqué, tient à ce que Bach exécutait en général ses préludes et ses fugues dans un mouvement rapide, et qu'il savait que les rencontres de dissonances non préparées ou non résolues régulièrement sont peu remarquables dans la vitesse. Il savait aussi que dans la musique de cette espèce, toutes les incorrections sont absorbées par le sentiment tonal, quand celui-ci est bon.

Les ouvrages pour orgue de ce grand homme publiés jusqu'à ce jour sont : 1° La troisième partie des exercices, indiquée précédemment, et qui a pour titre : *Clavierübung, bestehend in verschiedenen Vorspielen über die Cathechismus-und andere Gesænge vor die Orgel;*

Digitized by Google

Leipsick, 1739, in-fol. Ce recueil renferme des prières pour le catéchisme, des préludes et des fugues sur des chorals, à 2 claviers à la main et pédale, et quelques pièces pour des claviers manuels seulement. On y trouve de fort belles choses. — 2° *Sechs Chorœle verschiedener Art, auf einer Orgel mit zwei Clavieren und Pedal vorzuspielen*, etc. (six chorals traités de différentes manières, pour jouer sur l'orgue avec deux claviers et pédale, etc.); Zelle, ou Celle, chez Jean-George Schübler, 1740. Cet ouvrage est d'une facture admirable. — 3° *Canonische Verœnderungen über das Weinachtslied : Vom Himmel, khoch da omm Ich her*, etc. (Variations canoniques sur le chant de Noël, *Vom Himmel*, etc., pour orgue, à 2 claviers et pédale); Nuremberg, Balthasar Schmid, 1747, in-4° obl. Une deuxième édition de cet ouvrage intéressant a paru à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, et Hasslinger, de Vienne, en a donné une autre dans les premiers numéros d'une collection projetée des œuvres de Bach pour l'orgue qui n'a pas été continuée. — 4° *Choral-Vorspiele für die Orgel mit einem und zwei Clavieren und Pedal* (Préludes pour des chorals à un et deux claviers et pédale); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 2 parties in-fol., 1800. Ces préludes, au nombre des 40, sont le chef-d'œuvre du genre. Le mélange des claviers y est traité avec tant d'habileté, les chants chorals y sont variés avec une telle puissance de génie et une imagination si féconde, qu'on peut affirmer qu'il n'existe aucune composition de cette espèce digne de soutenir la comparaison avec celle-là. — 5° 44 *kleine Choral-Vorspiele* (44 petits préludes pour des chorals). Ces préludes sont tirés d'un petit livre d'orgue que Bach écrivit pour ses élèves lorsqu'il était au service du duc d'Anhalt-Cœthen, et qui contient des instructions sur la manière de traiter les chorals, des modèles et des exercices pour le jeu du clavier de pédale. Ce livre, qui se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, a pour titre : *Orgelbüchlein, worinne einem anfahenden Organisten Anleitung gegeben wird, auff allerhand Arth einen Choral durchzuführen*, etc. (Petit livre d'orgue, dans lequel une instruction est donnée aux organistes commençants concernant les différentes manières de traiter un choral, etc.) — 6° 15 *Grosse Choral-Vorspiele* (quinze grands préludes pour des chorals), *ibid*. — 7° 52 *Choral-Vorspiele verschiedener Form* (52 préludes pour des chorals, en diverses formes); ibid., 4 suites. — 8° 18 *Choral-Vorspiele mit den* 5 *variationen über : vom Himmel hoch da komm Ich her*, etc. (18 préludes avec 5 variations sur le chant de Noël : Vom Himmel, etc.); Leipsick, Peters. Plusieurs pièces des recueils précédents se retrouvent dans celui-ci. — 9° *Der angehende Organist : 46 kleine Choralvorspiele mit obl. Pedal* (l'Organiste commençant ; 46 petits préludes de chorals, avec pédale obligée) ; Erfurt, Koerner. — 10° *Variationen über den Choral : Christ, der du bist der helle Tag* (6 variations sur le choral : *Christ, der du bist*, etc.) ; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 11° 11 *Variationen über den Choral : Sei gegrüsset, Jesu gütig* (11 variations sur le choral : *Sei gegrüsset, Jesu gütig*); ibid. 12. *Prakische Orgelschule, enthaltend 6 Sonaten für 2 Manuale und oblig. Pedal* (École pratique d'orgue, contenant 6 sonates pour 2 claviers et pédale obligée) ; Zurick, Naegeli. Le même ouvrage a été publié à Vienne, chez Haslinger, sous le titre de Six Trios pour l'orgue à 2 claviers et pédale). Cet œuvre est de la plus grande beauté. — 13° Six Préludes et six Fugues pour l'orgue avec pédale obligée. Vienne, Steiner. — 14° *Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgel-compositionen, gesammelt und herausgegeben von Ad. Bern. Marx* (Compositions pour l'orgue de Jean-Sébastien Bach, recueillies et publiées par Ad. Bern. Marx); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 3 suites, in-fol. obl. Ce recueil contient un choix de préludes magnifiques et des plus belles fugues de l'auteur, au nombre de neuf pièces. — 15° *Passacaglia für Orgel* (Passacaille pour l'orgue); Francfort, Dunst. Il y a plusieurs autres éditions de cette composition sublime et célèbre, à Prague, chez Berra ; à Erfürt, chez Koerner ; à Leipsick, chez Peters ; etc. — 16° Pastorale (en *fa*) pour orgue avec pédale ; Berlin, Schlesinger ; Prague, Berra ; etc. — 17° *Thema Legrentianum elaboratum cum subjecto pedaliter* ; Vienne, Haslinger. — 18° *Praeludien und Fugen für die Orgel ; n° 1 über den Namen B-A-C-H ; n° 2 Fuge* (Préludes et Fugue pour l'orgue ; n° 1. Prélude et fugue sur le nom de *Bach*, c'est-à-dire, *si b, la, ut, si* ; n° 2 fugue); Leipsick, Breitkopf et Haertel. Nonobstant l'opinion générale qui attribue à Jean-Sébastien Bach la fugue sur B-A-C-H, il est douteux que cette composition lui appartienne ; car on n'y trouve pas le feu de son génie. Beaucoup de fugues, de préludes, de toccates, et de fantaisies pour l'orgue, composés par cet homme illustre, ont été publiés séparément à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel, chez Péters, à Berlin, chez Trautwein, et à Erfurt, chez Koerner. Toutes ces pièces ont été réunies aux autres compositions de J. S. Bach pour l'orgue, déjà publiées, et en partie inédites, dans une collection de ses œuvres complètes pu-

Digitized by Google

bliées par Griepenkerl et Roitsch, en 7 volumes, chez Peters, à Leipsick. Le premier volume contient les 6 sonates pour 2 claviers et pédale, la Passacaille et la Pastorale ; dans le second, on trouve 9 préludes et autant de fugues, une fantaisie suivie d'une fugue ; dans le troisième, 6 préludes et autant de fugues, 3 toccates suivies d'une fugue, et une fantaisie avec fugue ; dans le quatrième, 6 préludes suivis de fugues, 4 fugues séparées, un prélude séparé, une toccate et fugue, une *canzona* (en *ré* mineur), 2 fantaisies (en *sol* et en *ut* mineur), et un trio (en *ré* mineur); dans le cinquième, 56 préludes courts pour des chorals, et 4 suites de variations sur des chorals ; le sixième volume contient 34 grands préludes de chorals, et une collection de variations; et, enfin, le septième renferme 33 grands préludes de chorals, et une suite de variations.

VI. Musique pour divers instruments. 1° *Trois sonates pour un violon seul ;* Leipsick, Breitkopf et Haertel. Ces sonates sont tirées de l'œuvre de Bach contenant six solos pour violon, dont le manuscrit original, qui a appartenu à l'auteur de cette biographie, est passé dans la possession de Baillot. Une autre édition des trois sonates a été donnée par Simrock, à Bonn, sous ce titre : *Studio, o tre sonate per violino.* M. F. David, professeur au conservatoire de Leipsick (*voy.* ce nom) en a publié une troisième pour l'usage des élèves de cette institution, avec une instruction sur le doigter et le mécanisme de l'archet, sous le même titre ; Leipsick, Kistner. — 2° *Ciacona* (Chaconne) avec variations, pour violon seul ; Berlin, Schlesinger. Cette belle pièce est tirée de la deuxième sonate. Mendelssohn y a ajouté un accompagnement de piano et l'a publiée avec cette addition, sous ce titre : *Chaconna, with variations for violin solo, with additional accompaniment of piano-forte ;* Londres, Boosey. Cet arrangement a été réimprimé par Crantz, à Hambourg. — 3° *Cinq duos pour deux violons* ; Vienne, Haslinger. — 4° *Six solos ou sonates pour violoncelle publiés par Dotzauer* ; Leipsick, Breitkopf et Haertel. Une autre édition a paru dans la même ville, chez Kistner, sous ce titre : *Six sonates ou études pour violoncelle solo.* — 5° *Six concertos publiés pour la première fois d'après les manuscrits originaux, par S. W. Dehn* ; Leipsick, Péters ; n° 1, Concerto pour violino piccolo, 3 hautbois et 2 cors de chasse, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse ; n° 2, Concerto pour violon, flûte, hautbois et trompette concertants, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse ; n° 3, Concerto pour 3 violons, 3 altos et 3 violoncelles avec basse continue pour le clavecin ; n° 4, Concerto pour violon et 2 flûtes concertants, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse; n° 5, Premier concerto en *la* mineur pour le violon, avec accompagnement de 2 violons, alto et basse ; n° 6, Concerto pour clavecin, flûte et violon concertants, avec accomp. de violon, alto, violoncelle et basse. Il reste à publier : Une symphonie concertante pour 2 violons (en *ré* mineur), avec 2 violons, alto et basse, dont le manuscrit existait chez Ch. Ph. Em. Bach (voyez son Catalogue, p. 67) ; une sonate (en *si* mineur), sous le nom de *Trio*, pour clavecin et violon, qui n'est pas celle qu'on trouve dans le recueil de 6 sonates pour ces instruments. Le manuscrit original était chez Ch. Ph. Em. Bach. Il en existe une copie, de la main d'Altnikol, à la bibliothèque royale de Berlin ; sonate (en *mi* majeur) pour clavecin et flûte (Catal. de Ch. Ph. Em. Bach) ; Trio (en *si* mineur) pour 2 flûtes et clavecin (ibid) ; Trio (en *fa* majeur) pour 2 violons et basse (copie de la main d'Altnikol, à la bibliothèque royale de Berlin) ; Sonate (en *ut* majeur) pour flûte et basse (Catal. de Ch. Ph. Em. Bach) ; Trio pour flûte, violon et basse (en *ut* mineur), ibid. ; Ouverture (en *ut* majeur) pour 2 violons, alto, 2 hautbois, basson et basse continue pour le clavecin, à la bibliothèque royale de Berlin ; Ouverture (en *si* mineur) pour 2 violons, alto, flûte et basse (Catal. de Ch. Ph. Em. Bach) ; ouverture (en *ré* majeur) pour 2 violons, alto, 2 hautbois, trompette et basse (*ibid.*) ; Symphonie (en *ré* majeur) pour 2 violons, alto, 2 hautbois, basson, 3 trompettes et basse (ibid). ; Symphonie concertante pour violon et hautbois concertants, 2 violons, alto et basse ; quatuor pour hautbois, violon, alto et basse ; Trois Caprices pour luth seul. On peut juger, par les détails qui viennent d'être donnés, de la prodigieuse fécondité de Jean-Sébastien Bach ; fécondité d'autant plus étonnante, que ses emplois, ses voyages, ses élèves, et les soins qu'exigeait sa famille l'occupaient beaucoup ; mais c'est précisément un des caractères du génie que la facilité de produire au milieu des obstacles qui l'environnent.

La vie et les ouvrages de J. S. Bach ont été les objets de plusieurs monographies dont voici les titres : 1° *Ueber Johann-Sébastian Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke* (Sur la vie de Jean-Sébastien Bach, son talent et ses œuvres, par le docteur Jean-Nicolas Forkel ; Leipsick, 1802, in-4°, avec le portrait de Bach. Il a paru une traduction anglaise de cet ouvrage, sous ce titre : *Life of John Sebastian Bach ; with a*

Digitized by Google

critical view of his compositions; Londres, 1820, gr. in-8° de 116 pages.— 2° *Lebensbeschreibung des Kapellmeister*, etc... *Johann Sebastian Bach*, etc. (Histoire de la vie du maître de chapelle, etc., Jean-Sébastien Bach, publiée par J. E. Grosser); Breslau, 1834, petit. in-8°. Compilation sans valeur. La plus grande partie du volume est remplie par des anecdotes concernant des artistes étrangers à l'objet principal. — 3° *Johann Sebastian Bach's Leben, Wirken und Werke* (Vie, talents et œuvres de Jean-Sébastien Bach, par C.-L. Hilgenfeldt); Leipsick, Hofmeister, 1850, 1 vol. in-4° de 182 pages, avec quelques pages de musique. Cet ouvrage est ce qu'on a fait de plus complet et de plus exact sur Bach. — 4° *Joh. Seb. Bach in seinen Kirchen Cantaten und Choralgesangen* (Jean-Sébastien Bach dans ses cantates d'église et dans ses chants de chœur, par Jean-Théodore Mosewius); Berlin, 1845, gr. in-4°. On peut aussi consulter, au point de vue esthétique, un travail concernant le génie et les œuvres de Bach, par l'auteur de la présente biographie, inséré dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1853, nos 14, 17 et 19).

BACH (Guillaume-Friedmann), fils aîné de Jean-Sébastien, naquit à Weimar en 1710. Il apprit de bonne heure la musique sous la direction de son illustre père, qui prit plaisir à cultiver ses heureuses dispositions. Il reçut aussi quelques leçons de Graun l'aîné, alors maître des concerts à Mersebourg. Jean-Sébastien Bach ayant été nommé directeur de musique à l'école Saint-Thomas de Leipsick, en 1723, Guillaume-Friedmann profita de cette circonstance pour suivre les cours de l'université, et s'adonna particulièrement avec ardeur à l'étude de la jurisprudence et des mathématiques, dans lesquelles il devint fort habile. En 1732, il fut appelé à Dresde, comme organiste de l'église de Sainte-Sophie; mais il paraît qu'il ne garda cette place que peu d'années, et qu'il revint chez son père, dont il fut le compagnon de voyage en plusieurs occasions. Nommé en 1747 directeur de musique à l'église Notre-Dame de Halle, il se rendit dans cette ville, où il se fixa pendant vingt ans. Ce long séjour lui a fait donner souvent le nom de *Bach de Halle*. En 1767, il quitta sa place, sans motif apparent, et vécut sans emploi d'abord à Leipsick, ensuite à Brunswick, en 1771, à Goettingue en 1773, et enfin à Berlin, où il mourut dans une extrême misère, le 1er juillet 1784.

Un génie heureux et des études profondes avaient fait de Guillaume Friedmann Bach le plus grand organiste, le plus habile fuguiste et le plus savant musicien de l'Allemagne, après son père. « Au clavecin, dit le docteur Forkel, son jeu était « léger, brillant, charmant; à l'orgue son style était « élevé, solennel, et saisissait d'un respect reli- « gieux. » Malheureusement il aimait à improviser et écrivait peu; mais ce qu'il a laissé est marqué au coin du génie et de la science la plus profonde. On a lieu de s'étonner qu'avec des talents si remarquables, ce musicien ait eu si peu de bonheur, et qu'il ait été réduit à vivre des secours de ses amis pendant les dernières années de sa vie, quoiqu'il n'eût aucun de ces vices honteux qui conduisent quelquefois les artistes à la misère. Mais il avait un caractère opiniâtre et sombre qui rendait son commerce difficile; il s'irritait du peu de succès de sa musique, dont le caractère élevé n'était apprécié que par les connaisseurs, et il dédaignait de faire des démarches pour tirer parti de ses talents. Ce n'est que depuis sa mort qu'il a été estimé à sa juste valeur et que ses ouvrages ont été recherchés. On a de lui : 1° *Une Sonate pour clavecin;* Halle, 1739.— 2° *Six Sonates pour clavecin;* Dresde, 1745.— 3° *Trois Sonates avec accompagnement de violon, œuvre 2e*; Amsterdam, Hummel. — 4° *Six Sonates pour clavecin seul*, *ibid.* On a publié, dans ces derniers temps : 5° 12 *Polonaises pour piano seul;* Leipsick, Péters. — 6° *Orgelstücke Præludien und Fugen* (Pièces d'orgue, 1re, 2e et 3e suites); Leipsick, Breitkopf.— 7° *Concerto pour orgue à deux claviers et pédale*, publié par Griepenkerl, d'après le manuscrit autographe; Leipsick, Péters. Il a laissé en manuscrit: 1° *Vom harmonischen Dreyklange.* — 2° Quatorze polonaises. — 3° Huit petites fugues pour l'orgue. — 4° Concerto de clavecin à huit parties.—5° concerto de clavecin à quatre mains. — 6° Quatre fugues pour l'orgue à deux claviers et pédale. — 7° Deux sonates pour deux clavecins concertants. — 8° Un Avent à quatre voix. — 9° Une musique complète pour la Pentecôte, avec orchestre et orgue. La bibliothèque royale de Berlin possède de ce grand musicien, en manuscrits autographes ou autres : 1° Dix sonates de clavecin, dont une a pour titre : *La Reveillo.* Le manuscrit de celle-ci est de la main de Kirnberger. —2° Huit fugues pour clavecin (en *ut* majeur, *ré* majeur, *mi* bémol, *ré* mineur, *mi* mineur, *si* bémol et *fa* mineur). — 3° Cinq fantaisies *idem* (en *la* mineur, *mi* mineur, *ut* majeur, *sol* majeur et *ré* mineur. — 4° Concerto pour 2 clavecins concertants (en *fa* majeur), sans accompagnement. — 5° Symphonie pour 2 violons, alto, basse et deux flûtes. — 6° Trio pour deux flûtes et basse. —7° Deux cantates pour la fête de Noël, à 4 voix et instruments. — 8° Une cantate pour la première férie de Pâques, *idem*. — 9° Airs d'église avec orgue et un cor. — 10° Quinze compositions pour les fêtes principales de l'église,

Digitized by Google

la plupart à quatre voix, orgue et instruments (manuscrits originaux). La plupart de ces ouvrages ont été composés pendant le séjour de l'auteur à Halle.

BACH (CHARLES - PHILIPPE - EMMANUEL), deuxième fils de Jean-Sébastien, naquit à Weimar le 14 mars 1714. On le désigne ordinairement par le nom de *Bach de Berlin*, parce qu'il demeura dans cette ville pendant vingt-neuf ans. Il fit ses premières études de musique à l'école de Saint-Thomas, à Leipsick. Son père le prit ensuite sous sa direction, et lui enseigna, pendant plusieurs années, le clavecin et la composition. Pendant ce temps, il fit à l'université de Leipsick un cours de jurisprudence qu'il acheva à Francfort-sur-l'Oder. Il fonda dans cette dernière ville une académie de musique, dont il eut la direction, et pour laquelle il composait dans les occasions solennelles. En 1738, il se rendit à Berlin pour y professer la musique, et deux ans après il entra au service de Frédéric le Grand, qui venait de monter sur le trône. Il conserva cet emploi jusqu'en 1767, où il alla à Hambourg comme directeur de musique pour y remplacer Telemann. Avant son départ, la princesse Amélie de Prusse lui conféra le titre de maître de sa chapelle, en récompense de ses services. Ce n'est pas sans beaucoup d'obstacles que Ch.-Ph.-Em. Bach parvint à s'affranchir de l'espèce d'esclavage où il était à la cour de Prusse, pour se transporter à Hambourg; plusieurs fois il avait demandé son congé sans pouvoir l'obtenir : on se contentait d'augmenter ses appointements. N'étant pas né Prussien, il semble qu'il devait être libre d'aller où il voulait : mais il s'était marié à Berlin, et, dans les usages despotiques de ce temps-là, sa femme et ses enfants ne pouvaient quitter la Prusse sans la permission du gouvernement dont ils étaient les sujets. Le souvenir de ce qu'il avait souffert en cette occasion lui rendit si chère la liberté dont il jouissait à Hambourg, qu'il ne voulut jamais quitter cette ville, quels que fussent les avantages que lui offraient plusieurs princes d'Allemagne pour l'attirer à leur service.

Le docteur Burney le connut en 1773 ; il jouissait d'une honnête aisance, mais non de toute la considération que méritaient ses talents. Accoutumé comme on l'était en Allemagne au style savant, harmonieux, mais plus ou moins lourd des compositeurs de ce pays, la musique de Ch.-Ph.-Em. Bach, pleine de nouveauté, de grâce, de légèreté, et qui s'éloignait des formes scientifiques, ne fut pas estimée ce qu'elle valait, et ce n'est guère qu'en France et surtout en Angleterre qu'on sut apprécier tout son mérite. C'est cependant ce même style, perfectionné par Haydn et Mozart, qui depuis a charmé toute l'Europe. L'injustice de ses compatriotes fit longtemps le tourment de Bach, qui avait le sentiment de son talent : « *Mais*, disait-il à Burney, *depuis que j'ai cinquante ans, j'ai quitté toute ambition. Je me suis dit : Vivons en repos; car demain il faudra mourir; et me voilà tout réconcilié avec ma position.* Ce grand artiste mourut à Hambourg, le 14 décembre 1788. Il eut deux fils, dont l'un suivit la carrière de la jurisprudence, et l'autre celle de la peinture : ce sont les premiers membres de la famille des Bach qui ne se soient pas livrés à l'étude de la musique. Bach possédait une belle collection de musique ancienne, de livres, d'instruments et de portraits de musiciens : elle fut vendue en 1790, et le catalogue en fut imprimé sous ce titre : *Verzeichniss des musikalischen Nachlasses des verstorbenen Capellmeisters Carl. Phil. Emmanuel Bach.* Hambourg, 1790, 142 pages in-8°. On y trouve une notice de ses compositions imprimées et manuscrites; elles consistent : 1° en deux cent dix solos pour clavecin, composés depuis 1731 jusqu'en 1787, dont 70 sont restés en manuscrit. — 2° Cinquante-deux concertos pour le clavecin et orchestre, composés de 1723 à 1788, dont neuf seulement ont été imprimés. — 3° Quarante-sept trios, partie pour clavecin et partie pour flûte, violon et basse, desquels vingt-sept sont encore inédits. — 4° Dix-huit symphonies à grand orchestre, composées de 1741 à 1776 : on n'en a imprimé que cinq. — 5° Douze sonates pour clavecin obligé avec accompagnement de plusieurs instruments, dont trois seulement ont été publiées. — 6° Dix-neuf solos pour divers instruments, tels que flûte, hautbois, viola di gamba, harpe, etc. : on n'a imprimé que deux de ces pièces. — 7° Trois quatuors pour clavecin, flûte, alto et basse, composés en 1788, et encore inédits. — 8° Une foule de petites pièces pour divers instruments, imprimées et manuscrites; de plus, en manuscrit : un *Magnificat*, composé en 1749; un *Sanctus*; un *Veni Creator*; vingt-deux cantates et motets, composés de 1768 à 1788; quatre services pour la fête de Pâques, composés en 1756, 1778 et 1784; un service pour la fête de Noël, en 1775; neuf chœurs religieux avec orchestre, de 1771 à 1785; trois services pour la fête de Saint-Michel, 1772, 1775 et 1785; cinq motets sans instruments; une antienne à quatre voix ; un *Amen, idem;* une cantate de noces, en 1766 ; un chœur italien pour le roi de Suède, en 1770 ; une cantate pour une naissance, 1769; deux oratorios, 1780 et 1783 ; deux sérénades; une hymne de naissance en deux parties ; dix-sept pièces pour des installations de prédicateurs, de 1769 à 1787 ; deux musiques de jubilé, toutes deux en

1775; une cantate pour ténor, avec orchestre, en 1772; *Selma*, cantate pour soprano, avec orchestre, 1776; cinq airs, avec orchestre; quatre-vingt-quinze chants imprimés et manuscrits, et une quantité considérable de chants simples ou chorals. Le nombre des ouvrages que Bach a publiés depuis 1731, par la voie de l'impression ou de la gravure, se monte à plus de cinquante; en voici l'indication : I. POUR LE CHANT : 1° *Melodien zu Gellerts geistlichen Liedern* (Mélodies pour les cantiques de Gellert); Berlin, 1754. Cet ouvrage eut en 1784 sa cinquième édition. — 2° *Oden Sammlung* (Recueil d'Odes); Berlin, 1761. 3° *Anhang zu Gellerts geistlichen Oden* (Appendix aux odes religieuses de Gellert). Berlin, 1764. — 4° Une multitude d'airs et de chansons dans les recueils de Græf, de Kraus, de Lang, de Breitkopf et autres ouvrages périodiques. — 5° *Philis et Tircis*, cantate; Berlin, 1766. — 6° *Der Wirth und die Gæste* (l'Hôte et les Convives); Berlin, 1796. — 7° Les psaumes de Cramer; Hambourg, 1774. — 8° *Die Israeliten in der Wüste* (les Israélites dans le désert), Oratorio, en partition; Hambourg, 1779. — 9° *Sanctus*, à deux chœurs, en partition, Hambourg, 1779. — 10° *Sturm's geistliche Gesænge mit Melodien* (cantiques de Sturm, mis en musique); Hambourg, 1779. Le second volume du même ouvrage a paru à Hambourg, en 1781. — 11° *Kloptoks Morgengesæng am Schæpfungsfeste* (Hymnes du matin, pour la fête de la Création, par Klopstock), en partition; Leipsick, 1787. — 12° Deux litanies à huit voix en deux chœurs; Copenhague, 1786. — 13° *Rammlers Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (la Résurrection et l'Ascension de Jésus, par Ramler), en partit.; Leipsick, 1787. — II. POUR LE CLAVECIN : 14° Un menuet à mains croisées; Leipsick, 1731. — 15° Six sonates dédiées au roi de Prusse; Nuremberg, 1742; — 16° concerto pour clavecin en *ré*; Nuremberg, 1745. — 17° Un *id.* en *si* bémol, *ibid.*, 1753. — 18° Six sonates; Berlin, 1753. — 19° Dix sonates, dans les œuvres mêlées de Haffner; Nuremberg, 1755 et 1756. — 20° Deux sonates et une fugue dans le recueil de Breitkopf, 1757 et 1758. — 21° Une fugue à deux parties pour clavecin, dans le recueil de fugues de Marpurg; Berlin, 1758. — 22° Douze petits morceaux pour clavecin, Berlin, 1758. — 23° Six sonates, avec des variantes dans les reprises (il y a joint une préface sur ces variantes); Berlin, 1759. Il y en a eu une deuxième édition en 1785. — 24° Six sonates; Berlin, 1761. — 25° Six sonates; *ibid.*, 1762. — 26° Concerto en *mi* majeur; *ibid*, 1763. — 27° Trois sonatines, avec accompagnement, de 1764 à 1765, imprimées séparément. — 28° Six sonates faciles; Leipsick, 1766. — 29° Recueil de pièces pour le clavecin; Berlin, 1765. — 30° douze petits morceaux à l'usage des commençants, premier recueil; Berlin, 1765. — 31° deuxième recueil des mêmes; *ibid.*, 1768. — 32° six sonates à l'usage des dames, 1770. Il y a eu deux éditions de cet ouvrage, l'une gravée à Amsterdam, l'autre imprimée à Riga. — 33° douze petites pièces à deux et trois parties; Hambourg, 1770. — 34° *Musikalische Vermischung* (Mélanges musicaux); Hambourg, 1771. — 35° Six concertos faciles avec accompagnement; *ibid.*, 1772. — 36° Six sonates pour clavecin, violon et violoncelle; Berlin, 1776. — 37° Trois sonates, avec accompagnement de violon et violoncelle, premier recueil; Leipsick, 1776. — 38° Quatre sonates, *ibid*, deuxième recueil; Leipsick, 1777. — 39° Six sonates pour les connaisseurs, Leipsick; 1779. — 40° deuxième recueil des mêmes; Leipsick, 1780. — 41° troisième *idem; ibid* 1783. — 42° Quatrième *idem; ibid.* 1785. — 43° cinquième *idem; ibid.* 1785. — 44° sixième recueil *idem*, avec des fantaisies libres; *ibid.*, 1787. — 45° *Sonata per il cembalo solo*; Leipsick, 1785. — POUR DIVERS INSTRUMENTS : — 46° Trio pour violon, en *ut* mineur, avec des observations, suivi d'un autre trio pour flûte, violon et basse; Nuremberg, 1751. — 47° symphonie, en *mi* mineur, pour deux violons, alto et basse, *ibid.*, 1759. — 48° Quatre symphonies à grand orchestre; Leipsick, 1780. — 49° *Preludio e sei sonate per organo*; Berlin, 1790, grand in-fol. — IV. ÉCRITS SUR LA MUSIQUE : 50° *Einfall einen doppelten Contrapunct in der Octave von 6 Tacten zu machen ohne die Regeln davon zu wissen* (Idée pour composer un contrepoint double à l'octave, de six mesures, sans en connaître les règles); 1757, dans le troisième volume des essais de Marpurg. — 51° *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, mit Exemplen und 18 Probstücken in 6 Sonaten* (Essai sur la vraie manière de jouer du clavecin, avec des exemples et dix-huit modèles en six sonates); Berlin, 1752 — 1762, in-4°, 2 volumes. Les exemples de cet ouvrage forment un volume grand in-folio. La deuxième édition de cet excellent ouvrage a été publiée à Leipsick, en 1782, la troisième en 1787, la quatrième en 1797. Rien ne peint mieux l'indifférence ou l'on est en France pour les progrès de la musique, que l'absence d'une traduction de ce livre, beaucoup plus important que son titre ne l'annonce. Le second volume contient d'excellents principes d'accompagnement. L'auteur de cette biographie possède le manuscrit autographe d'un petit ouvrage de Ch.-Ph.-Emm. Bach, intitulé : *Kurze Anweisung zum General-Bass* (courte instruction pour la basse continue), petit in-4° obl. de 30

Digitized by Google

pages, ainsi que seize lettres de sa main, relatives à sa vie et à ses ouvrages; enfin le catalogue thématique de toutes ses œuvres imprimées et inédites, manuscrit supérieurement exécuté en un volume in-fol. de 98 pages, précédé d'une belle vue de son tombeau sur les bords de l'Elbe, peint en gouache. On lit dans le *Correspondant de Hambourg* (1790, nº 160), que Bach lui-même fut le rédacteur de ce catalogue, dont on a extrait celui qui a été publié après sa mort. On a imprimé quelques ouvrages posthumes de Bach à Berlin et à Leipsick, consistant principalement en musique de chant et de clavecin. M. A.-F. Riccius publie en ce moment (1853) une édition complète des œuvres de Charles-Philippe-Emmanuel Bach, pour le clavecin, chez Frédéric Hofmeister, à Leipsick. La première livraison, contenant six sonates, est accompagnée d'une introduction historique et critique. Le catalogue thématique de toutes les compositions inédites de Bach pour le clavecin et pour d'autres instruments, avec l'indication de leur date, se trouve dans le catalogue général de sa collection cité précédemment. Les manuscrits autographes d'une partie de ses cantates d'église et autres ouvrages de musique religieuse, ainsi que de ses symphonies et de ses concertos pour clavecin et pour divers instruments, se trouvent à la bibliothèque royale de Berlin.

Créateur de la sonate moderne, Emmanuel Bach a eu le sort souvent réservé à ceux qui ouvrent des voies nouvelles dans l'art : il fut méconnu de ses contemporains, parce que son style était trop nouveau pour eux, et ses ouvrages ont vieilli rapidement, parce que ses successeurs, instruits par son exemple, ont développé ce qu'il avait inventé et en ont perfectionné les formes. Jugées au point de vue de l'époque actuelle, les pièces composées par ce grand musicien nous semblent trop courtes, accoutumés que nous sommes à l'ampleur parfois exagérée de la musique de Beethoven, de Weber et de Mendelssohn. Parmi les nombreux recueils de sonates qu'il a mis au jour, on remarque en première ligne celui qui a pour titre *Sonates de clavecin pour les connaisseurs* (Clavier-Sonaten für Kenner), dont il a paru six suites à Leipsick, depuis 1779 jusqu'en 1787, et dont la réunion forme un gros volume in-fol. Cette importante production renferme dix-huit sonates, douze rondeaux détachés, et six fantaisies. Le titre *Sonates pour les Connaisseurs*, semble une protestation contre l'indifférence que le vulgaire montrait pour les ouvrages de Bach. Un des traits caractéristiques du talent d'Emmanuel Bach est son penchant pour la mélodie. A le voir s'éloigner avec soin du style fugué dans la plupart de ses ouvrages, on a peine à comprendre qu'il ait pu s'affranchir avec tant de liberté de l'éducation qu'il avait reçue et des habitudes de son enfance. Des quatre fils de Jean-Sébastien Bach qui se sont montrés dignes de leur illustre père, l'aîné (Guillaume-Friedmann) et Jean-Chistophe-Frédéric ont été les continuateurs de sa manière, et l'on voit dans leurs œuvres qu'ils ont été inspirés par son génie. Les deux autres, au contraire (Charles Philippe-Emmanuel et Jean-Chrétien), ont été mélodistes avec passion, et ont employé toutes les ressources de leur imagination à la création ou à la propagation des formes modernes. Jean-Sébastien était encore dans toute la force de son talent lorsque son fils Emmanuel publia ses premiers ouvrages. Il serait intéressant de savoir quelle fut l'opinion de ce grand homme sur des choses si différentes de son style. Vraisemblablement il les aura considérées comme des *bagatelles ;* car c'était par ce mot qu'il désignait les opéras italiens de son temps, et toute la musique libre qui n'avait de base que dans l'imagination, quoiqu'il eût lui-même l'imagination la plus riche et la plus indépendante. Quoi qu'il en soit, Emmanuel Bach fit voir dans son premier œuvre de sonates, dédié au roi de Prusse, et publié en 1742, la voie nouvelle où il voulait s'engager, quoiqu'il y eût encore quelque incertitude dans son style; mais il caractérisa davantage sa manière dans les six sonates qu'il fit paraître en 1753. Là, les formes qu'il a reproduites dans ses autres œuvres sont arrêtées, et l'on n'y retrouve plus rien de l'ancienne école.

Cependant ces œuvres, et quelques sonates détachées du même genre, qu'Emmanuel Bach avait fournies aux recueils de compositions de divers auteurs publiés à Nuremberg, chez Haffner, et à Leipsick chez Breitkopf, ayant fait accuser cet artiste, par quelques critiques allemands, de n'avoir adopté des formes libres dans ses compositions, que parce qu'il n'avait pas assez d'habileté dans l'art d'écrire pour traiter avec talent des ouvrages plus scolastiques, il crut devoir démontrer l'injustice de cette attaque, en faisant insérer dans le recueil intitulé *Musicalisches Allerley*, publié à Berlin en 1761, deux sonates, dont la première (en *mi* mineur) est composée de pièces d'anciennes formes d'un style serré, et dont l'autre (en *ré* mineur) a pour dernier morceau une fugue excellente. S'il était nécessaire d'avoir une autre preuve de la valeur des œuvres de Bach que ces mêmes ouvrages, on la trouverait dans la haute estime que Haydn, Mozart et Clementi eurent toujours pour l'originalité du style de cet artiste.

Digitized by Google

BACH (Jean-Christophe-Frédéric), fils de Jean-Sébastien, né à Leipsick, en 1732, étudia d'abord le droit à l'université de sa ville natale; mais bientôt il abandonna cette science pour la musique, qu'il aimait avec passion. Ses heureuses dispositions et les leçons de son père en firent un compositeur habile et un pianiste distingué. Charmé de ses talents, le comte de Schaumbourg, grand amateur de musique, le nomma son maître de chapelle, et lui donna des appointements de 1000 thalers (3,750 fr.). Les devoirs de sa place l'obligeaient à composer des cantates et des oratorios pour toutes les fêtes de la petite cour de Bückebourg; du reste, il jouissait d'une existence douce, tranquille, et pouvait se livrer aux travaux qu'il affectionnait, sans être troublé par un service fatigant. Il ne s'éloigna qu'une seule fois de la résidence du comte de Schaumbourg: ce fut pour faire avec son frère, Jean-Chrétien Bach, un voyage de quelques mois à Londres. De retour à Bückebourg, il y mourut le 26 janvier 1795, d'une inflammation de poitrine, laissant après lui la réputation d'un artiste distingué et d'un homme respectable. On ne trouve point dans ses compositions le feu qui distingue celles de ses frères Charles-Philippe-Emmanuel et Guillaume-Friedmann; mais elles se font remarquer par la force de l'harmonie et par l'habileté avec laquelle le style fugué y est traité. Bach aimait son art avec passion, et s'en occupait sans cesse : jusqu'à sa mort, il conserva l'habitude de consacrer toutes ses matinées à la composition. Ses ouvrages sont en grand nombre; la bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit : *Ino*, cantate de Ramler, à voix seule avec deux violons, viole et basse. — *La jeunesse de Jésus*, tableau biblique à quatre voix, deux violons, viole, basse continue, deux flûtes et deux cors. — *La Résurrection de Lazare*, oratorio de Herder, à quatre voix et orchestre. — Une Cantate pour l'anniversaire de la naissance du comte de Schaumbourg, composée en 1787, à quatre voix et orchestre. — Une cantate pour l'Ascension, à quatre voix, deux violons, alto et basse continue. — Deux motets à quatre voix. — Une symphonie (en *si* bémol) pour deux violons, alto, basse, deux clarinettes, basson et deux cors. — *Pygmalion*, cantate théâtrale. — Deux concertos pour le piano avec orchestre. — Un trio pour flûte, violon et basse. — Un autre trio pour deux violons et basse; et des airs avec orchestre. Il n'a été imprimé de la composition de Jean-Christophe-Frédéric Bach que des sonates isolées, dans les mélanges de musique (*Musicalisches Vielerley*), les cantiques de Munter (*Munter's geistliche Lieder*), dont la deuxième livraison a paru en 1774. — Six quatuors pour flûte, violon, viole et basse, gravés à Hambourg. — *Ino*, cantate arrangée pour le clavecin, en 1786. — *Musicalische Nebenstunden* (les Heures d'amusement de musique, collection de petites pièces) : le premier cahier a paru en 1787 et les autres dans les années suivantes, jusqu'en 1791. — Enfin, six quatuors pour le violon, à Londres, en 1785. Les sonates faciles pour le clavecin, et la cantate l'*Américaine*, que Gerber attribue à Jean-Christophe-Frédéric, dans son ancien lexique, appartiennent à son frère Jean-Chrétien. L'épouse de Bach était cantatrice à la cour du comte de Schaumbourg.

BACH (Jean-Chrétien), onzième fils de Jean-Sébastien, naquit à Leipsick en 1735. Il n'avait pas encore quinze ans, lorsqu'il perdit son père; ce malheur l'obligea de se rendre à Berlin chez son frère Ch.-Ph.-Emmanuel, pour y perfectionner son talent sur le clavecin et dans la composition. Ses progrès étaient sensibles, et déjà quelques-unes de ses productions avaient été remarquées du public, lorsque la connaissance qu'il fit de quelques cantatrices italiennes fit naître en lui le désir de visiter l'Italie. Il quitta Berlin en 1754, et se rendit à Milan, où, peu de temps après, il fut nommé organiste de la cathédrale. On ignore les motifs qui lui firent quitter cette ville, mais il est certain qu'il se rendit à Londres en 1759. Il n'y fut pas longtemps sans être fait musicien de la reine, et peu après maître de sa chapelle. En 1763, il fit représenter son opéra d'*Orione, ossia Diana vendicata*, ouvrage qui a fait sensation par quelques beaux airs, et par des effets nouveaux d'instruments à vent. C'est dans cet opéra que les clarinettes furent entendues pour la première fois en Angleterre. Le succès de Bach dans cet opéra fixa son sort à Londres, où il demeura jusqu'à sa mort, qui eut lieu en 1782. Il fit cependant un voyage à Paris vers 1780, mais il resta peu de temps dans cette ville.

Sans avoir la puissance d'invention et la richesse d'harmonie de son père, ni la variété d'idées et la profondeur de son frère Charles-Philippe-Emmanuel, Chrétien Bach fut cependant un des musiciens remarquables du dix-huitième siècle; et tels sont les avantages de la carrière dramatique, que son nom et ses ouvrages ont été bien plus généralement connus que ceux de ces deux grands artistes. Ses airs sont fort beaux, et plusieurs ont joui d'une grande célébrité. Son chant n'a point de caractère qui lui soit particulier; il se rapproche beaucoup de la manière des maîtres italiens de l'époque où il écrivait, et surtout de ceux de l'école de Naples; mais il a du brillant, de la facilité; ses mélodies sont fa-

Digitized by Google

vorables aux voix, et les accompagnements en sont élégants et d'un bon effet. Bach a eu le mérite de donner aux airs d'opéra un effet plus dramatique, en ne ramenant point après l'allégro le mouvement lent du commencement, comme l'avaient fait tous les compositeurs italiens qui l'avaient précédé. Les opéras les plus connus de Chrétien Bach sont : 1° *Catone;* Milan, 1758, et Londres, 1764. — 2° *Orione;* Londres, 1763. — 3° *Zanaida*, dans la même année. — 4° *Berenice*, pasticcio, avec des morceaux de Hasse, Galuppi et Ferradini; 1764. — 5° *Adriano in Siria;* 1764. — 6° *Carattaco;* 1767. — 7° *L'Olimpiade;* 1769. — 8° *Ezio.* — 9° *Orfeo;* 1770. — 10° *Temistocle*, dont la partition manuscrite est à la bibliothèque royale de Berlin. — 11° *Siface.* — 12° *Lucio Silla.* — 13° *La Clemenza di Scipione.* — 14° *Gioas re di Giuda*, oratorio. — 15° *Amadis des Gaules*, en trois actes, gravé à Paris. Cet ouvrage, entrepris sur la demande des directeurs de l'Opéra, fut représenté en 1779, et le manuscrit fut payé 10,000 fr. par l'administration, suivant le compte des dépenses de 1779 à 1780. L'*Orione* de Bach fut traduit en français, en 1781, et reçu à l'Opéra dans la même année; mais il n'a pas été représenté. Ses autres compositions pour le chant consistent en un *Salve Regina*, un *Magnificat* à deux voix et orchestre, un *Laudate pueri* à deux voix et orchestre, un *Gloria* à quatre voix et orchestre, deux motets pour ténor composés pour le célèbre chanteur Raff, quelques autres compositions pour l'église, et une cantate intitulée *Die Amerikanerinn* (L'Américaine); Dresde. La bibliothèque royale de Berlin possède vingt-quatre volumes d'airs en partition, extraits des opéras de Chrétien Bach.

Bach a eu aussi de la célébrité pour sa musique instrumentale, qui se compose de quinze symphonies à huit instruments; une symphonie concertante pour plusieurs instruments; dix-huit concertos pour clavecin avec accompagnement; six quintetti pour la flûte et le violon, trente trios ou sonates, pour clavecin, violon et basse; une sonate à quatre mains; une pour deux pianos; six trios pour violon; douze sonates pour clavecin seul; six quatuors pour violon; deux quintetti pour piano, flûte, hautbois, alto et violoncelle, et un quatuor pour piano, deux violons et basse. Toute cette musique est facile à jouer; c'est plutôt à cet avantage qu'au mérite de la composition, qu'il faut attribuer les succès qu'elle a obtenus.

BACH (Cécile), femme du précédent, née à Milan, en 1746, d'une famille nommée *Grassi*, fut cantatrice au théâtre italien de Londres, depuis 1767 jusqu'à la mort de son mari. Elle n'était pas jolie et n'avait aucun talent comme actrice, mais le timbre de sa voix était si agréable, son intonation si juste, son expression musicale si naïve et si pénétrante, qu'elle faisait oublier ces défauts. La perte de son époux lui fit quitter Londres pour retourner dans sa patrie.

BACH (Jean-Nicolas), fils aîné de Jean-Christophe, naquit à Eisenach, le 10 octobre 1669. En 1695, il fut nommé organiste à Jena, où il établit une fabrique de clavecins. Vers la fin de sa vie, il se retira dans sa ville natale, où il mourut en 1738. Il a composé des suites de pièces pour l'orgue et pour le clavecin, qui prouvent qu'il avait un grand talent comme organiste et comme compositeur. En 1787, on trouvait dans le magasin de Breitkopf, à Leipsick, un motet manuscrit à deux chœurs sur le texte : *Merk auf mein Herz*, etc., qui était l'ouvrage de ce musicien. La bibliothèque royale de Berlin possède de sa composition, en manuscrit, un *Kyrie* et un *Gloria* à quatre voix avec instruments, composé sur le cantique allemand : *Allein Gott in der Höh sei Ehr* (en *mi* mineur). Jean-Nicolas Bach eut deux frères qui exercèrent aussi la profession de musiciens; l'un, nommé Jean-Christophe, demeura d'abord à Erfurt, puis à Hambourg, ensuite à Rotterdam et enfin à Londres, où il est mort; l'autre, nommé Jean-Frédéric, fut organiste de Saint-Blaise à Mülhausen. Un troisième frère de Jean-Nicolas, nommé Jean-Michel, mourut dans son enfance.

BACH (Jean-Louis), fils de Jean-Michel, naquit en 1677 à Amte-Gehren, dans la principauté de Schwartzbourg-Sondershausen, et fut maître de chapelle de la cour de Saxe-Meinungen. Il mourut en 1730. La bibliothèque royale de Berlin possède une musique funèbre à deux chœurs avec instruments, divisée en trois parties, et composée par cet artiste, en 1724, pour les obsèques du prince Ernest-Louis de Saxe Meinungen. Ernest-Louis Gerber possédait aussi du même compositeur une grande cantate d'église écrite en 1710, pour le 25° dimanche après la Trinité. Gerber accorde beaucoup d'éloges à cette composition, écrite à quatre voix, deux violons, deux violes et basse continue.

BACH (Jean-Ernest), fils de Jean-Bernard et petit-fils de Jean-Egide, maître de chapelle du duc de Saxe-Weimar, à Eisenach, naquit dans cette ville, le 28 juin 1722. Il demeura six ans à l'école Saint-Thomas de Leipsick, et à l'université de la même ville. Il y étudia la jurisprudence, et, de retour à Eisenach, il y exerça la profession d'avocat. Mais il paraît s'être surtout occupé de la musique, car, en 1748, il fut donné comme adjoint à son père (Jean-Bernard,

Digitized by Google

dont il a été parlé ci-dessus), dans la place d'organiste de l'église de Saint-Georges. Il mourut à Eisenach vers 1781, avec le titre et la pension de maître de chapelle. On a publié de sa composition : 1° *Sammlung ausserlesener Fabeln mit Melodien* (Recueil de fables choisies mises en musique); Nuremberg. — 2° Trois sonates pour clavecin avec violon; *ibid.*, 1770, in-fol. — 3° Deux *idem; ibid.*, 1772. Ses autres compositions sont restées en manuscrit : elles consistent en une quantité de psaumes; deux *Magnificat;* deux services pour la Passion; deux cantates à quatre voix et orchestre; une grande musique funèbre pour les obsèques du duc Ernest-Auguste-Constantin de Saxe-Weimar, des chansons, et quelques symphonies composées pour le service de la cour à laquelle il était attaché. On lui doit aussi la préface de la première édition de l'ouvrage d'Adelung, intitulé *Musikalische Gelahrtheit*. Son fils, excellent organiste, lui a succédé dans ses places d'organiste et d'avocat de la cour. On trouve en manuscrit à la bibliothèque royale de Berlin : un *Kyrie* et *Gloria* à quatre voix et basse continue, le 18° psaume à quatre voix et instruments, trois cantates d'église, un motet à cinq voix et instruments, une fugue à quatre voix et orchestre, et une fantaisie pour le clavecin, composés par Jean-Ernest Bach.

BACH (Jean-Élie), second fils de Jean-Valentin, et petit-fils de Georges-Christophe, naquit en 1705, et fut maître de musique et inspecteur du gymnase de Schweinfurt; il y fut installé solennellement le 29 mai 1743, et mourut en 1755, à l'âge de cinquante ans. Il a laissé quelques compositions pour l'Église qui sont restées en manuscrit.

BACH (Jean-Michel), surnommé *le Jeune*, fut d'abord *cantor* à Tonna, vers 1768; mais, entraîné par le goût des voyages, il abandonna sa place, et voyagea en Hollande, en Angleterre et en Amérique. De retour en Allemagne, il étudia pendant quelque temps à Gœttingue, en 1779, et se fixa ensuite à Custrow, dans le duché de Mecklembourg, où il exerçait encore la profession d'avocat en 1792. Ses ouvrages se composent de six *concertos aisés pour le clavecin*, *op.* 1; *Berlin*, 1770. Il a publié aussi un ouvrage intitulé : *Kurze und systematische Anleitung zum Generalbass und der Tonkunst ueberhaupt, mit Exempeln erlæutert, zum Lehren und Lernen entworfen* (Instruction systématique pour apprendre la basse continue et la musique en général, avec des exemples pour ceux qui veulent enseigner et pour ceux qui veulent apprendre); Cassel, 1780, in 4°.

BACH (Guillaume), fils de Jean-Christophe-Frédéric, et petit-fils de Jean-Sébastien, naquit en 1754 à Bückebourg, où son père était maître de chapelle du comte de Schaumbourg. Il séjourna d'abord quelque temps à Londres chez son oncle, Jean-Chrétien Bach, par les soins duquel il acquit du talent dans la musique. De retour en Allemagne, il composa une cantate, qui fut exécutée à Minden en 1789, en présence de Frédéric-Guillaume II. Cette composition plut au roi, qui accorda à l'auteur la place de timbalier dans la nouvelle chapelle de la reine, en 1790, et ensuite celle de musicien de la chambre. Guillaume Bach, dont le fils était naguère le seul rejeton vivant de l'illustre famille de son nom, a rempli ces emplois pendant près de 40 ans. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° la cantate dont il a été parlé ci-dessus, et qui a paru sous le titre de *Joie du peuple de voir son roi bien-aimé*, avec accompagnement de clavecin; Bückebourg; 1790. — 2° Six sonates pour clavecin et violon, œuvre premier; Berlin, 1788. — 3° Trois sonates pour clavecin et violon, op. 2; Berlin, 1790. — 4° six sonates pour le clavecin seul, op. 3; Berlin, 1796. — 5° *Deutsche und franzœsische Lieder* (chansons allemandes et françaises); Leipsick. Guillaume Bach est mort à Berlin en 1846, à l'âge de quatre vingt-douze ans.

BACH (Oswald), professeur de chant, dont l'origine est ignorée, n'est connu que par la citation que Ch. M. de Weber a faite d'un ouvrage de sa composition qui a pour titre : *Leçons de chant pour mes élèves*; Salzbourg, 1790, 2 parties in-4°.

BACH (Jean-George). On trouve sous ce nom un *Sextuor pour piano, hautbois, violon, violoncelle et deux cors*, œuvre troisième, gravé à Offenbach, chez André.

BACH (Jean-Christophe), dernier descendant de la famille des *Bach*, naquit en 1780 à Bindersleben, près d'Erfurt, où il fut économe de la commune. Il y mourut le 21 mars 1846. Jean-Christophe Bach cultivait la musique comme amateur et était bon organiste. Kœrner, éditeur à Erfurt, a publié une fugue pour l'orgue (en *la*) de sa composition.

BACH (Henri-Amand), docteur en médecine et en philosophie, est né à Ober-Schredeldorf dans le comté de Glatz, en 1791. Son éducation musicale fut commencée au gymnase de cette ville. Bach se rendit ensuite, en 1811, à l'université de Breslau, et y termina ses études. En 1813 il partit pour Vienne, et deux ans après il alla à Berlin, où il acheva ses cours de médecine. Comme compositeur et comme pianiste, il possède un talent distingué; mais il s'est fait remarquer principalement par un livre qu'il a pu-

Digitized by Google

blié sous ce titre : *De musices effectu in homine sano et ægro;* Berlin, Fred. Stark, 1817, in-8°. On connaît de sa composition : *Thème avec sept variations pour le piano*. Breslau, Barth.

BACH (Auguste-Guillaume), organiste de l'église de Sainte-Marie (*Marienkirche*) à Berlin, né dans cette ville, le 4 octobre 1796, ne descendait pas de l'illustre famille de ce nom. Son père était secrétaire de la direction royale des loteries, et organiste de la Trinité. Après avoir terminé ses études musicales, Auguste-Guillaume Bach se livra à l'enseignement, et fut attaché comme professeur de musique à plusieurs institutions et gymnases; puis il fut appelé en 1822, à Stettin en qualité de directeur de musique. La manière dont il remplit ses nouvelles fonctions l'ayant fait connaître avantageusement, Zelter, qui, conjointement avec Bernard Klein, venait de fonder un nouvel institut de musique, jeta les yeux sur Bach pour y remplir les fonctions de professeur de composition. Dans l'espace de dix ans, il y forma beaucoup de bons élèves qui se sont fait connaître comme organistes et professeurs. Après la mort de Zelter et le départ de Klein, Bach eut la direction de cet institut normal. Dans le même temps il reçut aussi sa nomination de membre de la commission consultative pour la construction des orgues en Prusse, parce qu'il avait acquis des connaissances pratiques dans la facture de ces instruments par l'examen qu'il avait fait dans ses voyages des plus belles orgues de Leipsick, Dresde, Prague, Vienne, Breslau, Munich et Hambourg. En 1834, l'Académie royale des beaux-arts de Berlin l'admit au nombre des membres de sa section de musique. Cet artiste est mort à Berlin en 1853 à l'âge de cinquante-sept ans. Il a publié plusieurs ouvrages de sa composition pour le piano et pour l'orgue, parmi lesquels on remarque : 1° Divertissement pour le piano, Berlin, Lichke. — 2° Fantaisie pour le piano, op. 3.; *ibid*. — 3° Fantaisie et fugue, en *ut* mineur, op. 4; *ibid*. — 4° Variations sur l'air : *An Alexis send ich dich; ibid*. — 5° Variations sur un thème original, op 6; Leipsick, Probst. — 6° 12 Grandes variations sur l'air : *Gestern abend war;* Berlin. — 7° Marche triomphale pour le piano, op. 7; *ibid*. — 8° Pièces d'orgue consistant en préludes, fugues, chorals variés, etc.; quatre suites; Leipsick, Br. et Haertel. — 9° Fantaisies, préludes et fugues pour l'orgue; Berlin. — 10° Chants à voix seule avec accompagnement de piano. op. 3 ; Berlin. — 11° *Der praktische Organist* (l'Organiste praticien, contenant un recueil de divers préludes, chorals, fugues et autres compositions), divisé en trois parties; Berlin, Trautwein. — 12° Pièces d'orgue pour le concert, supplément à l'*Organiste praticien*. *ibid*. Bach s'est aussi fait connaître par de grandes compositions exécutées à Berlin, à Dresde, et dans plusieurs villes de la Prusse, entre autres : *Bonifacius*, oratorio avec orchestre, exécuté à Berlin, en 1837, et le psaume 100e, à 4 voix et orchestre, dont la partition arrangée pour piano a été publiée en 1840, à Berlin, chez Trautwein. Enfin il a été éditeur du livre choral pour les églises évangéliques de la Prusse qui a paru sous ce titre : *Choralbuch für das Gesangbuch zum gottesdienstl. Gebr. für evang. Gemeinden;*. Berlin, Trautwein.

BACH (Jean-David), professeur de musique à Berlin, n'est connu que par un ouvrage élémentaire sur cet art intitulé : *Kleiner Gesangcatechismus oder die wahre und rechte Art des ersten Gesang Unterrichts in Volksschulen. Erster Lehrgang* (Petit catéchisme de chant, ou véritable et bonne méthode d'enseigner les éléments du chant dans les écoles populaires. Premier enseignement). Berlin, Reimer, 1827, gr. in-8°, obl. — 2° Cours de la science du chant, suite du petit catéchisme, etc.; *ibid*. — 1828. Suivant M. Gassner (*Universal-Lexikon der Tonkunst*, p. 88), l'auteur de cet ouvrage serait le dernier rejeton de la grande famille des Bach.

Un autre musicien de ce nom (Bach, M.), professeur de musique à Cologne, actuellement vivant (1855), est auteur d'une méthode de chant (*Singschule*) publiée en trois parties, à Cologne, chez Haelscher, et de deux recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, *ibid*.

BACHAUS (Jean-Louis), organiste de Sainte Marguerite et de l'église du cloître, à Gotha, vivait en 1758. Il étudia la composition sous le maître de chapelle Stœlzel. On le range parmi les bons compositeurs pour le clavecin.

BACHELERIE (Hugues de la), troubadour français, né à Uzerche, dans le Limousin, vécut vers la seconde moitié du douzième siècle. On a de lui des chansons d'amour dont les manuscrits ont conservé le chant.

BACHELET (L.-P.), chantre de l'église métropolitaine de Rouen, est auteur d'un petit recueil intitulé : Psaumes et cantiques en faux-bourdon. Rouen, Fleuri fils aîné, 1837, in-8° de 16 pages.

BACHI (Jean de), compositeur français du seizième siècle, dont Jean Montanus et Ulrich Neubert ont publié des motets dans leur *Thesaurus Musicus*, Nuremberg, 1564, t. Ier.

BACHINI (Théodore), né à Mantoue, vers la fin du seizième siècle ou dans les premières

Digitized by Google

années du 17^{me}, fut cordelier au couvent de cette ville, docteur en théologie, et maître de chapelle de l'archiduc d'Autriche, duc de Mantoue. Le P. de Villiers de Saint-Étienne dit (Biblioth. Carmelit., t. II, col. 793) que Bachini a écrit, vers 1636, un traité *De musica*, qui est vraisemblablement resté en manuscrit, car aucun bibliographe n'a cité cet ouvrage. Forkel ni Lichtenthal n'en ont eu connaissance.

BACHMANN (FRÉDÉRIC), auteur allemand qui vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, a publié une dissertation *De effectibus musices in corpore humano*. Leipsick, 1734.

BACHMANN (CHARLES-LOUIS), habile luthier et musicien de la chambre du roi de Prusse, naquit à Berlin en 1716. Comme instrumentiste, il se distinguait par son talent sur la viole; mais c'est surtout comme luthier qu'il mérite d'être placé au rang des artistes les plus recommandables. Ses instruments, et particulièrement ses violons et ses violes, sont fort recherchés en Allemagne. Il est l'inventeur des chevilles à vis pour la contrebasse, invention qu'il appliqua par la suite aux violoncelles et même aux violons. Il imagina aussi, vers 1780, une espèce de guitare à clavier qui portait, vers la droite de la table, un mécanisme au moyen duquel on faisait frapper les cordes par de petits marteaux. Cet instrument eut peu de succès. En 1765 Bachmann reçut son diplôme de luthier de la cour. Cinq ans après, il fonda, conjointement avec Ernest Benda, le concert des amateurs de Berlin, qui eut une existence brillante, et qui ne finit qu'en 1797, lorsque Bachmann fut devenu trop vieux pour y donner des soins. Cet artiste estimable est mort à Berlin en 1800, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Il eut deux fils, qui furent musiciens de la chapelle du roi de Prusse.

BACHMANN (CHARLOTTE-CHRISTINE-GUILHELMINE), femme de Charles-Louis-Bachmann, fut depuis 1779 cantatrice du concert des amateurs de Berlin, où elle chantait encore en 1797. Lors de l'exécution de l'oratorio intitulé *La mort de Jésus* (de Graun), elle y chanta les solos, conjointement avec madame Schick. Elle était aussi comptée parmi les premières virtuoses de Berlin sur le clavecin. Le catalogue de Rellstab indique quelques chansons de sa composition.

BACHMANN (LE P. SIXTE), religieux prémontré à Marchthal en Autriche, naquit le 18 juillet 1754 à Kittershausen. La nature l'avait doné de dispositions si heureuses pour la musique qu'à l'âge de neuf ans il lutta avec le jeune Mozart, sur le piano, sans être vaincu par lui. Il était déjà parvenu alors à jouer correctement plus de deux cents morceaux difficiles, parmi lesquels se trouvaient des pièces et des fugues de Jean-Sébastien Bach. Ses parents, qui le destinaient à l'état ecclésiastique, le firent entrer de bonne heure au monastère des bénédictins de Kittershausen. Il n'y trouva point de ressources pour continuer ses études musicales, mais cela ne l'empêcha pas de commencer à composer pour le piano, bien qu'il n'eût pas les premières notions de l'art d'écrire. Il sentait le besoin de s'instruire dans le contrepoint; son désir fut satisfait lorsqu'il fut envoyé chez les prémontrés de Marchthal pour y faire son noviciat, car il trouva dans la bibliothèque du monastère une riche collection d'ouvrages théoriques et de compositions des meilleurs maîtres, qu'il se mit à étudier avec persévérance. L'arrivée du maître de chapelle Koa à Marchthal lui fournit ensuite l'occasion de perfectionner son éducation musicale. Ses études dans la théorie ne lui avaient point fait négliger son talent d'exécution sur le piano, et il avait acquis une grande habileté dans la manière de Bach, non-seulement comme pianiste, mais comme organiste. Ayant été nommé, en 1786, membre de la société musicale établie par Hoffmeister, il prit l'engagement de composer plusieurs morceaux pour cette société; mais, ayant été mécontent de la publication de ses deux premières sonates de piano, il rompit avec Hoffmeister, et retira les compositions qu'il destinait à cet institut. Depuis lors il a vécu dans la retraite à Marchthal, composant toujours, surtout dans le style ecclésiastique, mais publiant peu de chose. Les ouvrages de sa composition qui ont été imprimés sont : 1° Deux sonates pour le clavecin; Vienne, 1786. — 2° Collection de petites pièces pour le même instrument; Spire, 1791. — 3° Sonate pour le piano; Munich, 1800. — 4° Fugue pour l'orgue; Spire, 1792. Parmi ses ouvrages restés en manuscrit, on remarque plusieurs messes dont les quatre dernières sont écrites dans le style rigoureux, une cantate religieuse, une grande symphonie, trois quatuors pour deux violons, alto et basse, trois sonates pour le piano et quelques fugues pour l'orgue.

BACHMANN (GOTTLOB), organiste de Saint-Nicolas à Zeitz, naquit à Bornitz, village voisin de cette ville, le 28 mars 1763. A l'âge de quinze ans il fut admis à l'école de Zeitz, où l'organiste Frech lui donna des leçons de piano et d'harmonie. Après avoir employé environ sept années à l'étude de la musique, Bachmann essaya ses forces dans la composition par quelques sonates de piano; mais, considérant combien il lui restait à acquérir de connaissances pour écrire correctement, il prit, en 1785, la resolution de se

Digitized by Google

rendre à Leipsick, pour y étudier à fond le contrepoint et les belles-lettres. A cette époque les compositions de Kozeluch et les quatuors de Pleyel jouissaient d'une vogue décidée; Bachmann se passionna pour ce genre de musique et s'en fit l'imitateur; il ne tarda pas cependant à s'en dégoûter, après qu'il eut entendu les ouvrages de Haydn et de Mozart, et ce furent ces deux grands artistes qu'il prit pour modèles. Il passa plusieurs années à écrire des quatuors et des symphonies dans leur style. Ses amis, auxquels il les faisait entendre, applaudissaient à ses efforts, au lieu de lui faire remarquer qu'il y a peu de gloire à acquérir dans l'imitation des meilleures choses; mais, ayant quitté Leipsick en 1790 pour se rendre à Dresde auprès de Naumann, il trouva dans ce compositeur un juge plus sévère que ses amis, et il commença à comprendre qu'il resterait toujours fort loin de Haydn et de Mozart, parvînt-il à imiter aussi exactement que possible leur manière savante et pure. Né avec un sentiment vif du beau en musique, Bachmann était dépourvu d'imagination et de génie; il fallait qu'il imitât quelqu'un : ce fut Naumann qui devint son modèle, et, après avoir aimé passionnément la musique instrumentale, il en vint à adopter les préjugés de ce compositeur contre ce genre, et à se persuader qu'il ne peut être expressif. La simplicité du style de Naumann, de Weigl, de Salieri, de Cimarosa et de Vincenzo Martini devint l'objet de ses préférences, et c'est dans cette manière qu'il écrivit depuis lors la plupart de ses ouvrages. La nécessité d'obtenir une position fixe lui faisait solliciter depuis quelque temps la place d'organiste à Zeitz : il l'obtint en 1791, et depuis lors il n'a plus quitté cette ville. Les ouvrages de Bachmann se divisent en plusieurs classes; voici l'indication des principaux : OPÉRAS. 1° *Phædon et Naïde*, en un acte. — 2° *Don Silvio de Rosalva*, en deux actes, arrangé pour le piano; Brunswick, 1797. — 3° *Orphée et Euridice*, en deux actes; Brunswick, 1798. — 4° *Cantate sur la mort d'Orphée*; Brunswick, 1799. La mélodie de ces compositions est gracieuse et ne manque pas d'expression; mais on y trouve peu d'invention. BALLADES et CHANSONS : 5° Poésies légères de Matthisson et de Jacobi, mises en musique; Halle, 1795. — 6° *L'Elysée*, ballade de Matthisson; Vienne, Riedt. — 7° Douze chansons allemandes, œuvre sixième; Offenbach, André. — 8° *Héro et Léandre*, ballade de Bürger; Offenbach, 1798. — 9° *Complainte d'une jeune fille*, de Schiller; Augsbourg, 1799. — 10° *Léonard et Blondine*, ballade; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 11° *Lénore*, ballade de Bürger; Vienne, Riedt. — 12° *Arion*, ballade; Bonn, Simrock, — 13° *Die Burgschaft* (la Caution), ballade de Schiller; Vienne, Riedt. — 14° *La plainte de Cérès*, de Schiller; *ibid.* — 15° *Die Schlacht*; *ibid.* — 16° Ballades de Goethe; Leipsick, Kühnel. — 17° Douze chansons allemandes, œuvre vingt-deuxième; Vienne, Eder. — 18° Six chansons, op. 25; Vienne, Riedt. — 19° Six odes allemandes, op. 33; *ibid.* — 20° Six chansons allemandes, op. 45; Berlin, Dunker. — 21° Six *idem* op. 51; Leipsick, Hoffmeister. — 22° Six *idem*, op. 59; Worms, Kreitner. — 23° Trois morceaux de Rochlitz; Leipsick. — MUSIQUE INSTRUMENTALE. — 24° *Symphonie pour l'orchestre*, op. 2; Offenbach, André. — 25° Deux *id.*, œuvres neuvième et dixième; Brunswick, Spehr. Ces compositions sont très-faibles. — 26° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre troisième; Offenbach, André. — 27° Deux *idem*, op. 5; *ibid.* — 28° Trois *idem*, œuvre septième; Vienne, Eder. — 29° Deux *idem* en *sol* et en *mi-bémol*, op. 8; Brunswick, Spehr. — 30° Un *idem*, op. 32; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 31° Un *idem*, op. 57; Worms, Kreitner. — 32° Un *idem*, dédié à Haydn, Augsbourg, Gombart. — 33° *Quintetto* pour piano, flûte, violon, alto et violoncelle, op. 42; Vienne, Eder. — 34° *Deux trios* pour piano, violon et violoncelle, Brunswick, Spehr. — 35° *Sonate* pour piano et violon obligé, op. 4; Offenbach, André. — 36° *Andante* pour piano et violon, tiré de la Symphonie op. 9; Brunswick, Spehr. — 37° *Sonate* pour piano et violon obligé, op. 23; Vienne, Eder. — 38° *Sonate* pour les mêmes instruments, op. 24, *ibid.* — 39° *Sonate pour piano, à quatre mains*, op. 41; Bonn, Simrock. — 40° *Sonate* pour piano seul, op 21; Leipsick, Breitkopf. — 41° *Sonate idem*, op. 36; Vienne, Riedt. — 42° *Six petites pièces idem*; Leipsick, Breitkopf. — 43° *Douze pièces favorites*; Vienne, Eder. — 44° *Sonate*, *ibid.* — 45° Une *idem*, n° 76 du Journal de Musique; Offenbach, André. — 46° *Deux sonates*; Dresde, Hilscher. — 47° *Douze danses* et marches, op. 58; Worms, Kreitner. — 48° Six pièces d'orgue, œuvre trente-quatrième; Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 49° *Douze idem*; Leipsick, Hoffmeister. On a aussi de Bachmann un petit traité d'harmonie intitulé : *Kurze und deutliche Generalbass Anweisung*; Zeitz (sans date), in-8°. Enfin, vers la fin de sa vie, il a publié : *Allgemeine Musikschule nach der neuesten Methode eingerichtet* (École complète de musique, d'après les méthodes les plus nouvelles); Zeitz, 1833, in-8°.

BACHMANN (CHRÉTIEN-LOUIS), médecin, né à Schwartz, près de Henneberg, étudia à l'université d'Erlangen, en 1785, et y fit imprimer,

Digitized by Google

dans la même année, un ouvrage in-4°, intitulé : *Entwurf zu Vorlesungen über die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern derselben nothwendig und nützlich ist* (Idée d'un cours de théorie de la musique, en tant qu'elle est nécessaire et utile aux amateurs de cet art). Gerber (*Biogr. Lex. der Tonkunstler*) dit que ce n'est qu'une copie fidèle de la dissertation du docteur Forkel sur le même sujet. Vers 1797, Bachmann se fixa à Culmbach, où il exerça la médecine. On a aussi du même auteur : *Dissertatio inauguralis medica de Effectibus musicæ in hominem*. Erlangen, 1792.

BACHMANN (O.), fabricant d'instruments à archet à Halberstadt, est auteur d'un livre intitulé : *Theoretisch-praktisches Handbuch des Geigenbaues; oder Anweisung, italienische und deutsche Violinen, Bratschen, Violoncello's, Violons sowie Guitarren und Geigenbogen nach den neuesten Grundsætzen und in hoechster Vollkommenheit zu verfertigen* (Manuel théorique et pratique de la construction des instruments à archet, etc.); Quedlinbourg et Leipsick, Gott. Basse, 1835, 1 vol. in-8° de 92 pages, avec 4 planches. Le livre de Bachmann n'est guère qu'un abrégé du grand ouvrage de Wettengel, publié quelques années auparavant (V. WETTENGEL).

BACHMAYER. On a sous ce nom, qui est probablement celui d'un musicien autrichien, trente-six airs nationaux arrangés pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons, imprimés à Vienne, chez Steiner.

BACHMEISTER (LUCAS), docteur en théologie, professeur et surintendant à Rostock, naquit à Lunebourg le 18 octobre 1530, et mourut à Rostock le 9 juillet 1608. On a de lui : *Oratio de Luca Lossio;* Rostock 1562. Il prononça cet éloge du musicien Lossius le jour où il prit possession de sa chaire de théologie.

BACHSMIDT (ANTOINE), compositeur et virtuose sur la trompette et sur le violon, naquit à Moelk en Autriche, vers 1709. Il fut pendant quelque temps inspecteur des prisons dans sa ville natale; mais il abandonna cet emploi, et se mit à voyager. Partout il obtint des applaudissements pour son talent extraordinaire sur la trompette, dont il savait tirer des sons qui semblaient ne pas appartenir à cet instrument. Il fut enfin placé à la chapelle du prince-évêque de Würtzbourg; mais il ne put y rester longtemps : le son de son instrument ayant causé des maux de nerfs à la tante du prince, Bachsmidt fut obligé de quitter ce service et fut récompensé magnifiquement. Il se rendit de là à Eichstadt, où il fut placé à la chapelle du prince-évêque (Jean-Antoine III). Bachsmidt, y ayant acquis une grande habileté sur le violon, fut employé par le comte de Strasoldo, successeur du prince-évêque, comme premier violon de sa musique, et peu de temps après comme directeur de ses concerts. Il commença alors à se livrer avec ardeur à la composition et à l'étude des ouvrages des meilleurs maîtres anciens et modernes. Ses premiers essais ayant eu du succès, le prince d'Eichastadt l'envoya en Italie pour se perfectionner. A son retour dans la résidence, le prince le nomma directeur de sa chapelle. Il composa alors plusieurs opéras allemands et italiens qui furent représentés à la cour et sur le théâtre de la ville; sa musique d'église lui acquit surtout une grande réputation. Il a écrit beaucoup de messes, vêpres, litanies, etc., dont les copies manuscrites se sont répandues. On connaît aussi un grand nombre de symphonies, de quatuors, de concertos, de sa composition; mais il n'a été gravé que six quatuors de violon, et un concerto pour haut bois, deux violons, alto, basse et deux cors. Son style rappelle celui de Graun. Bachsmidt devint aveugle quelques années avant sa mort, qui arriva vers 1780.

BACILERI (DOM JEAN), ecclésiastique né à Ferrare, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° Vespri a otto voci, op. 2; Venise, Angelo Gardano, 1610, in-4°. — 2° *Totum defunctorum officium quinque vocibus*, op. 3; Venise, Bart. Magni, 1619.

BACILIERI (LOUIS), compositeur dramatique, né à Bologne, et élève du lycée communal de musique de cette ville, a fait représenter au petit théâtre Contavalli, en 1842, *Sesostri*, opéra en trois actes dont la musique a eu peu de succès. Cet essai n'a point été suivi par d'autres productions.

BACILLY (BÉNIGNE DE), prêtre, né dans la Basse-Normandie, vers 1625, n'était pas un compositeur habile, comme on l'assure dans le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810); il avait au contraire fort peu de pratique, quoiqu'il ne manquât pas d'une sorte de génie naturel. Bacilly avait obtenu un bénéfice qui l'a fait désigner par ses contemporains sous le nom de *Prieur de Bacilly*. On voit par le titre d'un de ses ouvrages qu'il avait cessé de vivre en 1692. Il a publié : 1° *Recueil des plus beaux vers qui ont été mis en chant, avec le nom des auteurs, tant des airs que des paroles;* Paris, 1661, 2 vol. in-12. — 2° *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter;* Paris, 1668, in-12. — 3° *Premier et deuxième recueils d'airs spirituels à deux parties, par feu M. de Bassilly*

Digitized by Google

(sic); Paris, 1692, 2me édition. — 4° *Premier et deuxième recueils d'airs bachiques;* Paris, 1677, in-8° obl., 2me édition. Forkel, d'après le catalogue fort mal fait qui se trouve dans l'histoire de l'Opéra du président Durey de Noinville, a écrit (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 309) *De Bailly* au lieu de *Bacilly;* Lichtenthal le copie aveuglément en cette circonstance (*Biografia della Musica*, t. 4, p. 142), comme il le fait presque toujours, et reproche à E. L. Gerber d'avoir écrit *de Bacilly* d'après l'autorité de La Borde. La Borde et Gerber ont nommé l'auteur des *Remarques curieuses* par son véritable nom, et Forkel et Lichenthal ont été induits en erreur. Voici, à cet égard, des renseignements dont je garantis l'exactitude. L'ouvrage de Bacilly fut d'abord imprimé sans nom d'auteur, sous ce titre : *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter, et particulièrement pour ce qui regarde le chant français.* Paris, Ballard, 1668, in-12. Dans la même année le frontispice du livre fut changé, et l'on y ajouta : *par le Pr. B. D. B.* Le titre de la deuxième édition, qui parut à Paris, en 1671, in-12, chez G. de Luyne, est le même que celui ci, avec les lettres initiales (1). La troisième édition est intitulée : *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly;* Paris, Claude Bageart, 1679, in-12. Le frontispice de celle-ci fut encore changé dans la même année, et Bacilly y ajouta une défense de son livre, dont il avait été fait une critique anonyme. L'ouvrage ainsi remanié porte pour titre : *L'Art de bien chanter de M. de Bacilly, augmenté d'un discours qui sert de réponse à la critique de ce traité.* Paris, chez l'auteur, 1679, in-12. Enfin la quatrième édition est intitulée : *Traité de la méthode ou art de bien chanter, par M. de B****. Paris, Guill. de Luyne, 1681, in-12.

BACK (P. Conrard), naquit en 1749 à Heigerloch. En 1770 il entra dans l'ordre des Bénédictins à Ottobeuern, où il mourut en 1810. Ses études de musique ont été faites à Zweifalten, sous le P. Ernest Weibrauch, ensuite à Ottobeuern sous le P. François Scheitzer, et enfin sous Neubauer. Il a composé beaucoup de messes, litanies, etc. Parmi ses compositions, on connaît aussi un opéra de *Joseph*, dont les journaux allemands ont vanté le mérite.

BACKHAUS (Jean-L.); V. Bachaus.

(1) Barbier, *Dictionn. des Anonymes*, t. III, p. 337, n° 18030, 2me édit.) prétend que les exemplaires de 1671 ont pour titre : *Traité de la Méthode, ou l'Art de bien chanter*, et que ces exemplaires sont de la première édition avec un nouveau frontispice. Il y a dans cette assertion plusieurs erreurs que n'aurait pas faites ce bibliographe s'il eût vu les diverses éditions du livre.

BACKOFEN (J.-G.-Henri), compositeur, littérateur et virtuose sur la harpe, le cor anglais, la clarinette et la flûte, vivait à Nuremberg en 1803, et naquit à Durlach en 1768. En 1780, il fut envoyé à Nuremberg, avec deux de ses frères, pour y étudier la musique, la peinture et la littérature. Il apprit en peu de temps le français, l'espagnol, l'italien, et devint habile peintre de portraits. Ses maîtres de musique furent Gruber pour la composition, et Birckmann pour les instruments. En 1789, Backofen était déjà compté parmi les bons clarinettistes, et les voyages qu'il fit alors augmentèrent beaucoup sa réputation. Rentré à Nuremberg en 1794, il se mit à étudier la flûte, et devint bientôt l'un des premiers flûtistes de l'Allemagne. Mais c'est surtout comme harpiste et comme virtuose sur le cor anglais qu'il s'est distingué. Après avoir voyagé pendant plusieurs années, il s'arrêta à Gotha en 1802, et revint à Nuremberg l'année suivante. On a de sa composition : 1° Seize variations sur l'air : *Ah! vous dirai-je maman*, pour la harpe à crochets; Leipsick, 1779. — 2° Sonate pour la harpe, avec acc. de violon ; *ibid.*, 1798. — 3° Concertante pour harpe, cor de bassette, et violoncelle. — 4° Concertante pour harpe, alto et violoncelle. — 5° Treize variations pour la harpe, sur l'air *Ach die lieber Augustin*, etc., op. 41; Leipsick, 1801. — 6° Premier, deuxième et troisième cahiers de pièces pour la harpe; *ibid.* 1799-1802. — 7° *Anleitung zum Harfenspiel mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe* (Instruction sur l'art de jouer de la harpe, avec des remarques sur la construction de cet instrument); Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802. Une deuxième édition augmentée de cet ouvrage a paru en 1827, sous le titre de *Harfenschule*; ibid. — 8° *Anweisung für die Klarinette und das Bassethorn.* (Méthode pour la clarinette et le cor de bassette); *ibid.*, 1803. — 9° Concertante pour deux clarinettes. — 10° Quintuor pour cor de bassette, 2 violons, alto et basse. — 11° Premier recueil pour la harpe, avec le doigté indiqué, à l'usage des commençants. De plus, en manuscrit : 1° *Te Deum* bref; — 2° Musique pour l'ouverture du théâtre de Nuremberg, — 3° Scène de Métastase. — 4° Chant funèbre pour la mort d'un Franc-Maçon, à quatre voix. — 5° Trois concertos pour cor de bassette ; — 6° Grand concerto pour la harpe à pédales. — 7° Quintetto pour la clarinette. — 8° Plusieurs pièces d'harmonie pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons. En 1806, Backofen fut nommé musicien de la chambre à la cour de Gotha. Il fit de là quelques excursions à Leipsick, à Munich et à Francfort. En 1815, il se fixa à Darmstadt, et y établit une

Digitized by Google

manufacture de clarinettes, quelques années après. Il y vivait encore en 1837. Deux de ses frères ont aussi embrassé la profession de musicien. Le premier, Ernest né à Durlach en 1770, était premier basson au théâtre de Nuremberg, en 1803; le second, Godefroid, né aussi à Durlach, en 1771, jouait la première clarinette au même théâtre, dans le même temps.

BACON (Roger), franciscain anglais, naquit à Ilchester, dans le comté de Sommerset, en 1214. Il étudia d'abord à Oxford, puis à l'université de Paris, où la réputation des professeurs attirait des disciples de toutes les parties de l'Europe. Revenu en Angleterre en 1240, il y entra dans l'ordre de Saint-François, et alla se fixer à Oxford, où il se livra à l'étude de la physique. La nature l'avait doué d'un génie qui le porta à s'élever au-dessus de son siècle et à faire des découvertes qui lui ont mérité l'admiration des nations éclairées et les persécutions de ses contemporains. Il mourut à Oxford, vers 1292. Au nombre de ses écrits se trouve un traité *De valore musices*, qui a été inséré dans son *Opus majus*, Londres, 1733, in fol. Un manuscrit du 14e siècle de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, coté R. 47, in-fol., contient un petit traité de musique de Roger Bacon, sous ce titre : *Opusculum valdè utile de musicâ.* Ce traité, divisé par chapitres, s'étend depuis la page 43 jusqu'à la 57e. Il ne contient rien qui le distingue des écrits de son temps sur cette matière, à l'exception de cette question assez curieuse : *Quomodo pulsus sive arteriæ musice moveantur, de secondo vero promissionis quomodo natura musicæ in pulsu inveniatur, sicut dicunt Galienus et Avicena.* C'est cette même question qui, longtemps après, a fourni au médecin Marquet le sujet d'un livre singulier. (Voy. Marquet.)

BACON (François), de Verulam, célèbre chancelier d'Angleterre, né en 1560, mourut en 1626. Cet homme de génie, l'un de ceux qui ont le plus contribué aux progrès des sciences naturelles par la philosophie positive qu'il y a introduite, a traité de plusieurs objets relatifs à la production et à la propagation des sons dans les deuxième et troisième centuries de son important ouvrage intitulé : *Sylva sylvarum, sive historia naturalis.* Ce livre se trouve dans ses œuvres complètes imprimées à Francfort en 1665, in-fol., p. 754.

BACON (Richard Mackensie), littérateur et musicien anglais, né à Norwich vers 1788, s'est fait connaître avantageusement par la publication d'un écrit périodique relatif à la musique, intitulé : *The Quarterly musical Magazine and Review*, dont le premier numéro a été publié au mois de janvier 1818. Ainsi que l'indique son titre, cette revue devait paraître de trois en trois mois par cahiers qui, étant réunis, formaient des volumes d'environ 550 pages; mais la publication n'a été régulière que dans les premières années : dans les derniers temps, les numéros ont paru près de deux ans après l'époque indiquée. Le dixième volume a été complété en 1830. Ainsi que la plupart des livres anglais qui traitent de la musique, le *Quarterly musical Magazine* est assez superficiel en ce qui concerne les parties principales de l'art, et en même temps, diffus sur des questions de peu de valeur; cependant cet écrit périodique n'est pas dépourvu de mérite. M. Bacon, suivant l'usage des anglais, ne s'est pas fait connaître comme rédacteur du *Quarterly musical Magazine;* mais il a publié sous son nom un traité du chant extrait de son recueil périodique, sous ce titre : *Elements of vocal science being a philosophical enquiry into some of the principles of singing;* Londres, Baldwin, Cradock and Joy, 1824, in-12. Cet ouvrage est écrit sous la forme de lettres, qui sont signées, dans le *Quarterly musical Magazine*, du pseudonyme de *Timotheus.*

En 1821, le projet d'une Encyclopédie de musique fut fait à Londres : elle devait former deux volumes grand in-4°. Clémenti, Bishop, le Dr. Crotch, M. Adams, et quelques autres musiciens et littérateurs y devaient fournir des articles, et la rédaction générale de l'ouvrage devait être confiée à M. Bacon, qui en publia un prospectus bien fait dans la même année, en une demi-feuille in-4°, du format que devait avoir l'Encyclopédie. Cette entreprise ne s'est pas réalisée. M. Bacon habitait ordinairement dans une maison de campagne à Cossey, près de Norwich, et non loin de Londres.

BACQUOY GUÉDON (Alexis), danseur de la comédie française, retiré en 1767, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse.* Amsterdam (Paris), 1778, in-8° de 56 pages, avec 20 planches de musique. Le même livre a reparu avec un nouveau frontispice, en 1784.

BADENHAUPT (Hermann), directeur de musique à l'église de Glükstadt, dans le duché de Holstein, sur les bords de l'Elbe, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1674, un ouvrage intitulé : *Choragium Melicum*, qui renferme quarante morceaux de musique sacrée à troix voix, deux violons et basse.

BADER (Charles-Adam), né à Bamberg, le 10 janvier 1789, fut considéré comme un des meilleurs ténors de l'Allemagne. Son début dans la carrière dramatique eut lieu en 1814, au théâtre de

Brunswick, alors dirigé par Klingemann. Deux ans après, il obtint un congé pour aller se faire entendre à Berlin. Sa voix et son talent comme acteur n'avaient point encore acquis leur développement; néanmoins les représentations où Bader se fit entendre furent autant de triomphes. Son engagement achevé à Brunswick, il en contracta un à Berlin, qui l'a fixé dans cette ville. Comme la plupart des chanteurs allemands, Bader manquait d'une éducation vocale basée sur une bonne mise de voix et sur un mécanisme pratique de la vocalisation; mais le timbre de sa voix était de la plus belle qualité, et son accent avait beaucoup de pathétique et d'expression. Comme acteur, il avait d'ailleurs beaucoup d'intelligence, de chaleur et de force. Son genre était le drame, et les rôles qui lui ont fait le plus d'honneur sont ceux d' *Adolar* dans l'*Eurianthe* de Weber, de *Licinius* dans la *Vestale*, de *Cortez* et de *Masaniello*. Il comptait beaucoup d'admirateurs parmi les habitués du théâtre royal de Berlin, mais les partisans de la musique italienne lui contestaient le titre de chanteur, et prétendaient qu'il ne méritait ses succès que par son jeu. Bader parut pour la dernière fois sur le théâtre de Berlin le 18 janvier 1849, dans le rôle de *Blondel* de *Richard-Cœur-de-lion*, opéra de Grétry. Il a publié de sa composition : 1° *Veni creator* à quatre voix et orchestre; Bonn, Simrock. — 2° Six Lieder, avec accomp. de piano; Berlin, Schlesinger.

BADIA (Charles-Augustin), compositeur, né à Venise, était au service de la cour de Vienne au commencement du dix-huitième siècle. Ses ouvrages sont : 1° *Narciso*, à Vienne, 1699.— 2° *La Ninfa Apollo;* Vienne, 1700. — 3° *La Corte celeste*, oratorio pour la fête de Sainte-Catherine, 1702. — 4° *Amore vuol somiglianza*; 1702. — 5° *Il Profeta Elia*, oratorio, à Venise, 1720. — 6° *Giesù nel Pretorio*, oratorio, en 1730. On connait aussi de sa composition, *Tributi armonici*, collection composée de douze cantates à voix seule et clavecin, gravée sans date et sans nom de lieu.

BADIA (Louis), compositeur, né à Tiramo, dans le royaume de Naples, vers 1822, a fait représenter à Bologne, pendant la saison du carnaval, en 1846, son premier opéra, intitulé *Gismondo de Mendrisio*. Cet ouvrage n'eût pas de succès. Un autre opéra, écrit pour Florence par le même artiste, n'a eu qu'une représentation. Le 15 février 1853 M. Badia a fait jouer au grand théâtre de Trieste *Flavio Rachis*, opéra sérieux qui n'a pas été plus heureux.

BADIALI (César), basse chantante distinguée des théâtres d'Italie, débuta à Trieste en 1827. Après avoir brillé sur les théâtres principaux, particulièrement à Milan, où il chanta pendant les années 1830, 31 et 32, il fut engagé au théâtre de Madrid, puis à celui de Lisbonne, et ne revint en Italie qu'en 1838. Lorsqu'il reparut au théâtre de la Scala, à Milan, il y obtint un succès d'enthousiasme, et il y chanta alternativement ainsi qu'à Vienne et à Turin. En 1842, le titre de premier chanteur de la chambre impériale lui fut accordé, puis il se fit entendre à Rome, à Venise, à Trieste, à Turin, et dans d'autres villes moins importantes. En 1845 il était à Livourne; mais il paraît avoir quitté la scène peu de temps après. L'Académie de Sainte-Cécile, de Rome, l'admit au nombre de ses membres. Il s'est fait connaître comme compositeur par trois mélodies intitulées : 1° *L'Addio a Nice, Romanza ;* Vienne, Mechetti. — 2° *Il Giuramento*, pour mezzo soprano ibid. — 3° *L'ombra, romanza*, idem, *ibid*.

BADINO (Louis-Dieudonné), poëte et musicien italien, naquit à Mondovi le 7 août 1675. Après avoir terminé ses études littéraires et musicales, il embrassa l'état ecclésiastique, et obtint les places de maître de chapelle et de recteur du séminaire de Mondovi. Il mourut en cette ville le 18 novembre 1742. On a imprimé de sa composition : *Sacri affectus poetici in honorem B. Mariæ Virginis, quatuor vocum;* Mondovi, 1712, in-4°.

BAECKER (Casimir), né à Berlin, vers 1790, fut amené fort jeune en France par Mme de Genlis, qui en fit son élève de prédilection, particulièrement pour la harpe. Elle lui enseigna à jouer de cet instrument d'après son système, qui consistait à faire usage, dans l'exécution, du petit doigt de chaque main, ce qui est contraire aux principes ou, si l'on veut, aux habitudes des harpistes. Quoi qu'il en soit des avantages de ce système, il est certain qu'il réussit complétement dans l'éducation de M. C. Baecker, doué par la nature des plus heureuses dispositions et d'une volubilité de doigts jusqu'alors sans exemple. Vers 1808, M. Baecker débuta dans les concerts, et se fit applaudir par le brillant et la netteté de son jeu, ainsi que par la beauté des sons qu'il tirait de l'instrument. Il était alors âgé d'environ dix-huit ans, et n'était connu dans le monde que sous le nom de *Casimir*. Après de brillants succès, il cessa tout à coup de paraître en public, et rentra dans l'obscurité de la vie privée, mettant autant de soin à se faire oublier qu'il en avait mis naguère à se faire connaître. Plus de dix-huit ans s'écoulèrent, et un petit nombre d'artistes avaient seuls conservé le souvenir du talent de M. Baecker, lorsqu'en 1829 il vint réveiller l'attention du public par l'an-

Digitized by Google

nonce d'un cours de harpe, dont le prospectus indiquait la mise en pratique, dans l'enseignement de cet instrument, du système de Mme de Genlis, devenu celui de son élève. J'ignore quel fut le succès de ce cours, mais je sais que depuis ce temps M. Baecker n'a point cessé de se livrer à l'enseignement de la harpe. Au mois d'avril de l'année 1835, il s'est fait entendre dans un concert; mais il y fit peu de sensation.

Dans les concerts qu'il a donnés, M. Casimir Baecker a joué quelques morceaux composés ou arrangés par lui : il parait avoir gardé cette musique pour lui seul, car je ne crois pas qu'il en ait été rien publié. Tous les catalogues de la France et de l'Allemagne sont muets à cet égard.

BAEHR (Jean), ou *Beer*, ou *Baer*, maître des concerts du duc de Weissenfels, naquit en 1652 à Saint-Georges sur l'Ems, bourg du comté de Klevenhaller, en Autriche. Ses parents, qui professaient la religion protestante, étaient pauvres et hors d'état de rien faire pour l'éducation de leurs fils; des moines, possesseurs de la seigneurie catholique où il était né, se chargèrent de son entretien et de son instruction, dans l'espoir de le faire changer de religion. Lorsqu'il fut âgé de dix ans, on l'envoya au couvent des bénédictins, à Lambach. Il y fit de si rapides progrès dans les lettres, les sciences et la musique, qu'il put être admis, le 20 octobre 1670, au gymnase poétique de Ratisbonne. Il s'était réuni dans cette ville à ses parents, qui avaient dû s'y retirer à cause de leurs opinions religieuses. Il y resta plusieurs années. Le magistrat de Ratisbonne lui fournit ensuite les moyens d'aller étudier la théologie à l'université de Leipsick; mais il y resta peu de temps, parce que sa belle voix de ténor, son talent sur le violon et sur le clavecin, enfin son mérite comme compositeur, le firent appeler à la chapelle du duc Auguste de Saxe. Après la mort de ce prince, il fut nommé maître de chapelle des concerts du duc Jean-Adolphe de Weissenfels. Atteint d'une balle à la chasse du sanglier, il est mort au mois d'août 1700, âgé de quarante-huit ans.

Baehr est plus connu comme écrivain polémique, que comme compositeur. Plus pédant encore que savant, il a porté dans ses disputes littéraires l'oubli de toute convenance. Ses ouvrages consistent en pamphlets assez courts, quoique les titres en soient fort longs : en voici la liste. *Ursus murmurat, das ist : klar und deutlicher Beweiss, welcher gestalten Herr Gottf. Vockerod, Rector des Gymnasii illustr. zu Gotha, in seinem den 10 aug. des abgewichenen* 1696 *Jahres herausgegebenen programmate der Musik, und per consequens denen von derselben dependirenden zu viel gethan* (L'Ours murmure, ou preuve claire et évidente de l'ignorance de M. Godefroi Vockerodt, etc.); Weimar, 1697, in-8°, 42 pages. Cette diatribe est dirigée contre un programme intitulé : *Consultatio IX de cavendo falsu mentium intemperatarum medecina; sive abusu musicorum exercitiorum, sub exemplo principum romanorum*, par G. Vockerodt, recteur à Gotha. Baehr se désigne lui-même sous le nom d'*Ursus*, parce que celui de *Baer* signifie *un ours* dans la langue allemande. Vokerodt ayant défendu son opinion dans un autre écrit intitulé : *Missbrauch der freyne Künste, insonderheit der Musik*. (Abus des beaux-arts, et notamment de la musique), Baehr l'attaqua plus violemment encore dans une satire qu'il intitula : *Vulpes vulpinatur, List wider List, oder die musikalische Fuchsjagd* (Le renard est pris, ruse contre ruse, ou la chasse musicale aux renards); Weissenfels, 1697, in-4°, 12 feuilles. Cette dispute donna encore lieu à d'autres pamphlets de Baehr, qu'il intitula *Ursus saltat, Ursus triomphat*, etc. Les autres ouvrages de ce musicien sont : 1° *Bellum musicum, oder musikalischer Krieg* (La guerre musicale); Weimar, 1701, in-4°, 4 feuilles 1/2. — 2° *Musikalische Discurse durch die Principia der Philosophie deducirt*, etc. Nuremberg, 1719, in-8°, 219 pages. Cet ouvrage, comme on voit, a été publié longtemps après la mort de l'auteur. Baehr y donne la solution de soixante questions relatives à la musique, dans un nombre égal de chapitres. A la fin du volume, on a réimprimé l'opuscule intitulé : *Bellum musicum*. Baehr a laissé en manuscrit un traité de composition intitulé : *Schola phonologica, seu Tractatus doctrinalis de compositione harmonica*, qui a été en la possession de Mattheson. Celui-ci, dont le caractère avait de l'analogie avec celui de Baehr, assure que ce musicien était gai, qu'il était recherché dans le monde, et que ses ouvrages portent l'empreinte de la sérénité de son esprit. (V. Mattheson, *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 15.). Baehr a laissé en manuscrit quelques ouvrages de philosophie.

BAEHR (O.). On a publié sous ce nom six *Lieder* à quatre voix (soprano, alto, ténor et basse), Leipsick, Breitkopf et Haertel, et six *Lieder* pour mezzo soprano, avec accomp. de piano, *ibid.*

BAEHR (Joseph). *Voyez* Beer.

BAER (Henri). On a gravé sous ce nom trois duos pour deux violons, chez Breitkopf et Haertel, à Leipsick.

BAERMANN (Jean-Frédéric), bassoniste

Digitized by Google

et flûtiste à Halle, a publié divers ouvrages de sa composition : 1° Trois duos pour deux flûtes, œuvre premier; Leipsick, 1798. — 2° Trois *idem*, œuvre deuxième; *ibid*.— 3° Trois duos pour violon et violoncelle, œuvre quatrième; *ibid*, 1799. — 4° Trois duos pour violon et alto, op. 6, et trois *idem*, op. 7; Offenbach, 1799. — 5° Trois duos pour deux flûtes, op. 8, 1802.

BAERMANN (Henri-Joseph), virtuose sur la clarinette, est né à Potsdam, le 14 février 1783. A l'âge de onze ans il fut admis dans l'école de musique militaire de cette ville, et y commença son éducation musicale. Plus tard il eut le bonheur de recevoir des leçons du célèbre clarinettiste Beer, qui lui fit faire de rapides progrès dans l'art de jouer de son instrument. Malheureusement les devoirs multipliés du service militaire, où il était engagé, lui laissaient peu de temps à donner à ses études. Fils de soldat, il était de droit, suivant les lois de son pays, soldat lui-même, et, comme tel, obligé de sacrifier sans cesse ses penchants aux exigences despotiques de son état. Pendant dix ans, lui que la nature et le travail avaient fait un des artistes les plus remarquables de son temps, fut obligé de faire, comme un simple manœuvre de musique, le service de clarinettiste ordinaire dans le premier bataillon de la garde royale de Prusse, et celui de première clarinette de la musique du roi. Les événements qui suivirent la bataille d'Iéna lui rendirent la liberté; il en profita, quitta sa patrie, et se rendit en Bavière, où il fut placé en 1806 dans la musique de la cour. En 1818 il fit son premier voyage dans la Suisse et le midi de la France, et partout son talent excita l'enthousiasme. De retour à Munich, il y apprit la réorganisation de la chapelle du roi de Prusse, et crut devoir offrir d'y reprendre du service; mais, ses propositions n'ayant pas été acceptées, sa liberté lui fut définitivement acquise. En 1811, Charles-Marie de Weber alla à Munich pour y donner des concerts; Baermann, dont ce compositeur admirait le grand talent, se lia avec lui d'une étroite amitié, et en obtint trois concertos de clarinette, qui furent composés expressément pour lui. Pendant l'automne de la même année, ces artistes firent ensemble un voyage de concerts, et se firent entendre à Gotha, Weimar, Dresde, Prague et Berlin. En 1813 Baermann visita pour la première fois la capitale de l'Autriche; son talent y excita l'enthousiasme, comme cela était arrivé dans toutes les villes que l'artiste avait visitées. Deux ans après il fit un voyage en Italie, et, malgré l'indifférence des habitants de ce pays pour la musique instrumentale, il obtint partout de brillants succès, particulièrement à Venise, où il donna un concert qui fut dirigé par Eybler. Arrivé à Paris vers la fin de 1817, il y donna des concerts avec M^me^ Catalani, et s'y fit entendre plusieurs fois dans les concerts de la semaine sainte. On y admira la belle qualité des sons qu'il tirait de son instrument, le brillant de son exécution et l'élégance de son style; mais cette admiration fut stérile, car on ne songea point à fixer Baermann à Paris pour servir de modèle aux jeunes gens qui se livraient à l'étude de la clarinette dans le Conservatoire. Depuis cette époque, Baermann a fait plusieurs autres voyages, recueillant partout des témoignages d'intérêt pour son beau talent; le premier à Dresde, en 1819; l'année suivante à Londres, où il était appelé par la Société philharmonique; en 1821 à Vienne; en 1822 et 1823 en Russie et en Pologne, enfin, en 1827, à Berlin, Copenhague et Hambourg. En 1833, il retourna à Pétersbourg, et postérieurement il visita de nouveau quelques grandes villes de l'Allemagne et fit un second voyage à Paris. Toute l'Allemagne le considéra longtemps comme un modèle de perfection dans l'art de jouer de la clarinette. Les compositions qu'il a publiées sont au nombre d'environ trente-cinq œuvres. On y remarque plusieurs concertos et concertinos, particulièrement les œuvres 24, 27 et 28, publiés à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel; des airs variés avec orchestre, œuvres 12, 20, 21 et 29, Bonn, Simrock; Paris, Gambaro; Leipsick, Hofmeister, et Br. et Haertel; des fantaisies et des sonates avec orchestre, œuvres 26 et 31; des quintettis pour clarinette, deux violons, alto et violoncelle, œuvres 19, 22 et 23, Leipsick, Br. et Haertel; des quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres, 18 et 25, Leipsick, Br. et Haertel, Mayence, Schott; des duos, études et solos. Baermann est mort à Munich le 16 juin 1847, à l'âge de soixante-quatre ans.

BAERMANN (Charles), frère du précédent, né comme lui à Potsdam, reçut aussi son éducation musicale dans l'école de musique militaire des grenadiers de la garde royale. Après avoir servi longtemps comme musicien dans un bataillon de cette garde, il fut nommé premier bassoniste de la chapelle du roi de Prusse. Il mourut à Berlin, le 31 mars 1842, comme musicien pensionné de la cour. On a de cet artiste un article qui a été publié dans la *Gazette musicale* de Leipsick (ann. 22^e^, col. 601), sous ce titre : *Ueber die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagots, über seinen Gebrauch als Solo und Orchester-Instrument* (Sur la nature et les propriétés du basson, sur son usage comme instrument de solo et d'orchestre). Cet article est peu développé.

Digitized by Google

BAERMANN (Charles), fils de Henri-Joseph, né à Munich, en 1820, a reçu de son père toute son éducation musicale. Devenu fort habile sur la clarinette et le cor de bassette (sorte de clarinette alto), il fut placé comme seconde clarinette dans la chapelle royale de Bavière, à l'âge de quatorze ans. Dans les années 1838 et 1839 il a fait avec son père un grand voyage dans l'Allemagne méridionale, dans les provinces rhénanes, en Hollande, en Belgique et à Paris. Ils obtinrent dans cette ville un grand succès, particulièrement dans un concert du Conservatoire, où ils exécutèrent une symphonie concertante. De retour à Munich, Charles Baermann y a repris ses études et a perfectionné son talent presque à l'égal de celui de son père, dont il a été le successeur dans la chapelle royale de Bavière. On a publié de sa composition jusqu'à ce jour (1858) environ vingt-cinq œuvres de fantaisies, variations et divertissements pour clarinette, avec orchestre ou piano, à Munich, chez Falter, et à Mayence, chez Schott.

BAERWALD (Frédéric-Henri). Il a paru sous ce nom, une brochure de quatre feuilles, qui a pour titre : *Die neuesten Erfindungen und Verbesserungen an den musikalischen Instrumenten, sowohl Saiten-als Blasinstrumenten, insbesondere des Forte-piano und anderer Tasteninstrumente*, etc. (Les plus nouvelles inventions et les derniers perfectionnements des instruments de musique, etc.); Quedlinbourg et Leipsick, Gott. Basse, 1833, in-8°, avec trois planches contenant 77 figures.

BAGATELLA (Antoine), né à Padoue, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit un opuscule intitulé : *Regole per la costruzione de' violini, viole, violoncelli e violoni, Memoria presentata all' Academia delle scienze, lettere ed arti di Padove, al concorso del premio dell' arti dell' anno* 1782; Padoue, 1786, 24 pages gr. in-4°, avec 2 planches. Le travail de Bagatella, qui avait été fait pour un concours proposé par l'académie de Padoue, obtint le prix et fut publié aux frais de l'académie. Il y a dans cet ouvrage quelques préceptes utiles pour la construction des instruments à archet, puisés dans les proportions de Stradivari et des autres habiles luthiers de l'école de Crémone; mais il est à regretter que l'auteur du mémoire ne lui ait pas donné plus de développements. L'opuscule de Bagatella a été traduit en allemand par Schaum, sous ce titre : *Ueber den Bau der Violine, Bratsche und Violoncell*; Leipsick, Kühnel, 1806, in-8°.

BAGATTI (François), excellent compositeur et organiste à Sainte-Marie della Porta, à Saint-Victor et au Saint-Sépulcre à Milan, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié deux œuvres de motets, ainsi que des messes et des psaumes. Piccinelli, qui nous fait connaître ce musicien dans son *Ateneo de' Letterati Milanesi* (p. 199), n'indique ni le lieu ni la date de ces publications.

BAGGE (Charles-Ernest, baron de), chambellan du roi de Prusse, vivait à Paris vers 1783. Amateur passionné de la musique, il recherchait les artistes, leur ouvrait sa bourse, les accueillait chez lui, et appréciait bien leur talent. Malheureusement il ne conservait pas le même tact lorsqu'il s'agissait de lui. Il avait appris à jouer du violon, et, quoiqu'il jouât faux, il croyait être de la première force. Dans cette persuasion, il invitait la plupart des violinistes qu'il connaissait, ceux même qui jouissaient de la plus brillante réputation, à prendre de ses leçons; et lorsqu'ils lui objectaient, pour se débarrasser de ses importunités, la nécessité d'utiliser le temps pour vivre, il leur offrait de les payer pour qu'ils devinssent ses élèves. Ce ridicule lui fit donner le nom de *Francaleu du violon*. L'empereur Joseph II lui dit un jour : *Baron, je n'ai jamais entendu personne jouer du violon comme vous*. Outre son goût pour le violon, il avait aussi la manie de composer; il a fait graver à Paris, en 1783, un concerto que Kreutzer, alors fort jeune, exécuta avec beaucoup de succès, et précédemment (en 1773), six quatuors concertants pour deux violons, alto et basse, œuvre I. On trouve aussi dans le catalogue de Westphal, marchand de musique à Hambourg, l'indication d'une symphonie à huit parties, de la composition du baron de Bagge. Il est mort à Paris, en 1791. Hoffmann a fait du baron de Bagge le sujet d'un conte où l'on trouve le cachet de son talent original.

BAGGE (Selmar), violoncelliste à Lemberg, né en Bohême vers 1815, est élève du Conservatoire de Prague. En 1841 il se fit remarquer comme compositeur distingué par une ouverture exécutée dans le troisième concert de cette année à Lemberg, et par un concerto de violoncelle dans lequel il fit preuve d'une rare habileté sur son instrument. En 1847 il était à Vienne, et y brillait dans les concerts. Il a publié quelques compositions parmi lesquelles on remarque une jolie sonate facile pour piano et violoncelle, op. 3; Vienne, Haslinger.

BAGLIONI (Louis), de Milan, fils de François Baglioni, musicien de la chambre à Ludwigsburg, et, depuis 1770, un des meilleurs violinistes de la chapelle du duc de Wurtemberg, a composé la musique de *Tancrede*, et de *la Guinguette allemande* (1777), qui ont été représentés à l'Opéra de Stuttgard.

Digitized by Google

Un autre artiste de ce nom, qui vit à Milan, s'est fait connaître par un grand duo pour violon seul, à l'usage de Paganini, Milan, Ricordi, et par des *Esercizi per il Canto* lib. 1 et 2. *ibid.*

Plusieurs chanteurs et cantatrices de la même famille ont brillé sur les théâtres d'Italie dans la seconde moitié du dix-huitième siècle.

BAGLIVI (GEORGES), célèbre médecin et professeur de la Sapience à Rome, membre de la Société Royale de Londres et de celle des Curieux de la nature, naquit à Raguse en 1663, et mourut à Rome en 1706, à l'âge de trente-huit ans, épuisé par le travail. Il a publié une dissertation *De anatomia, morsu et effectibus Tarentulæ*, Rome 1695. Elle a été insérée ensuite dans la collection de ses œuvres, intitulée : *Opera omnia medico-practica et anatomica*, dont il y a eu des éditions à Lyon en 1704, 1710, 1715, 1745 ; à Paris, 1711 ; à Anvers, 1715 ; à Bâle, 1737 ; à Venise, 1754, et enfin une dernière donnée par Pinel, avec des corrections, des notes et une préface, Paris, 1788, 2 vol. in-8°.

L'abbé Bertini (*Dizion. stor. crit. degli Scrittori di musica*, etc., t. I, p. 73), cite une traduction italienne de la dissertation de Baglivi, sous ce titre : *Dissertazione sugli effetti della musica nelle malattie occagionate dalla morsicatura della tarantola*, Rome, 1696. Dans ce morceau, Baglivi établit comme des faits irrécusables et les effets de la morsure de l'araignée connue sous le nom de *tarentule*, et ceux de la musique pour la guérison du mal. Il cite à ce sujet plusieurs expériences qui lui paraissent décisives; mais Serao, professeur de médecine à l'Université de Naples, a attaqué avec vivacité la réalité de ces expériences, dans ses *Lezioni academiche della Tarantola* (Naples, 1742); plusieurs savants médecins se sont rangés de son avis, tandis que d'autres, tels que Kahler, Staroste, Mojon et Lichtenthal, ont adopté les idées de Baglivi.

BAGNI (BENOIT), musicien né à Ferrare dans la seconde moitié du seizième siècle, fut attaché au service de l'illustre maison des Anziani de Bologne. Il a publié de sa composition *Motetti a otto voci*, lib. I. Venise, Vincenti, 1608, in-4°.

BAHN (T.-G.), claveciniste, qui vivait à Berlin en 1790, a publié dans cette ville six sonates pour le clavecin, œuvre 1er.

BAIF (JEAN-ANTOINE DE), fils de Lazare de Baïf, naquit à Venise en 1532. Au lieu de suivre la carrière diplomatique, dans laquelle il eût pu réussir par sa naissance et ses talents, il aima mieux se livrer exclusivement à la poésie : il ne fut cependant qu'un poëte médiocre, dans la manière de Ronsard. En 1570, il obtint de Charles IX des lettres patentes pour l'établissement d'une académie de poésie et de musique, qui ne put se soutenir. Il mourut à Paris, pauvre et oublié, le 19 septembre 1589. Indépendamment de ses poésies, il a publié quelques ouvrages relatifs à la musique; en voici les titres : 1° *Instruction pour toute musique des huit divers tons, en tablature de Luth*, Paris, 15.., in-8°. — 2° *Instruction pour apprendre la tablature de guiterne* (*guitare*); Paris 15.. — 3° *Douze chansons spirituelles, paroles et musique*; Paris, Adrien Le Roy, 1562, in-4°. — 4° *Premier et deuxième livres de chansons à quatre parties*; Paris, 1578, 1580. Les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810-1811) disent que Baïf fut secrétaire de Charles IX : je ne trouve cette assertion confirmée nulle part.

BAILDON (JOSEPH), musicien anglais, a fait graver une collection de chansons anglaises intitulée : *The Lawrel, a new collection of english songs*; Londres 1797. — 2° *Ode to contentment;* Londres, sans date. — 3° *Love in a village*, petit opéra en collaboration avec Bernard, 1763.

BAILEY (ANSELME), musicien anglais qui vivait vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un ouvrage intitulé : *A practical Treatise on singing and playing with just expression and real elegance* (Traité pratique sur l'art de chanter et de jouer avec élégance et expression); Londres, 1771, in-8°. C'est un livre de peu de valeur et qui ne contient que des préceptes généraux assez vulgaires.

BAILLEUX (ANTOINE), professeur et marchand de musique à Paris, était aussi compositeur. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Le Bouquet de l'Amitié*, cantatille. — 2° *Six Symphonies à* quatre *parties*, Paris, 1758. — 3° *Méthode de chant*, Paris, 1760, in-fol. — 4° *Six Symphonies à grand orchestre*, 1767. — 5° Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon, avec le doigté de cet instrument, et les différents agréments dont il est susceptible; précédée des principes de la musique. Paris, 1779, in-fol. Le même ouvrage a été reproduit avec un autre titre, comme une nouvelle édition, en 1798. — 6° *Les petits concerts de Paris.* — 7° *Solfèges pour apprendre facilement la musique vocale et instrumentale*, Paris, 1784, in-4°. — 8° *Journal d'ariettes italiennes*, dont il a paru dix années. Bailleux est mort à Paris, en 1791.

BAILLON (PIERRE JOSEPH), maître ordinaire de la musique du duc d'Aiguillon, vivait à Paris vers la fin du dix-huitième siècle. On a de lui : *Nouvelle methode de guitare selon le*

Digitized by Google

système des meilleurs auteurs, contenant les moyens les plus clairs et les plus aisés pour apprendre à accompagner une voix, et parvenir à jouer tout ce qui est propre à cet instrument; Paris, 1781, in-4°. Baillon a aussi rédigé un journal de violon et *La muse lyrique*, journal d'ariettes avec accomp. de harpe ou de guitare, depuis 1772 jusqu'en 1784.

BAILLIONI (M. Giovanni), mécanicien, né à Milan, a inventé un orgue mécanique d'une construction fort ingénieuse, pour être placé dans les jardins de la villa de *Leinate* qui appartenait à la comtesse Visconti. La description de cet instrument a été donnée par l'inventeur dans le *Giornale de' Letterati d'Italia*, tom. X, t. XI, p. 489-498. Cette description a pour titre : *Machina pneumatica, inventata da M. G. Baillionni, fatta d'ordine della eccellentissima signora Visconti, per le delizie della sua villa di Leinate.*

BAILLOT (Pierre-Marie-François de Sales), un des plus célèbres violinistes que la France ait produits, est né à Passy, près de Paris, le 1er octobre 1771. Son père, avocat au parlement de Paris, avait été envoyé en 1768 en qualité de procureur du roi, à Ajaccio en Corse, où il avait su se concilier l'estime et l'affection générale. De retour en France en 1771, il établit à Passy une maison d'éducation, et plus tard, à Paris, un pensionnat pour l'enseignement de la jurisprudence. Dès l'âge le plus tendre, Baillot annonça de rares dispositions pour la musique, et le violon avait tant d'attrait pour lui, qu'il parvint à jouer sur cet instrument plusieurs airs sans qu'on les lui eût enseignés. Vers l'âge de sept ans, on lui donna pour premier maître Polidori, Florentin, qui avait peu d'exécution, mais qui ne manquait pas d'enthousiasme et qui, chaque jour, parlait à son élève de l'Italie. En 1780, Baillot étant revenu à Paris avec ses parents, son professeur de violon fut Sainte-Marie, artiste français dont la sage sévérité lui donna ce goût de l'exactitude et de la netteté qu'on remarquait dans son jeu. Baillot n'a point oublié ce qu'il doit à son maître, sous ce rapport; il en conserva de la reconnaissance jusque dans sa vieillesse. Une circonstance inattendue vint exercer tout à coup sur ses progrès une influence remarquable et prolongée. Il n'avait que dix ans lorsqu'on le conduisit, en 1782, au concert spirituel qui se donnait alors au palais des Tuileries, dans l'endroit qu'on appelle aujourd'hui *la Salle des Maréchaux* : il y entendit une seule fois Viotti dans ses brillants débuts. Sans avoir pu garder à cet âge aucun souvenir positif ni du morceau joué par Viotti, ni du caractère de son talent, il lui resta de ce grand artiste une telle impression que dès ce moment il devint l'idéal de sa pensée, et que longtemps après, habitant des contrées éloignées, Viotti était toujours pour lui le modèle de la perfection qu'il voulait atteindre, mais à sa manière. Le hasard ne lui fournit que vingt ans après l'occasion de l'entendre de nouveau et de savoir enfin s'il allait retrouver en lui le héros que son imagination s'était créé ; ce fut alors que, frappé d'admiration pour le style de Viotti, si simple, si expressif et tout à la fois si majestueux, il s'écria : *Je le croyais Achille; mais c'est Agamemnon.*

En 1783 Baillot partit avec sa famille pour Bastia, où son père, nommé substitut du procureur général au conseil supérieur de Corse, mourut quelques semaines après son arrivée. M. de Boucheporn, intendant de cette île, touché de la pénible position de sa famille, qui venait de perdre son seul appui, offrit à la veuve de se charger de l'éducation de son fils. Il l'associa à ses enfants et l'envoya avec eux à Rome, où ils restèrent treize mois. Là, Baillot eut pour troisième et dernier maître de violon Pollani, élève de Nardini, qui, dans ses leçons, ne cessait de dire à son élève : *Bisogna spianare l'arco* (il faut étendre l'archet, élargir le jeu); obligation qui sympathisait à merveille avec l'enthousiasme excité dans l'âme du jeune disciple par la vue du Capitole. Pendant son séjour à Rome, Baillot, âgé seulement de treize ans, se fit entendre aux *conversations* du cardinal de Bernis et à l'Académie de France, dont Lagrenée était directeur. Le célèbre peintre David s'y trouvait alors. De retour en Corse dans l'année 1785, Baillot se rendit bientôt à Bayonne, habita pendant cinq ans alternativement cette ville, Pau, Auch et les Pyrénées, s'occupant peu de musique, et accompagnant M. de Boucheporn dans toutes ses tournées, en qualité de secrétaire. Cependant, toujours passionné pour le violon, il profitait de tous les instants de loisir pour s'exercer dans la solitude des bois et des montagnes.

Les intendances ayant été supprimées, Baillot vint à Paris au mois de février 1791, résolu d'y chercher provisoirement des ressources dans son talent. Présenté à Viotti, il l'étonna par la largeur de son exécution. Le célèbre maître lui offrit une place dans l'orchestre du théâtre Feydeau, où les admirables chanteurs italiens de l'opéra bouffon jouaient alternativement avec l'opéra français. Baillot, qui avait d'autres projets, n'accepta cette place que temporairement. C'est alors qu'il se lia d'une tendre amitié avec Rode, qui était chef des seconds violons de cet orchestre. Après y être resté cinq mois, il quitta le théâtre, parce qu'il obtint une place qu'il sollici-

Digitized by Google

tait au ministère des finances, et la musique redevint pour lui ce qu'elle avait été longtemps, c'est à-dire un délassement au lieu d'être une profession. Dix années s'écoulèrent dans l'exercice de ses fonctions au ministère des finances, et ce service ne fut interrompu que par l'appel de Baillot comme volontaire de la première réquisition. Cet appel le conduisit pendant vingt mois à l'armée des côtes de Cherbourg. En 1795 le hasard lui fit découvrir les compositions de Corelli, Tartini, Geminiani, Locatelli, Bach et Hændel, qui lui avaient été inconnues jusque-là; il en fit sa principale étude, et il y retrouva toute l'histoire du violon. De retour de l'armée, il se fit entendre pour la première fois en public comme artiste, dans le 14e concerto de Viotti, au concert de la maison Wenzel, rue de l'Échiquier. Le succès qu'il y obtint fixa sur lui l'attention générale, et dès ce moment commença sa réputation, qui alla grandissant chaque jour quand on l'entendit exécuter ses propres concertos aux concerts de la rue de Cléry, du théâtre Louvois et du théâtre de la Victoire. Le 22 décembre 1795, il fut admis au nombre des membres du Conservatoire de musique, pour y occuper temporairement la place de Rode, alors en voyage. Celui-ci s'étant fixé ensuite en Russie, Baillot fut nommé titulaire et remplit les fonctions de professeur de violon depuis l'ouverture des classes, qui n'eut lieu qu'un peu plus tard, jusqu'en 1842, époque de sa mort. C'est à cette époque, je crois, qu'il faut reporter les études d'harmonie qu'il a faites sous la direction de Catel. Plus tard, il a pris des leçons de contrepoint de Reicha et de Cherubini.

Lorsque le Conservatoire de Paris fut définitivement constitué, et que tous les genres d'études y furent mis en activité, une nouvelle carrière s'ouvrit devant Baillot. Il était appelé à y fonder une école de violon dont les conditions principales étaient de résumer ce qu'il y avait de meilleur dans les anciennes écoles italienne, allemande et française. Gaviniès, vénérable chef de celle-ci, descendait alors dans la tombe, et laissait à ses jeunes successeurs la mission de créer par éclectisme un nouvel ordre de choses. La nécessité de l'unité d'enseignement se faisait sentir pour toutes les branches de l'art. Le comité du Conservatoire comprit la position où il se trouvait à cet égard, et il arrêta dans une de ses séances que des ouvrages élémentaires pour le solfége, le chant, l'harmonie, la composition et tous les instruments seraient rédigés par quelques professeurs, après que les bases du travail auraient été posées en assemblée générale. Rode, Kreutzer et Baillot se réunirent donc pour former une méthode de violon; mais, si grand que fût le mérite des deux premiers, les études classiques de Baillot, ses habitudes de méditation et sa facilité à s'exprimer en termes élégants et précis, lui donnaient un avantage reconnu pour la rédaction d'un tel ouvrage. D'un commun accord, il fut convenu que ce travail lui serait départi, et c'est à cette résolution, digne d'aussi grands artistes, qu'est dû le beau monument qui fut alors élevé par le Conservatoire à l'art du violon.

Qu'il me soit permis de rappeler ici un de mes souvenirs qui se rapportent à cette époque de la vie de Baillot. Depuis peu de mois j'étais élève au Conservatoire, lorsque le ministre de l'intérieur Chaptal vint poser la première pierre de la bibliothèque et de la grande salle de concerts de cette école. La cérémonie fut suivie d'un concert improvisé. Arrivé depuis peu de ma province, tout était nouveau pour moi; toutefois, bien que fort ignorant, je comprenais par instinct la possibilité du beau et j'apercevais jusqu'où il pouvait aller. Aussi dois-je avouer que lorsque j'entendis Rode jouer à un concert de madame Grassini son septième concerto, bien que je fusse charmé par ce jeu si élégant, si pur, si brillant et si jeune, je ne fus point étonné. J'avais compris d'avance que pour jouer du violon avec perfection, il fallait en jouer ainsi. Mais j'éprouvai dans le même temps deux sensations auxquelles je n'étais pas préparé, et dont l'ébranlement est encore présent à ma pensée. La première fut causée par l'audition de l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck! Je ne connaissais pas Gluck! Malheureux que j'étais! Sa musique ne ressemblait à rien de ce que j'avais entendu auparavant; c'était un monde nouveau pour moi, et plusieurs mois se passèrent avant que je pusse songer à autre chose. Eh bien! une émotion d'un genre aussi neuf pour mon âme fut celle que je ressentis à la séance dont je viens de parler, lorsque j'entendis Baillot jouer un trio (c'était en *fa* mineur, je m'en souviens), accompagné par Rode et par de Lamare. Là je compris tout à coup que le violon peut être autre chose qu'un instrument bien joué, et, sous l'impression des accents passionnés de l'artiste qui m'inondaient d'un plaisir inconnu, je me fis tout d'abord l'idée de sa mission et de son avenir; mission qu'il a remplie dans toute son étendue; avenir qui s'est réalisé tel que je l'avais prévu.

Nommé chef des seconds violons de la musique particulière du premier consul Bonaparte, le 20 juillet 1802, Baillot occupa ensuite la même place dans la chapelle de l'empereur Napoléon. Au mois d'août 1805, il se décida à suivre l'exemple de Rode, de Boieldieu et de quelques autres

Digitized by Google

artistes français qui s'étaient rendus en Russie; et, d'après l'invitation du célèbre violoncelliste de Lamare (*Voy.* ce nom), qui lui avait donné rendez-vous à Vienne, il partit pour Moscou. L'Europe était alors en paix; mais à peine Baillot avait-il atteint les frontières des pays étrangers que la guerre éclata. Commencée à Austerlitz, elle n'eut de terme qu'à la bataille de Friedland, et l'exil de Baillot en Russie, qui, suivant ses projets, ne devait être que d'une année, se prolongea au delà de trois ans. De tous les artistes voyageurs, il est le seul qui ait traversé deux fois l'Europe sans pouvoir donner un concert, poursuivi qu'il était par de graves événements politiques et par leurs résultats. Arrivé à Vienne dans une saison déjà avancée, il ne put y rester que douze jours, et n'eut que le temps de voir Haydn, Salieri, Beethoven, et d'y serrer la main de Chérubini, qui était allé composer son opéra de *Faniska* dans la capitale de l'Autriche.

Arrivés à Moscou au mois de novembre 1805, Baillot et de Lamare y donnèrent de brillants concerts qui tenaient de la féerie, à l'époque même de la bataille d'Austerlitz dont on ignorait l'issue. Seize séances de quatuors et de quintetti suivirent ces concerts et furent fréquentées avec beaucoup d'intérêt par plus de deux cents souscripteurs principaux. Chacune de ces séances avait lieu alternativement dans le palais d'un des douze premiers souscripteurs. Un concert pour la noblesse fut donné dans une salle de gigantesques proportions, où se réunit un auditoire de quatre mille personnes. Rode ayant quitté Saint-Pétersboug au commencement de 1808, alla retrouver ses deux amis à Moscou. A cette époque la place de chef d'orchestre du Grand-Théâtre de cette ville fut offerte à Baillot, qui ne l'accepta pas, et qui ne tarda point à partir pour Saint-Pétersbourg avec son compagnon de voyage. Boieldieu, alors maître de chapelle de l'empereur Alexandre, les accueillit en frère. Les deux virtuoses se firent entendre à l'Ermitage devant l'empereur, puis ils jouèrent au Grand-Théâtre, et au concert de la noblesse. D'assez grands avantages semblaient devoir les fixer dans la capitale de la Russie; mais Baillot, ne pouvant se décider à être plus longtemps éloigné de sa patrie et de sa famille qu'il chérissait, refusa de remplacer Rode dans l'emploi qu'il avait occupé à la cour, et se mit en route pour la France. Un concert fut donné à Riga, un autre à Mittau par les deux artistes, qui trouvèrent dans cette dernière ville et à Stalgen la plus noble et la plus cordiale hospitalité chez M. de Berner, dont la fille possédait un grand talent sur le violon.

Après une absence de plus de trois ans, et quatre mois après son retour de Russie, Baillot reparut en public le 17 janvier 1809, dans un concert qu'il donna à l'Odéon. Rode, dont l'éloignement avait été beaucoup plus long, s'était fait entendre pour la première fois, dans la même salle, onze jours auparavant. L'effet produit par ces deux artistes fut différent. Bien qu'admirable par sa justesse, le fini et l'élégance de son jeu Rode parut avoir perdu quelque chose de sa chaleur dans le long séjour qu'il avait fait en Russie; Baillot, au contraire, en conservant tout son feu, toute sa sensibilité, montrait plus de délicatesse dans son exécution, et son archet avait acquis plus de variété. Son succès fut complet. En 1812 ce virtuose fit un voyage de six mois dans le midi de la France, et donna des concerts à Bordeaux, Bayonne, Pau, Toulouse, Montpellier, Marseille, Avignon et Lyon. De retour à Paris, il songea à réaliser la pensée qu'il avait depuis quelque temps de fonder des séances de musique instrumentale, dans le genre du quatuor et du quintetto, pour y faire entendre, dans une progression de styles, les diverses transformations imprimées à ce genre de musique par le génie si différent de Boccherini, de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Ce projet, dont l'exécution devait révéler en Baillot un immense talent qu'on ne lui connaissait point encore, fut réalisé en 1814, et la première de ces séances eut lieu le 12 décembre de la même année. Depuis lors il en a été donné chaque hiver un certain nombre de semblables [1]. Baillot, considéré comme un exécutant de solos, était sans doute un grand violiniste; mais sa supériorité, sous le rapport du mécanisme le plus savant qu'il y eût en Europe, était une qualité qui ne pouvait être appréciée que par un petit nombre de connaisseurs : d'ailleurs ces connaisseurs et les amateurs les plus enthousiastes de son talent ne savaient pas qu'il y avait en lui un autre talent plus grand encore, talent rare, unique, dirai-je, qui lui faisait prendre autant de manières qu'il y avait de styles dans la musique qu'il exécutait. Le temps, loin d'affaiblir cette faculté si rare, ou plutôt unique, ne fit que la développer en Baillot, et sa sensibilité musicale semble avoir acquis chaque jour plus d'energie. Baillot, dans le quatuor, était plus qu'un grand violoniste : il était poëte.

Les malheurs de la France en 1815 avaient fait fermer le Conservatoire au mois de juillet de

1 Dans l'origine de ces séances, le quintetto fut composé de MM. Baillot et Guynemer au premier et au deuxième violon, Tariot et St-Laurent à l'alto, De Lamare et Norblin à la basse, et plus tard par MM. Baillot, Vidal, Sauzay, Urhan, Mialle, Norblin et Vaslin.

Digitized by Google

cette année : ces tristes circonstances déterminèrent Baillot à voyager. Il prit sa route par la Belgique et donna des concerts à Bruxelles, à Liége, à Rotterdam, à Amsterdam, recueillant partout des témoignages d'admiration pour son beau talent. Arrivé à Londres au mois de décembre, il y fut reçu membre de la société philharmonique. Selon l'usage établi en Angleterre, il dirigea les concerts et exécuta des solos dans ces mêmes concerts à Leicester, Birmingham, Liverpool, Manchester et Londres, à la société philharmonique. Après dix mois d'absence, il revint à Paris dans l'été de 1816. Nommé premier violon et violon solo à l'Académie royale de musique (l'Opéra) au mois de novembre 1821, il demanda et obtint en 1825 que ses fonctions fussent restreintes à celles de l'exécution des solos. Les concerts spirituels donnés à l'Opéra dans les années 1822, 23 et 24 furent dirigés par lui. L'administration de l'Opéra ayant été donnée par entreprise à M. Véron, au mois de juin 1831, ce spéculateur supprima la place de premier violon solo, et, après dix ans de service, Baillot cessa ses fonctions le 1er novembre de la même année. Dès l'année 1825 il avait tenu la place de premier violon de la chapelle du roi, au sacre de Charles X, en l'absence de Kreutzer; il reçut sa nomination définitive à cette place en 1827. Trois ans après, la révolution qui éclata au mois de juillet ayant amené un changement de dynastie, la chapelle se trouva supprimée de fait; mais en 1832 Paër fut chargé d'organiser la musique particulière du roi Louis-Philippe, et Baillot fut compris dans cette organisation comme chef des seconds violons. Dans l'été de 1833, il a fait un voyage en Savoie, en Piémont, en Lombardie, en Suisse, et a donné des concerts à Lyon, Chambéry, Aix-les-Bains, Lausanne et Genève. Partout son admirable talent a excité le plus vif enthousiasme, et ce voyage a été pour lui un véritable triomphe.

En 1834 Baillot a mis le comble à sa gloire par la publication d'une nouvelle méthode qu'il a rédigée et qui a paru sous le titre de *l'Art du violon*. Les bornes d'une notice telle que celle-ci ne permettent pas de donner l'analyse raisonnée de ce beau travail; je renverrai pour cette analyse à celle qui a été faite dans la *Revue musicale*, au mois de mars 1835, et je me bornerai à dire que, de tous les livres élémentaires qui ont été faits sur l'art de jouer des instruments, celui-là est le mieux pensé, le mieux écrit, le plus prévoyant et le plus utile. Par cette publication, Baillot consolide cette belle et savante école française du violon, qui lui est redevable d'une grande partie de sa gloire, qui a été longtemps l'objet de l'admiration des étrangers, et qui a peuplé les orchestres d'une multitude de virtuoses.

Dans tout ce qui précède, Baillot n'a été considéré que sous le rapport de son talent d'exécution; comme compositeur de musique pour son instrument, il ne me paraît pas qu'on lui ait rendu justice, ni que ses ouvrages aient été estimés à leur juste valeur. Son style est, en général, grave ou passionné, et l'on y voit que l'artiste a moins cherché à plaire par des sacrifices au goût du public qu'à satisfaire ses penchants, qui sont toujours élevés. De là vient le reproche qu'on a quelquefois fait à l'artiste de manquer de charme dans sa musique et d'y mettre de la bizarrerie. Cette prétendue bizarrerie n'est que de l'originalité qui peut-être ne s'est pas produite dans un temps favorable. La difficulté d'exécution de la musique de Baillot a pu nuire aussi à son succès. Empreinte de la véhémence et de la souplesse de son archet, elle était rendue par lui comme elle avait été conçue; mais il y a si peu de violinistes capables de sentir et d'exprimer ainsi, qu'il n'est point étonnant que le découragement se soit emparé de la plupart d'entre eux, quand ils ont essayé d'imiter le maître. De tous les morceaux composés par Baillot, les airs variés sont ceux qui ont été le mieux compris et qui ont obtenu le plus de popularité. Parmi ses ouvrages, ceux qui ont été gravés sont : 1° Quinze trios pour deux violons et basse. — 2° Six duos pour deux violons. — 3° Douze caprices ou études pour violon seul. — 4° Neuf concertos. — 5° Une symphonie concertante pour deux violons, avec orchestre ou accompagnement de piano. — 6° Trente airs variés avec orchestre, ou quatuor, ou seulement violon et basse. — 7° Trois nocturnes en quintettes. — 8° Trois *andante*, dont un avec sourdine, morceau charmant et de l'effet le plus heureux. — 9° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse. — 10° Une sonate pour piano et violon. — 11° Un *adagio* suivi d'un rondo. — 12° Un souvenir. — 13° Vingt-quatre préludes dans tous les tons. Plusieurs éditions de ces ouvrages ont été faites en France et en Allemagne. Les compositions inédites sont celles dont les titres suivent : 1° Vingt-quatre caprices ou études dans tous les tons et suivant leurs divers caractères, pour faire suite à *l'Art du violon*. — 2° Un dixième concerto. — 3° Plusieurs fantaisies. — 4° Un Boléro. — 5° Plusieurs airs variés. — 6° Quelques morceaux détachés.

Comme écrivain, Baillot a publié : 1° *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire*, avec Rode et Kreutzer. La première édition de cet ouvrage a paru au magasin de musique du Conservatoire; Weissembruck en a donné une autre à Bruxelles; Schott, de Mayence, et l'é-

Digitized by Google

ters, de Leipsick, en ont publié des traductions allemandes, dans lesquelles on a supprimé les exercices; Breitkopf et Haertel, de Leipsick, Lischke et Schlesinger, de Berlin, Haslinger, de Vienne, et Berra, de Prague, en ont donné des traductions complètes; enfin André, d'Offenbach, en a fait paraître une édition en allemand et en français. Rolla a fait une traduction italienne du même ouvrage; elle a paru à Turin chez les frères Reycend. — 2° *Méthode de violoncelle adoptée par le Conservatoire*, par Levasseur, Catel et Baudiot, rédigée par Baillot; Paris, imprimerie du Conservatoire, in-fol. Peters, de Leipsick, a donné une traduction allemande de cette méthode. — 3° *L'Art du violon*, nouvelle méthode. Paris; 1835, in-fol. — 4° *Rapport fait au Conservatoire sur l'orgue expressif de M. Grenié*; Paris, 1812, une feuille in-8°. — 5° *Rapport sur un nouveau chronomètre présenté au Conservatoire par M. Despréaux*; Paris, 1813, une demi-feuille in-12. — 6° *Notice sur Grétry*; Paris, 1814, in-8°. — 7° *Notice sur J.-B. Viotti, né en 1755 à Fontanetto, en Piémont, mort à Londres, le 3 mars 1824*; Paris 1825, une feuille in-8°. — 8° Barbier (*Diction. des Anonymes*, t. 3, p. 137, n° 15495) et M. Quérard (*La France littéraire*, t. 1, p. 156) attribuent à Baillot la rédaction d'un écrit qui a paru sous ce titre : *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le Conservatoire de musique*; Paris, 1803, in-4°. — 9° On a aussi de ce laborieux artiste deux discours sur les travaux du Conservatoire aux distributions des prix en 1812 et 1813; ces morceaux se font remarquer par le mérite d'un style élégant et facile. Baillot est mort à Paris, le 15 septembre 1842, à l'âge de soixante et onze ans, laissant un vide immense dans l'école qu'il avait fondée. Le gouvernement français a rendu un éclatant hommage à la mémoire de cet artiste, en faisant placer son buste dans les galeries de Versailles.

BAILLOU (Louis de), musicien français, reçut des leçons de violon de Capron, puis se rendit en Italie pour y perfectionner son talent. A Milan il fut attaché au théâtre de la Scala comme chef d'orchestre, et les entrepreneurs de ce théâtre le chargèrent d'écrire la musique de plusieurs ballets. Les principaux ouvrages de ce genre auxquels il a travaillé sont : — 1° *Andromacca et Pirro*, représenté en 1777. — 2° *L'Amante generosa*, dans la même année. — 3° *Apollo placato*, 1778. — 4° *Calipso abbandonata*, id. — 5° *Mirza*, 1783. — 6° *La Guinguetta inglese*, id. — 7° *La Zingara riconosciuta*, id. — 8° *Giulio Sabino*, en 1784. — 9° *Lodovico il moro*, 1786. — 10° *Amore maestro di scuola*, id. — 11° *Il Popolo d'Argo festeggiante*, id. — 12° *Vologese*, id. — 13° *Guatimozin o la Conquista del Messico* 1787. — 14° *Il primo viaggiatore*, id. — 15° *Il fanfaro militare*, id. — 16° *I due Avari*, id. — 17° *Il Matrimonio per concorso*, 1788. — 18° *Guillelmo Tell*, 1797. — 19° *Lucio Giunio Bruto*, id. — 20° *La Disfatta di Abderamo*, 1809. Une partie de ce dernier ouvrage est de Capuzzi.

BAILLY (Henri de), surintendant de la musique du roi Louis XIII, en 1625, mourut à Paris, le 25 septembre 1639. Il composa plusieurs motets pour la chapelle du roi, entre autres un *Super flumina*, qui eut quelque réputation. Bailly a écrit aussi quelques ballets et des divertissements pour la cour, qui sont restés en manuscrit.

BAILS (D. Benito), directeur de mathématiques de l'Académie de *San-Fernando*, et membre de l'académie royale espagnole d'histoire, sciences naturelles et arts de Barcelone, naquit dans cette ville en 1743. Il a donné une traduction espagnole des leçons de clavecin de Bemetzrieder, sous le titre de *Lecciones de clave y principios de harmonia*. Madrid, 1775, in-4°.

BAINI (Laurent), compositeur né à Venise, fut élève de Gaetano Carpani, maître de chapelle de l'église *del Gesù*, à Rome, et fut lui-même maître de chapelle à Venise, puis de l'église des Douze-Apôtres, à Rome, de la cathédrale de Terni, et enfin de Rieti, où il mourut. Il a beaucoup écrit pour l'Église. L'almanach de Milan le cite comme ayant écrit plusieurs opéras, depuis 1785 jusqu'en 1788, mais les titres n'en sont pas connus. Un *Stabat* pour deux ténors et basse, et des motets à trois parties, composés par Laurent Baini, sont à Rome dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini.

BAINI (L'abbé Joseph), neveu du précédent, est né à Rome, le 21 octobre 1775. De bonnes études dans les arts, les lettres et la théologie préparèrent ce savant homme, dès sa jeunesse, à remplir avec distinction ses fonctions sacerdotales, et à prendre une place aussi honorable parmi les écrivains sur la musique que parmi les compositeurs. Après avoir reçu de son oncle, Laurent Baini, de bonnes instructions préliminaires dans les diverses parties de l'art, et particulièrement dans le contrepoint, suivant la doctrine de l'ancienne école romaine, l'abbé Baini devint l'élève et l'ami de Joseph Jannaconi, en 1802. Peu de temps après, il fut admis comme chapelain chantre dans la chapelle pontificale. Sa belle voix de basse et ses profondes connaissances dans le plain-chant et dans la musique ecclésiastique lui procurèrent sans peine l'entrée de cette chapelle

Digitized by Google

célèbre, dont il devint ensuite le directeur. François Kandler a exprimé avec chaleur, dans son travail intéressant sur l'état de la musique à Rome, son admiration et pour le bel organe vocal de Baini, et pour la manière simple et savante dont il dirigeait le chœur des chanteurs pontificaux. Comme compositeur de musique d'église, il ne mérite pas moins d'éloges. Bien qu'il n'ait rien publié de ses ouvrages en ce genre, il n'en est pas moins connu et renommé en Italie, particulièrement à cause du mérite de son *Miserere*, composé pour le service de la chapelle Sixtine, par ordre du pape Pie VII (*Voy.* au 1er vol. de cette *Biogr. univ. des Musiciens*, une notice sur les divers *Miserere* qui ont été composés pour cette chapelle, à l'article ALLEGRI). Ce morceau, écrit et exécuté pour la première fois en 1821, est le seul qui ait pu soutenir la comparaison avec les *Miserere* d'Allegri et de Baj; il est exécuté alternativement avec ceux-ci.

Comme écrivain sur la musique, l'abbé Baini s'est placé fort haut par ses divers ouvrages, surtout par sa monographie de Palestrina. Son premier écrit fut une brochure intitulée : *Lettera sopra il motetto a quattro cori del Sig. D. Marco Santucci, premiato dell' academia Napoleone in Lucca, l'anno* 1806, *come lavoro di genere nuovo*. Il y fait ressortir l'erreur de l'académie, qui considérait comme un genre neuf de composition le motet à quatre chœurs de Santucci, tandis qu'il existe un nombre considérable de motets, de messes et de psaumes à seize, vingt, vingt-quatre, trente-deux et même quarante-huit voix, écrits dans les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles, par Massaini, Antonelli, Agostini, Pacelli, Valerio Bona, Savetta, Benevoli, Abbatini, Beretta, Pitoni, Jannaconi, Ballabene, et beaucoup d'autres compositeurs.

Le deuxième ouvrage relatif à la musique, composé par l'abbé Baini, a pour titre : *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico. Firenze, dalla stamperia Piatti*, 1820, 76 pages in-8°. Le savant directeur de la chapelle Sixtine a écrit cet opuscule en réponse à seize questions qui lui avaient été proposées par le comte de Saint-Leu, frère de l'empereur Napoléon. C'est le prince lui-même qui s'est fait l'éditeur de la brochure, et, dans le temps où il publiait l'original, il en faisait une traduction française qui parut sous ce titre : *Essai sur l'identité du rhythme poétique et musical, traduit de l'ouvrage italien de M. l'abbé Baini, par le comte de Saint-Leu*, Florence, Piatti, 1820, in-8°. L'opuscule dont il s'agit brille partout d'une érudition solide et d'un profond savoir. Des idées très-heureuses abondent dans les solutions des diverses questions qui avaient été adressées à l'auteur; cependant je ne puis partager l'opinion de Kandler, lorsqu'il dit que Baini a prouvé jusqu'à l'évidence que le rhythme des poëtes grecs et latins est absolument le même que celui des compositeurs modernes dans toute l'Europe civilisée. J'ai démontré, au contraire, en plusieurs endroits, particulièrement dans le travail spécial sur le rhythme que j'ai publié en 1852 dans la *Gazette musicale de Paris*, que le rhythme musical a pour base la symétrie et la régularité des temps, qui ne sont pas les principes de la métrique des anciens. Dans la musique moderne le rhythme musical absorbe le rhythme de la versification ; chez les anciens, au contraire, le mètre poétique absorbait le rhythme de la musique.

Le travail le plus important de ce musicien érudit est celui qu'il a publié sur la vie et les ouvrages de l'illustre compositeur Jean-Pierre-Louis de Palestrina, sous ce titre : *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore, e quindi compositore delle cappella pontificia, maestro di cappella delle basiliche vaticana, lateranense, e liberiana, detto il Principe della musica. Roma, dalla Società Tipografica*, 1828, 2 vol. in-4°. L'esprit de critique littéraire, l'érudition, le savoir musical et la connaissance parfaite des styles brillent partout dans cet ouvrage, et en font un des plus beaux monuments de l'histoire de l'art. Le très-petit nombre d'erreurs qui s'y trouvent (quel écrivain est absolument à l'abri de l'erreur ?) ne saurait en diminuer le mérite. Le désir d'approfondir toutes les questions qu'il touchait en passant a souvent conduit Baini dans des développements qui font perdre de vue l'objet principal : inconvénient qui serait grave, si les Mémoires historiques pouvaient être considérés comme un livre destiné à être lu d'une manière suivie, mais qui s'affaiblit si l'on considère que les ouvrages de cette espèce sont destinés à être consultés plutôt que lus. Au reste, l'abbé Baini paraît avoir aperçu le reproche qu'on pourrait lui faire à ce sujet, car il a résumé les principaux événements de la vie de Palestrina à la fin du deuxième volume de son ouvrage (p. 372-383). La plupart des objets intéressants de l'histoire de la musique italienne, dans les seizième et dix-septième siècles, sont éclaircis par l'auteur des Mémoires historiques et critiques, dans de longues et savantes notes répandues au nombre de 659 dans les deux volumes de cet ouvrage. Les registres de la chapelle pontificale, les mémoires manuscrits de Pitoni sur les compositeurs de l'école romaine, et les anciennes compositions des maîtres belges, italiens et es-

Digitized by Google

pagnols qui existent dans les archives de la chapelle Sixtine, ont fourni à cet écrivain des documents authentiques qui ne pouvaient être connus que d'un chantre de la chapelle pontificale, et qui donnent un prix inestimable au travail de l'abbé Baini. Bien supérieur dans l'emploi qu'il a su faire de ses matériaux à Adami de Bolsena (*Voy.* ce nom), il en a discuté la valeur avec une rare sagacité. On désire quelquefois plus de philosophie dans les idées de Baini, jamais plus de savoir ni de bonne foi.

L'admiration sans bornes et justement méritée que Baini professe pour Jean-Pierre-Louis de Palestrina lui a fait consacrer une grande partie de sa vie à mettre en partition les œuvres complètes, publiées ou inédites, de ce grand compositeur, pour en donner une édition soignée. Pour n'être point effrayé par l'immensité d'un tel travail, il a fallu être animé d'un pur amour de l'art comme l'était l'auteur des *Mémoires historiques et critiques*. A la fin du deuxième volume de cet ouvrage il a donné une liste de toutes les compositions qui entreraient dans une si belle collection. Malheureusement il n'a pu réaliser son projet. Admirateur exclusif du maître qu'il affectionnait et des formes anciennes de la musique d'église, Baini ne comprenait rien à l'art sous d'autres formes, et ne savait même pas en quoi la tonalité de la musique moderne diffère de l'ancienne. Pour lui, l'art était en décadence depuis la fin du seizième siècle. Ce digne ecclésiastique, esclave des devoirs de son état, avait porté atteinte à sa robuste constitution par des travaux multipliés, particulièrement par ceux de la confession. Il est mort à Rome le 21 mai 1844, laissant par son testament ses livres et ses manuscrits à la congrégation de la *Minerva*. M. Adrien de La Fage a publié en 1845, dans la *Gazette musicale de Paris*, une *Notice sur Joseph Baini, écrivain musical et compositeur*. Il a été fait de cette notice un tirage à part, Paris, 1845, in-8°.

BAINVILLE (. . .), organiste à l'église principale d'Angers, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié : *Nouvelles pièces d'orgue, composées sur différents tons*, Paris 1767.

BAIR (Antoine), facteur d'orgues à Munich, a construit celui du couvent de Atll, composé de seize registres, et, en 1743, celui de l'ancien couvent de Scheftlarn, composé de vingt-deux registres.

BAISSIÈRES (Faber), trompette-major dans un régiment de la garde royale de Charles X, est né à Rouen, vers 1795. Il s'est fait connaître par une *Méthode simplifiée pour le cornet à pistons, contenant les principes élémentaires de cet instrument*. Paris, Petit, 1839, in-4° gravé.

BAITZ (Jean-André-Hartmann), bon constructeur d'orgues à Utrecht, mourut peu de jours avant la dédicace d'un nouvel orgue qu'il avait fait à Zierikzée en Hollande, et qu'il avait fini le 20 décembre 1770. Cet orgue est un seize pieds ouverts, à quarante-six jeux, trois claviers à la main, un de pédale, et neuf soufflets. La montre est en étain fin d'Angleterre. Outre cet orgue, qui a coûté 19,500 écus de Hollande, il a construit : 1° celui de Benschop, positif à un seul clavier ; 2° celui de la grande église de Gorinchem (en 1755), seize pieds, trois claviers, pédale, trente-deux jeux ; 3° celui de l'église des Mennonites à Utrecht (en 1765), positif de dix jeux avec un seul clavier ; 4° celui de Wœrden (en 1768), seize pieds, deux claviers, pédale et vingt-sept jeux ; 5° celui de Ysselsteyn, à deux claviers, pédale et seize jeux ; 6° celui de l'église française de Heusden, à neuf jeux ; 7° celui de Oosterhout, de huit pieds et seize jeux ; 8° enfin celui de Tilborg, de huit pieds et onze jeux.

BAJ (Thomas), né à Crevalcuore, au territoire de Bologne, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut pendant plusieurs années ténor de la chapelle du Vatican. Le 19 novembre 1713 il fut élu maître de la même chapelle (selon un journal manuscrit cité par l'abbé Baini), *come il più antico e virtuoso della cappella*. Il ne jouit pas longtemps de l'honneur que lui avaient mérité ses longs services, car il mourut le 22 décembre 1714. Un seul ouvrage a suffi pour faire la réputation de Baj ; mais cet ouvrage est un chef-d'œuvre dans son genre. Treize *miserere* avaient été écrits pour le service de la chapelle du Vatican, pendant la semaine sainte ; mais un seul avait réuni tous les suffrages, et était exécuté chaque année, depuis près d'un siècle ; ce *miserere* était celui d'Allegri. A la prière du collége des chantres de la chapelle pontificale, Thomas Baj en écrivit un nouveau, dont les versets sont alternativement à cinq voix et à quatre, avec le dernier à huit. Il y suivit à peu près exactement le plan du *miserere* de Grégoire Allegri, mais en y introduisant quelques modifications bien conçues. La mélodie de ce morceau est fort simple, mais d'un style élevé. Il fut trouvé si beau qu'on l'adopta sur-le-champ, et qu'il fut exécuté chaque année dans la chapelle du Vatican, sans interruption, concurremment avec le *miserere* d'Allegri, jusqu'en 1767. En 1768 on essaya un nouveau *miserere* de Tartini, qui ne parut pas digne de ce grand musicien ; et, l'année suivante, on reprit celui de Baj jusqu'en 1776. Plus tard on voulut exécuter un *miserere* de Pasquale Pi-

Digitized by Google

sari ; mais ce morceau éprouva le même sort que celui de Tartini ; et depuis lors on n'a cessé de chanter chaque année le *miserere* de Baj. Choron a publié ce morceau dans sa collection de la musique sacrée qui se chante à la chapelle pontificale pendant la semaine sainte. Le catalogue de musique de M. l'abbé Santini, de Rome, indique d'autres compositions manuscrites de Baj ; elles consistent en une messe à cinq voix sur les notes : *ut, ré, mi, fa, sol, la;* les motets à quatre voix *Virgo gloriosa ; Salva nos, Domine ; Cum Jucunditate ; Beatus Laurentius ; Christe; Serve bone ; Dominus, quando veneris;* les motets à cinq voix *Iste est Johannes; Mulier quæ erat ;* les motets à huit voix *Inveni David; Sacerdotes Domini ; In omnem terram;* et un *De profundis*, également à huit voix.

BAJETTI (JEAN), compositeur milanais et directeur de musique au théâtre de la Scala de cette ville, a fait représenter à ce théâtre, le 19 mars 1841, l'opéra : *Gonsalvo*, qui eut quelque succès, et qui fut joué au théâtre S. Carlo, à Naples, dans l'année suivante. Dans la saison du carnaval de 1844 il a donné l'opéra : *l'Assedio di Brescia*, qui ne réussit pas. En 1843 il avait fait exécuter à Plaisance la cantate intitulée : *Il genio d'Italia*, qui a été publiée, avec accompagnement de piano, chez Ricordi, à Milan. Enfin M. Bajetti a écrit un grand nombre de morceaux de danse pour les ballets: *Giselle*, d'Adam, *Odetta*, avec Panizza et Croff, *Esmeralda*, avec Pugni, et *Caterina, ossia la figlia del Bandito*, avec le même. Tous ces morceaux ont été publiés pour le piano, à Milan, chez Ricordi.

BAKER (LE DOCTEUR), pianiste, violoniste et compositeur, naquit à Exeter, en 1768. La sœur de sa mère lui donna les premières leçons de musique et de piano. A l'âge de sept ans, il jouait déjà les pièces de Hændel et de Scarlatti. Vers le même temps on lui donna pour maîtres Hugues Bond et Jackson, alors organiste de l'église cathédrale d'Exeter : il prit aussi des leçons de Ward pour le violon. Quand il eut atteint sa dix-septième année il quitta Exeter pour aller à Londres, où il fut accueilli dans la maison du comte de Uxbrige. Là il perfectionna ses talents par les leçons de Cramer le père et de Dussek. Ayant été nommé organiste à Stafford, il se rendit dans ce lieu, où il résidait encore en 1835. Vers 1801, il s'est fait recevoir docteur en musique à Oxford. Ses compositions consistent en deux œuvres de sonates de piano, publiés à Londres ; trois duos à quatre mains ; six antiennes à quatre, cinq et six voix ; fantaisies pour l'orgue ; *l'Orage et la Tempête*, *glees* à trois et quatre voix ; duos à deux voix ; l'ouverture et les airs des *Caffres*, divertissement représenté à Covent-Garden, et beaucoup de concertos pour violon, de duos, et d'airs variés pour piano.

BAKER (JAMES-ANDREW), organiste distingué et compositeur à Birmingham, est né dans cette ville le 8 novembre 1824. Il a publié deux recueils de préludes (*volontaries*) pour l'orgue, et beaucoup de pièces détachées pour le piano, Londres, Boosey.

BALANI (D. GABRIEL), compositeur qui vivait à Fano, vers la fin du dix-septième siècle, a écrit la musique pour la prise d'habit d'une religieuse et l'a fait imprimer sous ce titre : *Sacre Canzone*; Fano, 1682, in-4°.

BALARD (JEAN), habile joueur de luth, vers la fin du seizième siècle, dont Besard a inséré quelques pièces dans son *Thesaurus Harmonicus*.

BALBASTRE (CLAUDE), né à Dijon le 8 décembre 1729, arriva à Paris le 16 octobre 1750. Il y fut accueilli par Rameau, son compatriote et son ami, qui lui donna des leçons. Son début, au concert spirituel, se fit le 21 mars 1755, par un concerto d'orgue qui fut fort applaudi, comme on le voit par le *Mercure* d'avril de cette année. Balbastre fut reçu organiste de l'église de Saint-Roch, en survivance de *Landrin*, organiste du roi, le 26 mars 1756, et composa pour cette paroisse ses noëls en variations qu'il exécuta tous les ans à la messe de minuit, jusqu'en 1762. A cette époque, l'archevêque de Paris lui fit défendre de jouer l'orgue à la messe de minuit, et pareille défense lui fut faite en 1776 pour ses *Te Deum* de la veille de Saint-Roch, parce qu'ils attiraient trop de monde dans l'église. Reçu organiste de la cathédrale en 1760, il obtint aussi le brevet d'organiste de MONSIEUR, en 1776, et conserva cet emploi jusqu'à la révolution. Balbastre est mort à Paris le 9 avril 1799. Il passe, en France, pour avoir imaginé le premier de faire organiser le piano, invention qui, dit-on, fut exécutée par *Cliquot*, facteur d'orgues renommé ; mais elle est plus ancienne. On a de Balbastre les compositions dont les titres suivent : — 1° plusieurs *concertos d'orgue*, manuscrits. — 2° *Un livre de pièces de clavecin* ; Paris, sans date. — 3° *Quatre suites de Noëls avec variations* ; Paris, sans date. — 4° *Un livre de quatuors pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons, une basse, et deux cors ad libitum.* Tous ces ouvrages sont écrits d'un style lâche et incorrect. Comme la plupart des organistes français de son temps, Balbastre n'avait que de l'exécution sur les claviers à la main et la connaissance des effets de l'orgue par le mélange des jeux et des claviers ; mais, comme tous ses confrères

Digitized by Google

de Paris il n'avait aucune connaissance du jeu de la pédale (dont le clavier n'était pas jouable, d'ailleurs, sur les orgues françaises), et il était ignorant du grand style des organistes italiens et allemands des anciennes écoles.

BALBI (Marc-Antoine), moine vénitien, est auteur d'un petit traité dont le premier titre est : *Regula brevis musicæ practicabilis cum quinque generibus proportionum practicabilium*, et le second : *Qui commenza la nobil opera di pratica musicale, ne la quale se tratta tutte le cose a la prattica pertinente, facta, compilata e ordinata per frate Marco-Antonio Balbi, veneto.* L'existence de cet ouvrage a été ignorée de tous les bibliographes. Bien que le premier titre soit en latin, l'ouvrage est écrit en assez mauvais italien. Il est imprimé en caractères gothiques, et ne contient que sept feuillets ou quatorze pages, sans date, sans lieu d'impression, et sans nom d'imprimeur. L'objet principal de cet ouvrage est un traité succinct des proportions de l'ancienne notation de la musique.

BALBI (Louis), né à Venise dans la première moitié du seizième siècle, fut élève et imitateur de Constant Porta. Il entra jeune dans l'ordre des grands Cordeliers, ou mineurs conventuels, et fut maître de chapelle de l'église Saint-Antoine, à Padoue. Il occupait encore cette place en 1591, car Auguste Gardane, qui publia dans cette année une édition du *Graduale romanum*, dit dans la préface qu'elle a été revûe par trois des plus excellents musiciens de l'Italie : par Gabrieli, organiste de Saint-Marc, par maître Louis Balbi, *in ecclesia D. Antonii Patavini musices moderatore*, et par Horace Vecchi. Balbi a publié des messes, des motets et des madrigaux. Ses ouvrages connus jusqu'à ce jour sont : 1° *Sacrarum Missarum liber primus, quatuor, quinque et sex vocum*; Venetiis, apud Vincenti, 1584, in-4°. — 2° *Cantiones ecclesiasticæ quinque vocum*; Venetiis, 1576. — 3° *Motetti a quattro voci*; in Venezia, Vincenti, 1578, in-4°. — 4° *Ecclesiastici concentus, una-octo vocibus, lib.* 1; *Venetiis, apud Alex. Raverium*, 1606, in-4°. On voit par le titre de cet ouvrage que l'auteur était alors (1606) maître de chapelle du grand couvent de son ordre, à Venise. Le P. Balbi a été un des éditeurs du graduel et de l'antiphonaire publiés sous ce titre : *Graduale et Antiphonarium; juxta ritum Missalis et Breviarii novi; Venetiis apud Ang. Gardanum*, 1591, gr. in-fol. goth. Bodenschatz a inséré quatre motets à huit voix de ce musicien dans ses *Florilegii musici Portensis*.

BALBI (Laurent), amateur, né en Italie, et bon violoncelliste, a publié les œuvres suivants : 1° *Sonata da camera, a violino, violoncello e continuo.* — 2° *Sonate a violino solo e continuo.* — 3° *Sonate a due violini e violoncello.* Toutes ces compositions ont été gravées à Amsterdam, sans date.

BALBI (Ignace). On a publié sous ce nom en Allemagne, vers 1782, quelques ariettes avec accompagnement. On présume qu'elles sont d'un ténor qui chantait à Lisbonne en 1756.

BALBI (Melchior), noble Vénitien, né en 1759, fut élève d'Antoine Calegari, et cultiva la musique comme amateur. Il mourut à Padoue, dans sa soixante-neuvième année, au mois de juillet 1828, laissant en manuscrit un ouvrage qui fut publié après son décès, sous ce titre : *Trattato del sistema armonico di Antonio Calegari, mæstro dell' insigne Cappella della basilica di S. Antonio di Padova, proposto e dimostrato da, etc.*; Padova, pel Valentino Crescentini, 1829, in-8° de 141 pages, avec 2 planches de musique.

BALBIN (Bohuslaw), jésuite hongrois, né à Kœniggratz en 1621, mort en 1688. Il a écrit des *Miscellan. Regni Bohem.*, où il donne des détails intéressants sur le grand orgue de Prague et les cloches des églises de la Bohême.

BALDACINI (Antoine-Louis), violoniste italien qui vivait vers 1720, a publié *douze sonates à trois parties*; Amsterdam, sans date.

BALDAMUS (...). On connaît sous ce nom des *Sonatines pour le piano à quatre mains* œuvre premier (Hambourg, Cranz), et deux chansons (*Lieder*) à deux voix avec accompagnement de piano (Berlin, Cosmar).

BALDASSARE. *Voyez* BALDISSERA.

BALDASSARI (Pierre) compositeur, né à Rome, dans le dix-septième siècle, a écrit à Brescia, en 1709, un oratorio intitulé : *Applausi eterni dell' amore manifestato nel Tempo.*

BALDENECKER (Uldaric), musicien de cour et violoniste à Mayence, a publié à Francfort vers, 1784, *Six trios concertants pour violon, viole et violoncelle.*

BALDENECKER (Jean-Bernard), violoniste et pianiste fixé à Francfort sur le Mein, s'est fait connaître par diverses compositions pour le violon et le piano. Il avait été premier violon de l'opéra d'Amsterdam avant de passer à l'orchestre de celui de Francfort. Il est mort dans un âge avancé en 1849.

Ses ouvrages les plus connus sont : 1° Trois duos pour deux violons, op. 1; Offenbach, André. — 2° Polonaise pour le piano, œuvre 2; Francfort, Fischer. — 3° Six trios pour violon, alto et basse; Offenbach, André; — 4° Polonaises pour le piano, œuvres 4 et 6; Francfort, Hoffmann et Dunst. — 5° Polonaise en *ré* mineur pour le piano; Mayence, Schott. — 9° *Le Cercle*, diver-

Digitized by Google

tissement en trio pour violon, alto et violoncelle; Amsterdam, Steup. — 7° Thème varié pour le piano, op. 7 ; Francfort, Hoffmann et Dunst. — 8° Thème varié pour le violon, avec accomp. de violon et violoncelle; Bonn, Simrock.

BALDENECKER (Nicolas), frère du précédent naquit à Mayence, le 27 mars 1782. Dans sa jeunesse il dirigea l'orchestre des vaudevilles du Théâtre français à Mayence; puis il entra comme violoniste au nouvel orchestre du théâtre de Francfort-sur-le-Mein en 1801. Ce fut lui qui, avec *Scheible*, organisa le concert des amateurs dans cette ville, et fonda plus tard la société de chant connue sous le nom de *Cæcilia*. Le 1er octobre 1851 il fêta son jubilé de cinquante ans comme premier violon et directeur du chœur au théâtre. Il a publié plusieurs œuvres de sonates et de solos pour le piano.

BALDENECKER (Jean-David), fils du précédent, un des premiers violons de l'orchestre du théâtre de Francfort, vécut quelque temps à Leipsick, puis fut directeur de musique à Carlsrühe. Il est mort le 22 juillet 1854, dans toute la force de l'âge. On connaît de lui quelques œuvres de peu d'importance pour le piano.

BALDENECKER (Jean-Bernard) le jeune, pianiste de talent, naquit à Mayence le 23 août 1791. Il fut élève de Blenkner, et alla s'établir à Francfort en 1807. En 1830 il fonda dans cette ville une école d'après le système de Logier et de Stœpel pour l'enseignement du piano. Il y réunissait souvent ses élèves pour exécuter des morceaux sur douze à seize pianos à la fois. Plus tard il établit une fabrique d'encre pour l'impression en taille-douce. Cet artiste est mort à Francfort, le 25 juin 1855. Ses meilleures compositions pour le piano sont : 1° Grande sonate pour le piano avec violon obligé, op. 7; Offenbach, André. — 2° Deux sonates à 4 mains, op. 9. —3° Sonate pour piano seul (en *fa* mineur), op. 10.

Conrad et Aloys Baldenecker sont les fils de Jean-Bernard le jeune. Conrad a été attaché comme professeur à l'école de piano d'ensemble, fondée par son père; Aloys a fait partie de l'orchestre du théâtre de Francfort, comme violoniste, jusqu'en 1854; il est maintenant (1859) maître de concerts à Wiesbaden.

BALDEWEIN (Jean-Chrétien), né à Cassel, vers 1784, devint en 1820 chef des chœurs du théâtre de cette ville, et occupait encore cette place en 1831. Précédemment il avait été *cantor* de l'école communale. En 1839, il fit exécuter une *Ode à l'amitié* pour quatre voix d'hommes, et dans l'année suivante il fit entendre une hymme également pour des voix masculines. On a imprimé de sa composition : 1° Six chants pour voix de soprano avec accompagnement de harpe ou piano, 1er recueil; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Six idem, 2me recueil; ibid. — 3° Six idem, 3me recueil ; Leipsick, Peters. — 4° Six *Lieder*, 1re et 2e livraisons; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. La fille de Baldewein se fit entendre dans un concert, en 1826; et son fils, après avoir chanté pendant plusieurs années au théâtre de Cassel, débuta à celui d'Amsterdam, en 1846, comme première basse.

BALDI (Jean), organiste à Pistoie, né dans cette ville vers la fin du dix-huitième siècle, est considéré en Italie comme un des meilleurs élèves de Philippe Gherardeschi. Baldi a composé beaucoup de musique pour le violon, des messes et des psaumes. Il s'est fixé dans sa ville natale.

BALDI (Dominique). La Bibliothèque impériale de Paris possède des cantates italiennes manuscrites, sous le nom de cet auteur.

BALDINI (Jérôme), professeur de flûte, né à Vérone, a vécu à Paris dans la première moitié du dix-septième siècle. On a de sa composition un livre de sonates, pour une flûte seule.

BALDINI (Charles), compositeur, est né à Bologne au commencement du dix-neuvième siècle, et a fait ses études musicales sous la direction de Mattei. Il a écrit de la musique d'église qui, jusqu'à ce jour, est restée en manuscrit. En 1837 cet artiste a été nommé membre de l'Académie philharmonique de Bologne.

BALDISSERA ou BALDASSARE ou BALDESSARI, organiste et compositeur, naquit à Imola dans les dernières années du quinzième siècle, ou au commencement du seizième (1). Le 29 mars 1533 il fut nommé organiste du second orgue de la cathédrale de Saint-Marc à Venise, et en remplit les fonctions jusqu'au mois de juillet 1541, époque qui est vraisemblablement celle de sa mort. Il eut pour successeur *Jachet* ou Jacques de Berchem. La seule composition de Baldissera connue jusqu'à ce jour est un madrigal à cinq voix qui se trouve (page 37) dans une collection intitulée : *Le dotte et eccellente compositioni de' Madrigali*, in-4° oblong, imprimé à Venise en 1540. C'est en tête de ce morceau qu'il est nommé *Baldissera*.

BALDRATI (Le P. Barthélemy), moine cordelier, naquit à Rimini vers 1645, et fut maître de chapelle de l'église Saint-François de cette ville. On a imprimé de sa composition un œuvre

(1) M. Caffi n'est pas certain si le nom de Baldassare fut un nom de famille ou un prénom. Il dit que cet artiste fut d'abord organiste de l'Église paroissiale de Saint-Jérémie, que son traitement comme organiste de Saint-Marc fut d'abord de 60 ducats, puis de 80. (Voyez *Storia della musica sacra nella gia cappella ducale di San-Marco*, tom. I, p. 1076.)

Digitized by Google

qui a pour titre : *Messe a quattro voci da Capella*, op. 1. Rome, Jacques Monti, 1678. La Bibliothèque impériale de Paris possède en manuscrit une messe à vingt-quatre voix de ce maître, et des motets à cinq et à six voix, également en manuscrit.

BALDUCCI (MARIE), cantatrice, née à Gênes en 1758, avait une voix d'une étendue extraordinaire; mais son exécution était incorrecte, et son chant dépourvu d'expression. Elle chantait les rôles de *prima donna* à Venise en 1778. Au carnaval de 1779, elle était à Milan, où elle chanta avec succès les rôles de *Calliroe*, dans l'opéra de Felice Alessandri, et de *Cleopatra*, dans celui d'Anfossi.

BALDUCCI (M...), compositeur napolitain, a fait ses études musicales au collége royal de musique de Naples. Son entrée dans la carrière du théâtre s'est faite avec succès par son opéra intitulé *Bianca Turenga*, représenté à Naples en 1838. Les morceaux détachés de cet ouvrage ont été publiés à Milan, chez Ricordi. M. Balducci a écrit aussi *Il Conte di Marsico*, mélodrame pour des voix de femme, avec accompagnement de deux pianos, dont un à quatre mains.

BALDUIN (NOEL). *Voyez* BAULDUIN.

BALDUS (BERNARDIN), ou plutôt BALDI, abbé de Guastalla, dans le Mantouan, naquit à Urbino dans l'État de l'Église, le 6 juin 1553, et mourut le 10 octobre 1617. On a de ce fécond écrivain près de cent ouvrages, dont une partie est inédite. Parmi ceux qui ont été imprimés, on remarque un *Lexicon vitruvianum, seu de verborum vitruvianorum significatione* (Venise, 1594) dans lequel il explique tous les termes de musique contenus dans le traité d'architecture de Vitruve. La description de l'orgue hydraulique de cet auteur a mis à la torture Baldi, comme tous les autres commentateurs.

BALESTRA (RAIMOND), compositeur italien, vivait au commencement du dix-septième siècle. J.-B. Bonometti a inséré plusieurs psaumes et motets de Balestra dans sa collection intitulée : *Parnassus musicus Ferdinandæus*, publiée à Venise en 1615.

BALETTI (ELENE-RICCOBONI), connue sous le nom de *Rose Baletti*, cantatrice distinguée, naquit à Stuttgard en 1768. Au mois de novembre 1788, elle débuta au concert spirituel, à Paris, et elle entra immédiatement après dans la troupe des Bouffons du théâtre de Monsieur. Sa voix était douce, sa vocalisation parfaite et son expression touchante : aussi obtint-elle le plus beau succès parmi les amateurs (alors en petit nombre) qui fréquentaient ce théâtre. Vers 1792, elle retourna à Stuttgard, où elle devint cantatrice de la cour du duc de Wurtemberg.

BALFE (MICHEL-GUILLAUME), dont le nom de famille est *Balph*, est né le 15 mai 1808, à Limerick en Irlande, et non à Dublin, comme il est dit dans la *Conversations-Lexicon*. Doué de la plus heureuse organisation pour la musique, il apprit le chant et le piano presque en se jouant, et ne fit jamais d'étude sérieuse de la composition; cependant il a obtenu des succès comme chanteur avec une voix médiocre, il accompagne au piano avec beaucoup d'intelligence et de verve, il possède beaucoup d'habileté dans la direction des orchestres, enfin il a improvisé une vingtaine d'opéras peu remarquables par l'invention, mais où il y a de l'instinct, un bon sentiment d'harmonie et la connaissance de l'instrumentation. Homme d'esprit, d'ailleurs, et plein de confiance en lui-même, il a su tirer de ses facultés plus d'avantages qu'elles ne semblaient en promettre. Son père et le musicien Horn furent ses premiers maîtres, et ses progrès furent si rapides, qu'il pût se faire entendre en public dès l'âge de sept ans, dans un concerto de Viotti. Arrivé à Londres à peine âgé de seize ans, il chanta le rôle du chasseur dans quelques représentations du *Freyschütz*. Dans le même temps il entra dans un des petits théâtres de Londres, en qualité de chef d'orchestre. En 1825 il fit un voyage à Rome, avec une riche famille anglaise. Dans l'année suivante, il écrivit à Milan la musique du ballet de *La Pérouse*, pour le théâtre de *La Scala*. Arrivé à Paris, à la fin de cette même année 1826, il débuta au théâtre italien, sous le nom de *Balfi*, dans le rôle de *Figaro* du *Barbier* de Séville. Sa voix de baryton mal timbrée et son inexpérience de la scène étaient des obstacles trop sérieux pour qu'il pût réussir à côté des excellents chanteurs qui brillaient alors sur cette scène. Peu de temps après, il retourna en Italie. Engagé à Plaisance au printemps de 1830, il y chanta pendant toute la saison; puis il se rendit en Sicile, chanta au théâtre de Palerme, et y donna son premier opéra sous le titre de *I Rivali*. En 1832 il était à Florence, où il fit jouer l'opéra bouffe *un Avvetimente*. A Milan, il chanta en 1833 au théâtre *Carcano*, où il fit représenter *Enrico IV al passo della Marna*, nouvel opéra de sa composition dans lequel Mlle Roser, devenue sa femme depuis peu de temps, chanta le premier rôle. Les réminiscences nombreuses que le public remarqua dans cette partition en empêchèrent le succès. Après avoir chanté à Bologne, Balfe obtint un engagement pour le théâtre de *La Fenice*, à Venise. Ce fut là qu'il eut la malheureuse idée de mutiler le *Crociato* de Meyerbeer, en y introdui-

Digitized by Google

sant des morceaux de sa composition, et d'autres de Rossini et de Donizetti. L'indignation de l'Italie contre cet acte de barbarie obligea Balfe à s'éloigner de ce pays. Arrivé à Londres en 1835, il y donna des leçons de chant et écrivit pour le théâtre italien l'*Assedio de la Rochelle*, opéra en trois actes qui eut quelque succès. Mme Malibran ayant été engagée au printemps de 1836 pour jouer l'opéra anglais au théâtre de *Drury-Lane*, Balfe écrivit pour elle *The Maid of Artois*, dont le sujet avait beaucoup de ressemblance avec celui du ballet et de l'opéra de *Clari*, joués longtemps auparavant à Paris. Peu scrupuleux sur le choix des idées, il en avait pris dans plusieurs partitions en vogue pour fabriquer la sienne; mais une valse de Strauss, dont il avait fait un air chanté par Mme Malibran avec une verve merveilleuse, assura le succès de cet ouvrage. Le 27 mai 1837, il donna au même théâtre *Jeanne Gray*, opéra en trois actes, qui ne réussit pas. Dans l'année 1838, Balfe fit représenter à Londres *Amalia, or the love test* (Amélie, ou l'amour éprouvé), puis *Falstaff; Jeanne d'Arc*, fut jouée en 1839. Tout cela était écrit trop rapidement pour prendre place parmi les belles œuvres d'art; cependant les connaisseurs reconnurent des progrès dans *Falstaff*, sous le rapport de l'originalité du style. Le *Diadesté*, joué en 1839, ne réussit pas. Chargé de la direction de l'orchestre du théâtre de *Drury-Lane*, Balfe ne donna pas d'ouvrage nouveau en 1840; dans cette même année et dans la suivante, il fit des voyages en Irlande et en Écosse avec sa femme et le célèbre pianiste Thalberg, pour y donner des concerts. A son retour à Londres, il fit jouer *Kéolanthe*, opéra romantique qui ne réussit que médiocrement. Dans l'été de 1842 Balfe fut chargé de la direction de la grande fête musicale de Norwich. Peu de temps après, il partit pour Paris, où il écrivit *Le Puits d'amour*, qui fut représenté à l'Opéra-Comique au mois d'avril 1843. Cet ouvrage, dépourvu d'originalité, mais où il y a du mouvement et de la distinction dans l'harmonie, a eu du succès et a été joué à l'étranger comme en France. *The bohemien Girl* (La jeune bohémienne), jouée à Hambourg, sous le titre de *La Gitana*, et à Vienne sous celui de *die Zigeunerin*, marqua du progrès dans le talent de Balfe, et fit voir qu'il avait été sensible à la critique des journeaux de Paris. Cet ouvrage fut joué pour la première fois à Londres, en 1844. Dans la même année l'auteur fit représenter à l'Opéra-Comique de Paris *Les quatre fils Aymon*, en trois actes. De tous ses ouvrages, c'est celui dont le succès a été le plus général, en France, dans toutes les grandes villes de l'Allemagne, en Angleterre et en Hollande. Quoiqu'on y remarque toujours la négligence et la trop grande facilité du compositeur, on ne peut nier que ce ne soit sa meilleure production, et qu'il ne s'y trouve de jolies choses. Depuis cette époque, Balfe a écrit aussi *La fille de la place Saint-Marc; L'Étoile de Séville*, en 1846, pour l'Opéra de Paris, et qui ne réussit pas, quoique les principaux rôles fussent chantés par Gardoni et par Mme Stolz; *The Bond-man* (L'Esclave), dans la même année, et *The maid of honour* (La fille d'honneur); mais ces ouvrages ont fait peu de sensation. Lorsque M. Costa, suivi de tout l'orchestre qu'il dirigeait quitta le Théâtre de la Reine pour passer à celui de Covént-Garden, M. Lumley chargea Balfe de l'organisation d'un autre orchestre et lui en confia la direction. Dans ces fonctions, il a fait preuve de beaucoup d'habileté, d'intelligence et de goût; mais, l'entreprise ayant cessé en 1852, il partit pour l'Allemagne. Balfe, très-bon maître de chant, avait publié à Londres, en 1852, un ouvrage élémentaire de chant intitulé : *Indispensable studies for a soprano voice*, in-fol. A son retour à Londres en 1855, il y a fait paraître une méthode de chant, et a donné au commencement de 1859 *Satanella*, opéra romantique en trois actes, qui, d'après les journaux, a obtenu un brillant succès, et qui est considéré en Angleterre comme son meilleur ouvrage.

BALHORN (Louis-Guillaume), né dans le duché de Holstein, mourut le 20 mai 1777. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *Prolusio de phonascis veterum vocis formandæ conservandæque magistris*, Altona et Hanovre, 1766, in-4°. Il y a de l'érudition dans cet écrit; mais il n'y a guère que cela; l'auteur laissa voir à chaque instant qu'il était étranger à la matière qu'il traitait. Il a, au reste, ce rapport avec tous les savants qui ont écrit sur la musique des anciens.

BALINO (Annibal-Pio-Fabri), surnommé *il Bolognese*, parce qu'il était né à Bologne, fut élève de Pistocchi, et l'un des meilleurs ténors de son temps. Appelé à la cour de Portugal pour y être premier chanteur de la chapelle royale, il mourut à Lisbonne, le 12 août 1760.

BALLABENE (Grégoire), né à Rome, dans la première moitié du dix-huitième siècle, est mort dans la même ville vers 1800. Il s'est fait connaître du monde musical par une messe composée du *Kyrie* et du *Gloria*, à quarante-huit voix divisées en douze chœurs, chef-d'œuvre de patience et de savoir. La cour de Portugal ayant fait demander à Pasquale Pisari, par son ambassadeur à Rome, un *Dixit* à seize voix, en

Digitized by Google

quatre chœurs réels : ce *Dixit* fut essayé dans l'église des Douze-Apôtres par cent cinquante chanteurs, et on profita de cette occasion pour essayer aussi l'ouvrage de Ballabene, dont l'effet parut obscur ; inconvénient inévitable dans des compositions si compliquées. D'ailleurs des masses chantantes beaucoup plus considérables auraient été nécessaires pour rendre sensibles les entrées des parties de chaque chœur. En 1778, la place de maître de chapelle de Saint-Pierre, de Rome, étant devenue vacante par la mort de Jean-Costanzi, Ballebene se mit sur les rangs pour l'obtenir, mais ce fut Antoine Buroni qu'on choisit. Ballabene fut élu membre de l'Académie des philharmoniques de Bologne en 1754. Joseph Heiberger, musicien allemand fixé à Rome, a fait imprimer dans cette ville, en 1774, une lettre concernant l'effet de la messe à quarante-huit voix, dans l'essai qui en avait été fait. M. l'abbé Santini possède en manuscrit un *Dixit* à seize voix, de Ballabene, un autre *Dixit* à huit, des messes et des motets à cinq, la *Séquence de Saint-Augustin* à quatre, et un *Amen* à quatre. On peut obtenir du même amateur des copies de la grande messe à quarante-huit voix, moyennant le prix de dix écus romains.

BALLARD, famille d'imprimeurs de musique qui, pendant près de deux siècles, eut en quelque sorte le monopole de l'impression des livres de musique, en France. Les divers priviléges qui successivement furent accordés à cette famille peuvent être considérés comme la cause la plus puissante de l'état stationnaire dans lequel resta ce genre d'impression jusque dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Les caractères dont se servaient les Ballard avaient été gravés en 1540 par Guillaume le Bé ; en 1750, ils s'en servaient encore après y avoir ajouté seulement quelques signes devenus indispensables. Chaque fois qu'un typographe voulut introduire quelque perfectionnement dans cette partie de l'art, les Ballard s'y opposèrent, en vertu de leurs priviléges, et la cour soutint leurs prétentions. Robert Ballard, chef de la famille, fut pourvu de la charge de *seul imprimeur de la musique de la chambre, chapelle et menus plaisirs du roi*, conjointement avec Adrien-le-Roy son beau frère, par lettres patentes de Henri II, en date du 15 fév. 1552. Charles IX confirma leur privilége. Ils imprimèrent en société 1° Le livre de *Tablature de guiterne* (guitare) d'Adrien-le-Roy, in-4°, 1561 ; 2° les *Psaumes de David en vers, par Marot*, avec la musique, 1562, in-8° ; *les œuvres de Nicolas de la Grotte*, 1570, in-8°, et beaucoup d'autres collections.

BALLARD (Pierre), fils du précédent, fut maintenu dans la charge de son père par Henri III et Henri IV. Ayant fait près de cinquante mille livres de dépenses pour l'acquisition des poinçons et des matrices de Le Bé, somme énorme pour ce temps, Louis XIII le récompensa en lui accordant des lettres patentes en 1633. Parmi les ouvrages qu'il imprima, on remarque *Cent cinquante psaumes de David*, mis en musique par Claudin le Jeune, 1615, in-8° ; et *Airs de différents auteurs, mis en tablature de luth*, 1617, in-4°.

BALLARD (Robert), fils de Pierre, fut pourvu de la même charge de seul imprimeur du roi pour la musique, par lettres patentes de Louis XIII, en date du 24 octobre 1639. Il fut successivement juge, consul, administrateur des hôpitaux, et syndic de la chambre des libraires, depuis 1652 jusqu'en 1657.

BALLARD (Christophe), fils de Robert, fut confirmé dans les attributions de ses pères, par lettres patentes de Louis XIV, en date du 11 mai 1673. Un très-grand nombre d'ouvrages théoriques et pratiques de musique est sorti des presses de cet imprimeur.

BALLARD (Jean-Baptiste-Christophe), fils du précédent, obtint les mêmes prérogatives que ses ancêtres, par lettres patentes de Louis XIV, en date du 5 octobre 1695. Il a beaucoup imprimé, tant en ouvrages théoriques que pratiques. Il mourut avec le titre de doyen des grands juges consuls, en 1750.

BALLARD (Christophe-Jean-François), fils de Jean-Baptiste-Christophe, obtint de Louis XV des lettres patentes confirmatives, en date du 6 mai 1750. Il mourut en 1765, laissant un fils nommé Pierre-Robert-Christophe, qui obtint aussi des lettres patentes de Louis XV, en date du 20 octobre 1763. Tous ces priviléges ont été abolis depuis lors. La famille des Ballard, qui s'était montrée si peu désireuse de faire faire des progrès à l'impression de la musique, parce qu'elle avait pour elle la faveur des gens en place et une longue possession du monopole, fut attaquée dans ses intérêts par la gravure, et ne put soutenir longtemps sa dangereuse concurrence. Cependant, sans inventer de nouveau système pour la composition des caractères, il aurait été facile d'en rajeunir les formes ; mais les Ballard s'obstinèrent à conserver leurs notes gothiques. En vain Fournier et de Gando, en France, Antonio de Castro à Venise, et Breitkopf, à Leipsick, voyaient leurs efforts couronnés par le succès, la famille des Ballard, fière de son privilége, crut pouvoir se reposer sur lui du soin de sa fortune : cette fortune était déjà anéantie plusieurs années avant la révolution, qui rendit à chacun la liberté de son industrie.

Digitized by Google

BALLAROTTI (François), musicien italien qui vivait à la fin du dix-septième siècle, a composé la musique d'*Alciade ò violenza d'Amore* conjointement avec François-Charles Pollarolo et François Gasparini. Cet opéra a été représenté à Venise en 1699. Ballarotti a écrit aussi *Ariovisto*, avec Perti et Magni (Milan 1699) et *l'Amante impazzito* (Venise, 1714).

BALLIÈRE DE LAISSEMENT (Charles-Louis-Denis), né à Paris, le 9 mai 1729, est mort à Rouen, le 8 novembre 1800. Il cultiva tour à tour la musique, les lettres, la chimie, les mathématiques, et devint vice-président de l'académie de Rouen. Il eut des relations avec J.-J. Rousseau, d'Alembert, Diderot et Voltaire, écrivit les livrets de quelques opéras comiques, et publia une *Théorie de la Musique*, Paris, 1764, in-4°. Les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens* (Paris 1810) ont remarqué avec justesse que cette théorie est essentiellement vicieuse, l'échelle de sons y étant fondée sur la gamme du cor et de la trompette, qui est fausse en ce qu'elle déplace le demi-ton de la gamme, anéantit celui qui est caractéristique de la tonalité moderne, et y introduit un son qui lui est étranger (1). Cet ouvrage fut cependant approuvé par l'Académie de Rouen; mais on sait que de pareilles approbations, accordées par des savants étrangers à la musique, sont de peu de valeur. (*Voy.* le Journ. des Savants, ann. 1765, p. 291-320.) Jamard, chanoine régulier de Sainte-Geneviève, s'est emparé du système de Ballière et l'a développé. (*Voy.* Jamard.)

BALLIONI (Jérôme), organiste de l'église royale et ducale de Sainte-Marie *Alla Scala*, de Milan, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle, et fut élève du maître de chapelle Guillaume Arnoni. Il a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, dont on connaît : *Sacrarum cantionum una, duabus, tribus, quatuor, quinque et sex vocibus liber primus, Op. II; Mediolani apud heredes Tini et Lomacii*, 1608. On trouve deux motets de ce maître dans les *Florilegii musici Portensis*, de Bodenschatz.

BALOCHI (Louis), dont le nom exact est *Balloco*, naquit à Verceil, en 1766. Après avoir terminé ses humanités, il étudia la jurisprudence au collège *del Pazzo*, à Pise, et fut reçu docteur en 1786 à l'université de cette ville. Le goût de la poésie lui fit abandonner le barreau, et sa vocation se fit connaître par une traduction en vers du *Mérite des Femmes*, de Legouvé. Après la réunion du Piémont à la France, en 1802, Balochi se rendit à Paris. Il y fut attaché comme poète et chef de la scène au théâtre italien, et conserva cet emploi pendant plus de vingt-cinq ans. Les *libretti* de plusieurs opéras furent composés par lui pour ce théâtre. Il a traduit aussi pour l'Opéra français le *Maometto* et le *Mosè*, de Rossini. Balochi était musicien et composait les paroles et la musique de *canzoni* et de romances françaises, dont plusieurs ont été publiées chez Carli, à Paris. Une de ces romances, *L'Amandier*, a eu un succès de vogue : la mélodie en est charmante. On a aussi de lui un recueil de nocturnes français à deux voix, dont plusieurs ont été chantés dans tous les salons. Balochi est mort à Paris, du choléra, au mois d'avril 1832.

BALSAMINA (Camille), excellente cantatrice, naquit à Milan en 1784. Douée d'une très-belle voix de contralto, d'une sensibilité profonde, et possédant une vocalisation parfaite, elle fut accueillie avec enthousiasme partout où elle se fit entendre. Vers 1807 elle fut engagée comme première cantatrice à la cour du prince Eugène, vice-roi d'Italie. Appelée à Paris, à l'occasion du mariage de Napoléon Bonaparte avec Marie-Louise, archiduchesse d'Autriche, elle fut surprise par un temps affreux, sur le Mont-Cenis ; sa santé en fut dérangée ; le mal augmenta pendant son séjour en France. On crut que l'air de l'Italie lui rendrait la santé; mais, de retour à Milan, elle ne se rétablit point, et enfin elle mourut le 9 août 1810.

BALTAZARINI, musicien italien, connu en France sous le nom de *Beaujoyeux*, fut le meilleur violon de son temps. Le maréchal de Brissac l'amena du Piémont, en 1577, à la reine Catherine de Médicis, qui le nomma intendant de sa musique, et son premier valet de chambre. Henri III, le chargea de l'ordonnance des fêtes de la cour; il s'acquitta longtemps de cet emploi avec intelligence. C'est lui qui conçut le plan du spectacle dramatique mêlé de musique et de danse qu'il a fait imprimer sous le titre de *Ballet comique de la royne, faict aux nopces de M. le duc de Joyeuse et de mademoiselle de Vaudemont, rempli de diverses devises, mascarades, chansons de musique et autres gentillesses*. Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1582, in-4°. Toutefois la musique de cette pièce ne fut pas composée par lui ; car il dit dans sa préface que Beaulieu et *Maistre Salmon*, musiciens de la chambre du roi, furent chargés de cette partie de l'ouvrage.

BALTZAR (Thomas), né à Lubeck vers 1630, fut le premier virtuose sur le violon qu'on entendit en Angleterre. Arrivé à Londres en 1656, Baltzar n'y resta pas longtemps ; il se rendit à

(1) Une théorie à peu près semblable avait été déjà proposée en Allemagne par Sorge (*Voyez* ce nom) dès 1741.

Digitized by Google

Oxford, où il séjourna pendant deux ans. Avant qu'on ne l'eût entendu dans la Grande-Bretagne, un horloger de ce pays, nommé David Mell, y passait pour le plus habile violoniste. La prévention anglaise opposa cet horloger, pendant quelque temps, à Baltzar; mais la supériorité incontestable de celui-ci finit par l'emporter. A la restauration, Baltzar obtint la place de maître des concerts de Charles II, mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car son intempérance le conduisit au tombeau dans le mois de juillet 1663. Burney, qui possédait une collection de ses compositions, assure qu'elles renferment des difficultés qu'on ne trouve dans aucun des ouvrages composés de son temps pour le violon. Un œuvre de sonates pour viole à six cordes, violon, basse de viole et basse continue pour le clavecin, composé par Baltzar, existait autrefois dans la collection de Britton (*voy.* ce nom). Les seules compositions imprimées de cet artiste se trouvent dans la collection publiée par Henri Playford, sous le titre de *Division violin*, Londres, 1692.

BAMBERGER (Sabine et Ève), sœurs, nées dans le midi de l'Allemagne, sont d'agréables cantatrices qui ont obtenu des succès au théâtre depuis quelques années, particulièrement dans le genre qu'on appelle *operette*. L'aînée (Sabine), après avoir chanté quelque temps à Würzbourg, à Francfort sur le Mein, et à Berlin, au théâtre de Kœnigstadt, a été engagée à Cassel. Ève, née en 1811, et beaucoup plus jeune que sa sœur, a débuté à Berlin (au théâtre de Kœnigstadt) en 1828. Sa voix a paru douce, son jeu expressif et son aspect agréable.

BAMBINI (Félix), né à Bologne vers 1742, vint en France en 1752, avec une troupe de comédiens italiens, dont son père était directeur. Après avoir séjourné quelque temps à Strasbourg, cette troupe vint à Paris, où elle représenta les intermèdes de *Pergolèse*, de *Jomelli*, et d'autres maîtres célèbres de cette époque, sur le théâtre de l'Académie royale de musique. Bambini, alors âgé de neuf ans, tenait le clavecin et même composait quelques airs de seconds rôles, qu'on introduisait dans les intermèdes. La lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française ayant allumé la guerre entre les partisans de cette musique et ceux de la musique italienne, ces disputes se terminèrent par l'expulsion des bouffons. Le jeune Bambini resta en France et continua ses études sous Bordenave et Rigade, dont le mauvais goût et l'ignorance gâtèrent vraisemblablement les heureuses dispositions de cet enfant, car après avoir été un prodige dans ses premières années, il ne devint qu'un artiste médiocre. Son existence à Paris ne fut que celle d'un maître de clavecin. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Les Amants de village*, en 1774. — 2° *Nicaise*, en 1776, tous deux à l'Opéra-Comique. — 3° *Les fourberies de Mathurin*. — 4° *L'Amour l'emporte*, aux Beaujolois. — 5° huit œuvres de *sonates de piano*. — 6° un œuvre de *trios pour violon, alto et basse*. — 7° *Méthode pour le piano*, avec Nicolay; Paris, in-fol. — 8° *Six symphonies* à quatre. — 9° *Petits airs pour le piano-forte avec accompagnement de violon*, in-fol. oblong.

BAMFI (Alphonse), compositeur italien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut d'abord maître de chapelle à Reggio, puis organiste à l'église collégiale de Domo d'Ossola. On connaît sous son nom un œuvre qui a pour titre : *Selva di sacri ed ariosi concerti a* 1, 2, 3, 4 *voci, con una Messa breve, Magnificat, Salve e Litanie, lib.* 1. *Milano, per li eredi di Carlo Camagni*, 1655, in-4°.

BANCHIERI (Adrien), compositeur et théoricien, naquit à Bologne en 1567, suivant son portrait placé dans la troisième édition de sa *Cartella di Musica*, où il est représenté à l'âge de quarante-six ans, en 1613. On voit aussi dans le même ouvrage (page 101, 3^{me} édit.) qu'il fut élève de Joseph Guami, organiste de la cathédrale de Lucques, puis de la chapelle de Saint-Marc de Venise. Banchieri fut d'abord organiste de Sainte-Marie *in Regola*, à Imola, où il se trouvait encore au mois de janvier 1603 lorsqu'il signa l'épître dédicatoire de ses Fantaisies instrumentales à quatre parties, imprimées dans la même année, chez Richard Amadino à Venise; puis il fut moine olivétain et organiste du couvent de Saint-Michel *in Bosco*, près de Bologne. Suivant J.-G. Walther (*Musikal. Lexicon*, art. *Banchieri*), il aurait été fait abbé de son ordre vers 1612; mais je ne trouve aucune indication de ce fait dans les ouvrages publiés par lui; car dans tous il prend simplement le titre de *Bolognese monaco olivetano*. Mazzuchelli fixe en 1634 l'époque de la mort de Banchieri (*Gli Scrittori d'Italia*, art. *Banchieri*). Ce moine s'est distingué par des compositions de musique religieuse et profane d'un bon style, et par la publication de plusieurs ouvrages didactiques où l'on remarque une instruction solide. Sa première production intitulée : *Conclusioni per organo*, parut à Lucques chez Silvestre Marchetti, en 1591, in-fol., lorsqu'il était encore sous la discipline de Guami. La liste de ses nombreux ouvrages se présente dans l'ordre suivant : 1° *Primo libro di madrigali a* 5 *voci, in Milano, appresso Filippo Lomazzo*, 1593, in-4°. — 2° Tu-

Digitized by Google

nie (1) *et concerti a otto voci ; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, in-4°. — 3° *Il primo libro di madrigali a 3 voci;* ibid. 1594, in-4° obl.— 4° *Salutazione loretane a otto voci, op. quarta ;* ibid. 1594, in-4°. — 5° *Primo libro di canzonette à quattro voci ;* ibid., 1595, in-4°. Cet ouvrage a été réimprimé trois fois par le même éditeur. — 6° *Secondo libro di canzonette a 4 voci ;* ibid., 1595, in-4°. Réimprimé sept fois par le même éditeur.—7° *Terzo libro di canzonette a 4 voci, in Milano, appresso Filippo Lomazzo*, 1596, in-4°. Il y a une deuxième édition de ce troisième livre publiée par le même. — 8° *Il quarto libro di canzonette a 4 voci ; in Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1597, in-4°. Il y a deux autres éditions de ce livre publiées chez le même. — 9° *Il quinto libro di canzonette a 4 voci, in Milano, app. Fil. Lomazzo ;* 1598, in-4°. Il y a une deuxième édition de ce livre publiée chez le même.—10° *La Pazzia senile, raggionamenti vaghi e dilettevoli, composti e dati in luce colla musica a tre voci ;* Venise, 1598, in-4° obl.; Cologne, 1601, in-4°, et Venise, 1627, in-4°. Cet ouvrage est une espèce de comédie en musique à trois voix, dans le genre madrigalesque, à l'imitation de l'*Anfiparnasso* d'Horace Vecchi. — 11° *Concerti ecclesiastici a otto voci; in Venezia, app. Ricc. Amadino*, 1598, in-4°. — 12° *Salmi a quattro voci intieri in concerto ;* ibid., 1598, in-4°. — 13° *Missa solenne a otto voci dentrovi variati concerti all' introito, graduale, offertorio, levatione et communione. Et nel fine Hinno de gli gloriosissimi SS. Ambroggi et Agostino. Libro terzo degli sacri concerti. Il tutto nuovamente composto, et dato in luce nell' occasione del Capitolo generale ; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1599, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée chez Giacomo Vincenti, en 1606, in-4°. — 14° *Secondo libro di Madrigali a 5 voci ; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1600, in-4°. —15° *Sinfonie ecclesiastiche ossia canzoni francesi per cantare et sonare a 4 voci*, op. 16 ; ibid., 1601, in 4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée chez le même, en 1607, in-4°. — 16° *Terzo libro di Madrigali a 5 voci ;* ibid., 1602, in-4° obl. Ce livre a été réimprimé en 1608, chez le même éditeur, sous ce titre : *Festino nella sera del giovedì grasso. Terzo libro madrigalesco con 5 voci.* — 17° *Fantasie e canzoni alla francese a quattro voci per sonare nel organo, ossia altro stromento ;* ibid., 1603, in-4°. — 18° *Tirsi, Fili et Clori, Madrigali a 3 voci, libro terzo ;* ibid., 1604, in-4° obl. — 19° *Conclusioni nel suono dell' organo, novellamente tradotte et dilucidate in scrittori musici ed organisti celebri, op.* 20 ; *in Bologna, app. Gio. Rossi*, 1609, in-4°. Cette édition est la deuxième : j'ignore la date de la première. — 20° *Motetti a due voci, che concertano a vicenda in vari modi*, op. 21. ; ibid., 1609, in-fol. Cette édition est la deuxième. Je crois que cet ouvrage est le même qui a paru à Milan, chez Philippe Lomazzo, sous le titre de *Concerti moderni a due voci con il basso per l'organo.* — 21° *Li Metamorfosi musicali, quarto libro delle canzonette a tre voci ; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1606, in-4° obl. J'ai vu un exemplaire de cet ouvrage avec un frontispice daté de 1605. Il est vraisemblable que c'est la même édition. — 22° *Carta di sacre Lodi a 4 voci ; in Milano, app. Fil. Lomazzo*, 1605, in-4°. — 23° *L'organo suonarino, opera ventesima quinta ; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1605, in-fol. Je ne connais cet ouvrage que par la deuxième édition, publiée chez le même, en 1611, in-fol. Pour introduction à ce livre intéressant, on trouve dans la deuxième édition un dialogue de sept pages concernant l'art de jouer correctement la basse continue sur l'orgue, de toutes les manières. Parmi les règles que donne l'auteur pour cet accompagnement sont celles-ci : « 1° Que sur les notes qui n'ont « pas la quinte juste, il faut mettre la tierce et « la sixte ; 2° que les notes altérées par les acci« dents veulent également la tierce et la sixte. » Si ces règles se trouvent dans l'édition de 1605, Banchieri doit être placé parmi les plus anciens auteurs qui ont posé les bases d'une bonne méthode d'harmonie pratique. Cet écrivain cite son dialogue (*Cartella di musica*, p. 150) comme ayant été imprimé séparément à Milan, chez Lomazzo ; mais il n'en indique pas la date. Il y a une troisième édition de l'*Organo suonarino*, datée de Venise, 1628, in-4° : elle est à la bibliothèque du Lycée communal de musique de Bologne. M. Gaspari, savant musicien et bibliographe en cette ville, possède un exemplaire d'une quatrième édition donnée à Venise par Alexandre Vincenti, en 1638. Elle est indiquée comme l'œuvre 43me de l'auteur ; mais il s'y trouve de grands changements, et l'important dialogue dont il vient d'être parlé ne s'y trouve pas. — 24° *La prudenza giovenile, comedia in musica ; in Milano, app. Tini*, 1607, in-4° obl. Cet ouvrage est la contre-partie de *La Pazzia senile.* — 25° *L'organo suonarino piccolo ; in Venetia, app. Ricciardo Amadino*, 1608, in-4°. C'est un abrégé du grand ouvrage précédemment cité. —

(1) J'ignore la valeur de ce mot qui ne se trouve dans aucun dictionnaire, et qui doit appartenir à quelque patois vénitien ou bolonais, à moins que ce ne soit une contraction de *Letanie*.

Digitized by Google

26° *Cartella musicale nel canto figurato; in Venetia, app. Giacomo Vincenti*, 1610, in-4°. Cette édition est la deuxième : j'ignore la date de la première, qui avait paru également chez Jacques Vincenti. L'ouvrage a été réimprimé avec un petit traité du plain-chant qui avait paru en 1611 chez Lomazzo, à Milan, sous le titre de *Cartellina di cantofermo*, et qui a été réimprimé à Bologne, en 1614, sous le même titre. La troisième édition de la Cartella a pour titre : *Cartella musicale nel canto figurato, fermo et contrapunto del P. D. Adriano Banchieri, Bolognese monaco Olivetano. Novamente in questa terza impressione ridotta dall' antica alla moderna prattica, et dedicata alla santissima Madonna di Loreto; in Venezia, app. Giac. Vincenti*, 1614, 1 vol. in-4°. Ce livre est composé de plusieurs parties qui, dans la première édition de cette Biographie des musiciens ont été indiquées comme autant d'ouvrages différents, quoique leur pagination se suive sans interruption. Je crois pourtant qu'il n'y a pas eu d'erreur dans cette indication et qu'il a été fait des tirages séparés de chacune de ces parties, car elles ont toutes un frontispice spécial, avec la date de 1613, tandis que le titre général du livre porte celle de 1614. Quoi qu'il en soit l'ouvrage est composé de la manière suivante : 1° un cahier non chiffré contenant au revers du frontispice la figure de la Vierge de Lorette avec deux canons, le premier à trois voix et l'autre à cinq voix; puis l'épître dédicatoire *a la santissima Madonna di Loreto*, un avis de l'imprimeur au lecteur, le plan d'une académie de sciences, de littérature et de musique que Banchieri voulait faire ériger dans son monastère, la table des matières et les *errata*. 2° A la page première du cahier suivant, l'auteur s'excuse de ce que plus d'une année s'est écoulée pendant l'impression, sur ce que l'imprimeur l'avait prié d'ajouter quelque chose à son livre concernant l'art moderne de la composition (c'est-à-dire celui que Monteverde, Jacques Peri, Caccini, Marco de Gugliano et d'autres avaient mis en vogue depuis environ quinze ans), ce qu'il a fait. Puis viennent des madrigaux et des canons à la louange de Banchieri, un avis sur l'étude des éléments de la musique, du plain-chant et du contrepoint, le portrait de l'auteur, et enfin la méthode de solmisation d'après la main musicale attribuée à Guido d'Arezzo, et les muances. De la page 18 jusqu'à la page 24 se trouve l'exposé d'une nouvelle méthode sans muances par les six syllabes *ut, ré, mi, fa, sol, la*, auxquelles Banchieri ajoute une septième qu'il nomme *ba*. Il avait emprunté cette idée à la *Modulata Pallas* de Henri Van de Putte (Erycius Putianus), publiée à Milan en 1599; mais il fut le seul théoricien italien de ce temps qui l'adopta. 3° La deuxième partie de l'ouvrage est intitulée : *Brevi et primi documenti musicali a gli figliuoli, et altri, che desiderano assicurarsi sopra il canto figurato; in Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1613. Ces documents ont pour objet l'ancien système de mesures, des ligatures et des points dans ses diverses acceptions, avec des exercices pour la division des temps. Cette partie est renfermée dans les pages 26 à 51. 4° Des solféges en canons à deux voix forment la troisième partie du livre et ont pour titre : *Duo in contrappunto sopra ut, re, mi, fa, sol, la, utili a gli figliuoli, et principianti, che desiderano praticare le note cantabili, cor le reali mutationi semplicemento, e con il maestro. In Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1613. 5° Dans la quatrième partie se trouve le petit traité du plain-chant, sous le titre de *Altri documenti nel canto fermo*, etc.; *in Venetia*, etc., 1613. 6° Le traité des règles du contrepoint remplit la cinquième partie, qui commence à la page 89 et finit à la page 150. 7° La sixième partie a pour titre : *Canoni musicali a quattro voci. Entro gli quali (oltre la curiosità) si comprendono molte utilità, che s'appartengono al canto figurato, contrappunto, et canto fermo, in Venetia*, etc., 1613. Ces canons, au nombre de huit, sont curieux par leurs énigmes. 8° Enfin la septième partie est le traité de la composition appelée *moderne* par Banchieri, auquel il a donné ce titre : *Moderna pratica musicale, prodotta dalle buone osservationi de gli Musici antichi, all' atto pratico de gli compositori moderni. Opera trentesima settima, novamente nella terza impressione della cartella aggiuntata*, etc., *in Venetia*, etc, 1613. L'objet principal de cette partie du livre est de faire comprendre le nouveau système de notation substitué à celui des proportions; ce que Banchieri explique par des exemples pratiques empruntés à divers auteurs célèbres; puis il enseigne brièvement à former la basse continue sous le chant, et termine par des exemples des formes nouvellement introduites dans les ornements de ce chant. A l'égard des changements radicaux qui viennent d'être faits dans l'harmonie et dans la tonalité, il ne les comprend pas plus que les autres maîtres de son temps. — 27° *Direttorio monastico di canto fermo per uso della congregazione Olivetana*. Bologne, Gio. Rossi, 1615, in-4°. Mazzuchelli cite cet ouvrage sous le titre latin : *Directorium cantus monastici, de preparatione ad cantum et de modulatione organi*. Bologne, 1615. C'est le même ouvrage

Digitized by Google

dont Banchieri a donné une nouvelle édition intitulée : *Il cantore Olivetano;* Bologne, Girolamo Mascheroni, 1622, in-4°. — 28° *Salmi spezzati a 5 voci; in Venetia, app. Ricc. Amadino*, 1616, in-4°. — 29° *Nuovi pensieri ossia concerti a quattro per sonare; in Milano, appresso Fil. Lomazzo*, 1616, in-4°. — 30° *Secondi nuovi pensieri a quattro;* ibid., 1617, in-4°. — 31° *Concerti moderni a 2 voci con il basso da sonare per gli stromenti a penna;* ibid., 1617, in-4° obl. Il y a une deuxième édition de cet œuvre, publiée par le même éditeur, mais dont j'ignore la date. — 32° *Moderna Armonia per sonare a quattro voci e stromenti; in Venetia app. Ricc. Amadino*, 1619, in-4°. C'est une deuxième édition. — 33° *Vezzo di Perle sopra la cantica della B. M. V. a 2 voci; in Venezia, Vincenti*, 1620, in-4°. — 34° *Libro primo delle messe et Motteti correnti con basso continuo e 2 tenori*, op. 42; *in Venezia, app. Vincenti*, 1620, in-4°. — 35° *La Barca di Venezia a Padua, madrigali a 3 voci;* Venise, 1623, in-4° obl. — 36° *Villanelle giovenile a tre voci; Venezia, Vincenti*, 1623, in-4°. — 37° *Canoni a 4 voci; in Milano; Fil. Lomazzo*, in-fol. — 38° *Messe, Salmi e Litanie a 3 voci;* Venise, Vincenti, 1625, in-4°. — 39° *Tanie e concerti della Madonna a 2, 3 et 4 voci;* ibid., in-4°. — 40° *Messe a cinque voci*, ibid., 1625, in-4°. — 41° *Terzo libro di novi pensieri ecclesiastici a 2 voci;* Bologne, Rossi, 1626, in-4°. — 42° *Quarto libro di novi pensieri a voce sola;* Venise, Vincenti, 1626, in-fol. — 43° *Messe in concerto a 4, 5 et 8 voci;* ibid., 1627, in-4°. — 44° *Gemelli armonici, motteti a 2 voci;* ibid. 1625, in-4°. — 45° *Il sesto libro di canzonette a 3 voci;* ibid., 1628, in-4°. — 46° *Il quarto libro di madrigali a 5 voci;* ibid., 1628, in-4°. — 47° *Il principiante Fanciullo*, Venise, 1626, in-4°. — 48° *Il virtuoso ritrovato accademico, concerti a 2, 3, 4 et 5 stromenti;* Venise, 1626, in-4°. — 49° *La Fida Fanciulla, comedia esemplare* (en prose) *con musicali intermedi apparenti e inapparenti;* Bologne, 1628 et 1629, in-8° obl. — 50° *Trattenimenti di villa concertati a 5 voci;* Venise, 1630, in-4°. L'ouvrage qui a été publié à Ingolstadt, en 1629, sous ce titre : *Dialogi, concentus et symphoniæ 2 vocibus decantandæ*, et avec le nom de Banchieri, est sans doute la réimpression d'un des recueils précédents. Donfrid a inséré dans sa *Corolla musica* une messe *dominicale* à 4 voix sur le plain-chant de la messe des dimanches, par Banchieri. On a inséré des madrigaux à 5 voix de cet auteur dans la collection de pièces de ce genre intitulée : *Il Cardillo cantante* (Le Chardonneret chantant), *ossia madrigali a 5 voci di vari autori eccellentissimi; in Venetia, app. Giac. Vincenti*, 1607, in-4° obl. Le recueil de motets arranges par *Coppino*, ou *Coppinus*, imprimé chez Tini à Milan, en 1607 (*voy.* Coppinus), contient des pièces de Banchieri. Il s'en trouve aussi dans la *Battuta dichiarata* de Pisa (*voy.* ce nom), et des pièces d'orgue du même ont été insérées dans la seconde partie du *Transilvano* de Diruta (*voy.* ce nom). Mazzuchelli attribue à Banchieri un écrit intitulé : *Lettere armoniche;* Bologne, 1628. Ce moine était aussi poëte, et a composé plusieurs comédies qu'il a publiées sous le nom académique de *Camillo Scaligeri della Fratta.*

BANCK (Charles), compositeur de chansons allemandes, né à Magdebourg en 1804. Après avoir appris les éléments de la musique et avoir terminé ses études littéraires, il se rendit à Dessau près de Frédéric Schneider, en 1829, et prit de lui des leçons d'harmonie et de composition. En 1833 il partit pour l'Italie avec le poëte C. Alexander, son ami ; il y passa deux années, puis revint en Allemagne. Après avoir séjourné quelque temps à Iéna, où il publia différentes œuvres, il est retourné à Dresde et a rédigé les articles de critique musicale au journal de cette ville. Dans une lettre insérée au lexique de Gassner (*voy.* ce nom), Banck, dit que ses premières œuvres intitulées : *Chants de l'Allemagne* et *Chants de l'Italie* (sur les poésies d'Alexander), furent composées pendant sa traversée de la Sicile à Trieste et à Venise. Ses *Matinées musicales* (op. 27); son *Deutscher Liederbuch* (Livre de *Lieder* allemands), op. 30; son *Salon de Concert*, op. 33; ses Chants de Marie (*Marien-Leder*), op. 39; son *Repos du soir* (*Abendruch*); enfin, son Recueil de douze chants pour la jeunesse, op. 48, sont empreints d'un sentiment poétique et original. Le succès des œuvres de Banck a été populaire en Allemagne : par quelles circonstances se fait-il que leur mérite, leur existence même, soient ignorées hors de la patrie de l'auteur?

BANDELLONI (Luigi), poëte et compositeur, né à Rome, et vivant actuellement (1858) en cette ville, a eu pour maître de contrepoint un moine nommé *le P. Teofilo.* Pour le chant et l'expression, il s'est fait imitateur de Zingarelli. Kandler a dit de lui, dans sa dissertation sur l'état actuel de la musique à Rome : « Nous considérons Bandelloni comme un génie « pour la poésie, et comme un beau talent pour la « musique. Poëte, il crée; musicien, il arrange « avec goût. Ses ouvrages sont tous d'après les « règles de l'art et prouvent une grande pro« fondeur de jugement. » Le même critique ajoute, dans un autre endroit : « Bandelloni vi-

Digitized by Google

« très-retiré, et regrette en philosophe les erreurs « de son époque, qu'il châtie souvent fort poé- « tiquement dans ses satires. Son dernier poëme « inédit, dans le genre didactique, *Sulla musica « odierna*, contient tant de passages pleins d'es- « prit, tant de portraits piquants des composi- « teurs de nos jours, qu'il mériterait bien les « honneurs d'une traduction. » Les meilleures compositions de M. Bandelloni sont, dit-on, quelques sonnets de Pétrarque, des octaves du Tasse, et quelques morceaux du Dante qu'il a mis en musique, avec accompagnement de piano ou de divers autres instruments. Ses *Preghiere a Dio*, pour trois voix, ont été publiées à Naples. On connaît aussi de ce poëte-compositeur un *Tantum ergo*, un hymne à sainte Agnès, des messes, des motets et des psaumes pour plusieurs voix et orchestre, ainsi que des cantates, sous le nom d'*Azioni teatrali*, pour différentes voix avec chœurs et instruments. On remarque parmi celles-ci *Alceste*, *Pyrame et Thisbé*, *l'Amour et Psyché*, *Clytemnestre et Égisthe*, *la Cassandra* et *Agamemnon*. Tous ces ouvrages sont dans la bibliothèque musicale de M. l'abbé Santini, à Rome.

BANDERALI (David), professeur de chant au Conservatoire royal de Paris, est né à Lodi, en 1780. Après avoir fini ses études musicales, il débuta, dans l'été de 1806, au théâtre *Carcano* de Milan, comme *buffo tenore*, emploi fort rare et qui fut en quelque sorte créé pour lui. Je crois que c'est dans l'opéra d'Orgitano *Non credere alle apparenze* qu'il se fit entendre pour la première fois. Après ce début, Banderali chanta dans différentes villes jusqu'en 1811, où il revint à Milan pour y jouer, pendant les saisons du printemps et de l'été, au théâtre Carcano. Peu de temps après il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant et fut nommé professeur de cette partie de l'art musical au conservatoire de Milan. Dans cette situation, plusieurs cantatrices, qui depuis lors ont acquis de la réputation, devinrent ses élèves. Bien que Banderali ne parût plus sur le théâtre, il se faisait entendre quelquefois dans des concerts; c'est ainsi qu'en 1817 il chanta, le 11 et le 15 avril, à *la Scala*, et le 7 mars 1819, au même théâtre.

Consulté par M. le vicomte de Larochefoucault sur le choix d'un bon maître de chant italien pour le Conservatoire de Paris, Rossini indiqua Banderali. Un commissaire fut envoyé à Milan pour traiter avec lui; des avantages considérables lui furent assurés, et il vint s'établir à Paris au commencement de 1828; mais la révolution de juillet 1830 vint ensuite changer sa position et l'obliger à réclamer par les voies judiciaires l'exécution des engagements qu'on avait pris avec lui; cependant il n'a jamais cessé ses fonctions de maître de chant au Conservatoire, et forma quelques bons élèves. Il est mort à Paris, le 13 juin 1849, d'un anévrysme dont il souffrait depuis plusieurs années. Comme compositeur, Banderali s'est fait connaître par quatre *Arielle italiane per soprano*, publiées à Milan, chez Ricordi, une *Cavatine pour soprano*, ibid., et *Vingt-quatre vocalises élémentaires pour mezzo soprano*, en quatre livres; Paris et Milan.

BANDI (Giorgi-Brigida), cantatrice connue en France sous le nom de *Banti*, naquit à *Monticelli d'Ongina*, dans le Parmesan, vers 1756, et mourut à Bologne le 18 février 1806. Suivant une autre opinion, elle serait née en 1757, à Crema, dans la Lombardie vénitienne. La beauté, l'étendue et l'accent de sa voix en firent une cantatrice de premier ordre. De Vismes, ancien entrepreneur de l'Opéra, entendit un soir, en 1778, près d'un café, sur les boulevards, une voix dont l'accent le frappa. C'était Brigide Bandi : il lui glissa un louis dans la main, et lui dit de venir chez lui le lendemain matin. Elle fut exacte au rendez-vous. Après avoir entendu deux fois un air de bravoure de Sacchini, elle le chanta admirablement. De Vismes l'engagea sur-le-champ pour la troupe de l'Opéra-Buffa, et la fit débuter par un air qu'elle chanta entre le second et le troisième acte d'*Iphigénie en Aulide;* son succès fut prodigieux, et dès ce moment commença pour elle une nouvelle carrière. Tour à tour elle a brillé sur les principaux théâtres de l'Europe. En 1780, elle alla à Vienne; de là à Florence; ensuite à Milan, à Venise, à Naples et à Londres, où elle chanta avec le même succès pendant neuf années consécutives. En 1786 elle chantait avec Crescentini au théâtre de la Scala de Milan, et ce fut pour elle que Salvatore Rispoli écrivit dans cette saison son *Ipermestra*. Dans l'été de 1789, elle chanta au même théâtre l'*Enea e Lavinia* de Guglielmi. Enfin, au carnaval et au printemps de 1805, elle se fit entendre avec Marchesi, Gaetano Crivelli et Binaghi sur la même scène; elle n'était plus alors que l'ombre d'elle-même; cependant elle était encore écoutée avec plaisir. Après sa mort on ouvrit son corps pour connaître la cause de la puissance extraordinaire de sa voix, et l'on crut pouvoir l'attribuer au volume considérable de ses poumons. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont fait deux articles de *Bandi* et de *Banti*.

BANDIERA (Louis), grand-cordelier ou mineur conventuel, docteur en théologie, et maître de chapelle de la basilique des XII apôtres,

à Rome, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un ouvrage de sa composition intitulé : *Psalmi vespertini una cum antiphonæ, Litaniis B. M. V et responsorii S. Antonii 4 vocum;* Rome, And. Rhei, 1663.

BANDINI (Ange-Marie), né à Florence, le 25 septembre 1726, fut l'un des littérateurs les plus savants du dix-huitième siècle. Après avoir fait ses études chez les jésuites, il se livra entièrement aux recherches relatives à l'histoire littéraire. Au milieu de ses travaux, il fit un voyage à Vienne, un autre à Rome, et il prit dans cette dernière ville les ordres ecclésiastiques. En 1756, il fut pourvu par l'Empereur d'un canonicat à Florence et de la place de bibliothécaire en chef de la bibliothèque Laurentienne. Il conserva ce dernier emploi jusqu'à sa mort arrivée en 1800. Par son testament il a fondé une maison d'éducation publique et a consacré le reste de son bien à divers actes de bienfaisance. Parmi ses écrits, on distingue ceux-ci, relatifs à l'histoire de la musique; 1° *Dissertatio de saltationibus veterum*, qui a été insérée dans le tome V des œuvres de Meursius. — 2° *De vitâ et scriptis Joan. Bapt. Donii Patricii Florentini, libri V, adnotationibus illustrati, accedit ejusdem Donii litterarium commercium nunc primum in lucem editum;* Florence, 1755, in-fol. Je ne sais où Forkel a trouvé que cette dissertation sur la vie et les écrits de Doni est en deux volumes in-folio; Lichtenthal n'a pas manqué de le copier en cela.

BANEUX (....), né à Paris en 1795, a été admis au Conservatoire comme élève, et y a reçu des leçons de M. Dauprat pour le cor. Après avoir terminé ses études, il est entré à l'orchestre du Gymnase dramatique comme premier cor, et de là est passé à l'Opéra-Comique en 1825, où il a été nommé *cor solo* en 1837. Pendant toute la durée de l'existence du *Gymnase de musique militaire*, Baneux y fut professeur de cor. Il est mort subitement le 15 octobre 1854, à l'âge de cinquante-neuf ans. Il s'est fait connaître comme compositeur par une *Fantaisie pour cor et piano*, publiée à Paris, chez Janet et Cotelle.

BANEUX (Mathieu-Gustave), fils du précédent, né à Paris, le 12 juin 1825, fut admis au Conservatoire le 24 octobre 1836, comme élève de Dauprat pour le cor, après avoir reçu de son père les premières leçons de cet instrument. Le premier prix lui fut décerné en 1840. Il fit aussi à la même époque des études de composition sous la direction d'Halévy. Engagé comme premier cor à l'Opéra-Comique, il a été pendant plusieurs années attaché à l'orchestre de ce théâtre; mais il a donné sa démission en 1849, et a voyagé ensuite pour donner des concerts. En 1853, il était en Italie; mais après la mort de son père il est rentré à l'Opéra-Comique en qualité de cor solo. Il a écrit plusieurs morceaux pour son instrument et a publié des *Variations* sur un air favori de *I Capuleti*, de Bellini, pour cor et orchestre. Œuvre 1re; Paris, Richault.

BANFI (Jules), luthiste né à Milan, dans la première moitié du dix-septième siècle, était fils d'un médecin de cette ville. Ayant perdu son père dans sa jeunesse, il fut obligé de se réfugier chez son oncle, Carlo Francesco Banfi, qui lui apprit à jouer du luth. Des affaires de famille ayant obligé Jules Banfi à faire un voyage en Espagne, son vaisseau fut pris par un corsaire, près des côtes de la Catalogne, et lui-même fut conduit à Tunis et vendu comme esclave. Dans cette situation il se souvint qu'un franciscain lui avait dit qu'étant aussi esclave à Tunis, il avait obtenu sa liberté en jouant du luth devant le bey. Banfi demanda à être présenté à ce prince et à entrer à son service. Son espoir ne fut point déçu, car il devint bientôt le favori du bey. Profitant de la liberté dont il jouissait, il se mit à étudier la fortification des places et l'artillerie. Après quelques années de séjour à Tunis, il obtint de son maître la permission de faire un voyage en Italie, d'où il passa à Madrid. Le roi d'Espagne ayant été informé des connaissances que possédait Banfi, le nomma ingénieur et ensuite lieutenant-général d'artillerie. Walther dit qu'il mourut à Madrid dans cette position élevée. Avant d'entreprendre ses voyages, Banfi avait publié un traité de l'art de jouer de la guitare, sous ce titre : *Il maestro di chitarra; Milano,* 1653.

BANISTER (Jean), violoniste et directeur de la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre, naquit dans la paroisse de Saint-Gilles, près de Londres, vers 1630. Son père, musicien au service de cette paroisse, lui enseigna les premiers principes de la musique; en peu de temps il devint un violoniste habile; le roi d'Angleterre l'envoya en France à ses frais, pour qu'il y perfectionnât son talent. A son retour il fut nommé membre de la chapelle royale; mais il perdit cette place pour avoir dit devant le roi que le talent des Anglais sur le violon était inférieur à celui des Français. Dans cette situation, il chercha à tirer parti de son talent en fondant chez lui des soirées de musique et une école à laquelle il donna, en 1676, le titre pompeux d'*Académie*. Banister a mis en musique l'opéra de *Circé*, qui fut représenté au théâtre de *Dorset-Garden*, en 1676. On a aussi des airs de sa composition insérés dans les collections de son temps, et plusieurs

Digitized by Google

morceaux pour le violon. Il mourut le 3 octobre 1676, et fut inhumé à l'abbaye de Wetsminster.

BANISTER (JEAN), surnommé *le Jeune*, fils du précédent, né à Londres vers 1663, apprit à jouer du violon sous la direction de son père. Ayant été admis comme violoniste au théâtre de Drury-Lane, il conserva cet emploi jusqu'en 1720, époque où il fut remplacé par *Carbonelli*. Il est mort en 1725. On a de lui des caprices variés pour violon, insérés dans la collection intitulée *Division Violin;* il a aussi publié une collection de musique de différents caractères composée par lui et par Godefroy Finger.

Un descendant de cette famille, nommé *Henri J. Banister*, est un bon violoncelliste qui a publié une suite d'études pour son instrument, et un livre intitulé *Domestic music for the wealthy; or a plea for the arts and its progress* (Musique domestique pour le riche, ou plaidoyer en faveur des arts et de leurs progrès). Londres, 1843, in-8°.

BANNER (RICHARD), savant ecclésiastique anglais, docteur en théologie à l'université d'Oxford, naquit vers la fin du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un discours d'inauguration d'un orgue qu'il avait prononcé, sous le titre de *Musick at Worcester;* Londres, 1737, in-8°.

BANNIERI (ANTOINE), né à Rome en 1638, fut amené très-jeune à Paris. Il était laid et contrefait, mais doué d'une des plus belles voix de *soprano* qu'on eût jamais entendues. Ayant eu l'honneur de chanter devant Anne d'Autriche, mère de Louis XIV, cette princesse le prit en affection et le combla de bontés. Pour prévenir la perte de sa voix, Bannieri engagea un chirurgien à lui faire l'opération de la castration. Celui-ci n'y consentit que sous la promesse d'un secret inviolable. Quelques années après, on s'aperçut qu'au lieu de muer, la voix de Bannieri embellissait tous les jours, et l'on découvrit enfin quelle en était la cause. Cela vint aux oreilles du roi, qui l'interrogea pour savoir qui lui avait fait l'opération : *Sire*, lui dit Bannieri, *j'ai donné ma parole d'honneur de ne point le nommer, et je supplie Votre Majesté de ne pas m'y contraindre. — Tu fais bien, lui répondit Louis XIV, car je le ferais pendre, et c'est ainsi que je ferai traiter le premier qui s'avisera de commettre une pareille abomination.* Le roi voulait d'abord chasser le chanteur; mais il lui rendit ses bontés, et ne lui accorda sa retraite que lorsqu'il eut atteint l'âge de soixante-dix ans. Bannieri vécut encore plus de trente ans et mourut en 1740, âgé de cent et deux ans.

BANNIUS (JEAN-ABERT), ou BANNUS. D'après le titre d'un livre publié par ce savant son nom serait *Bannus*, car il y est mis au génitif *Banni*. Il a été réimprimé de la même manière dans les diverses éditions; mais Descartes, qui était son ami, et qui en parle dans plusieurs de ses lettres, l'appelle *Bannius*. Dans une de ces lettres, écrite en 1640, et adressée à M. de Zuitlichem (1), l'illustre philosophe nous apprend que Bannius était prêtre catholique, fixé à Harlem, très-honnête homme, qu'il y jouissait d'une certaine aisance modeste, et que non-seulement il s'occupait de la musique théorique, mais qu'il y avait beaucoup d'art et de beautés *dans les airs* de sa composition. Ces renseignements sont les seuls que j'aie pu trouver sur ce savant, de qui l'on a un petit ouvrage de quelque intérêt concernant la musique des anciens, sous ce titre : *Dissertatio epistolica de musicæ natura, origine, progressu et denique studio bene instituendo, ad incomparabilem virum Petrum Scriverium;* Harlem, 1637, in-12 (2). Ce petit écrit a été inséré dans la deuxième édition du recueil intitulé : *Hugonis Grotii et aliorum de omni genere studiorum recti instituendo dissertationes*. Amsterdam, 1645, in-12. La dissertation de Bannius a reparu une troisième fois, quelques années après, dans un recueil qui a pour titre : *Gerardi Jo. Vosii et aliorum dissertationes de studiis bene instituendis;* Trajecti ad Rhenum, 1658 in-12. Le livre de Bannius ou Bannus cité par Boecler (*Bibliogr. crit.*, p. 509), sous le titre de *Delicias musicæ veteris*, pourrait bien n'être que l'ouvrage précédent.

BANTI. *Voyez* BANDI.

BANWART (JACQUES), compositeur, né en Suède au commencement du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à la cathédrale de Constance. Il est mort peu avant 1657. On connaît de lui : — 1° *Teutsch mit neu componiren Stücken und Couranten gemehrte Tafel Musik*, von 2, 3, 4 *Instrumenten;* Constance, 1652, in-4°; — 2° *Motetæ sacræ ex Thesauro musico Jac. Banwart*, von 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 *Stimmen*, *mit* 4 *Ripienis;* Constance, 1661, in-4°. La Bibliothèque impériale de Paris possède aussi de cet auteur : 3° *Missarum opus* 4 *et* 5 *vocibus, addita una a* 10 *vere* 18 *(vocibus) cum triplici basso ad organum, lib.* 1 *et* 2; Constance, 1657, in-4°. Cet ouvrage est indiqué au titre comme l'œuvre premier (posthume), ou cinquième de l'auteur. Aucun mérite remarquable ne distingue

(1) T. II. Lettre 31e de l'édition latine publiée par Clerselier, et tome VIIIe des œuvres de Descartes publiées par M. Cousin, p. 424 et suiv.

(2) La date de 1634 donnée dans la première édition de cette *Biographie* est évidemment inexacte, car l'ouvrage est daté des calendes d'octobre 1636.

Digitized by Google

ces messes : cependant il y en a une à trois chœurs qui est curieuse.

BAPTISTA (Jean), compositeur de musique, vivait vers 1550. On trouve quelques morceaux de sa composition dans l'ouvrage d'Ammerbach intitulé : *Orgel oder Instrumenten Tabulatur* (Tablature pour orgue et autres instruments); Leipsick, 1571, in-fol.

Un autre musicien du même nom, qui vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle, a composé plusieurs œuvres de sonates de flûte qui ont été gravés à Paris.

BAPTISTE ANET, dit Baptiste, eut en France la réputation d'être le plus habile violoniste de son temps. Il avait reçu pendant quatre ans des leçons de Corelli, qui lui avait enseigné à jouer correctement ses sonates, ce que peu de gens pouvaient faire alors. Lorsqu'il vint à Paris, il fut regardé comme un prodige, et cela ne paraîtra pas étonnant, si l'on se rappelle l'état de faiblesse où était alors la musique instrumentale en France. On assure que Baptiste fut l'un des premiers violonistes qui jouèrent sur la double corde : cela n'est pas exact. Ce fut vers 1700 qu'il vint à Paris : un des seigneurs de la cour le présenta à Louis XIV, en donnant de grands éloges à son talent. Après que le roi l'eut entendu, il donna l'ordre, sans rien dire à l'artiste, qu'on fit venir un des violons de sa musique. Aussitôt qu'il fut arrivé, Louis XIV lui dit : *Un air de Cadmus* (opéra de Lulli). Le ménétrier joua un de ceux dont il se souvenait. Quand il eut fini : *Je ne saurais que vous dire, Monsieur*, dit le roi à Baptiste : *voilà mon goût, à moi*. Le pauvre élève de Corelli comprit qu'il ne pouvait trouver de position à Paris ; car la France n'offrait alors aucunes ressources en dehors de la cour (*voy. Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, par De la Viéville de Fréneuse, 1re partie) : il passa en Pologne, où il est mort, chef de la musique du roi. Il a publié à Paris, 1° *Sonates de violon*, 1er, 2e, 3e livres. — 2° *Deux suites de pièces à deux musettes*, œuvre 2. — 3° Six duos pour deux musettes, œuvre 3.

BAPTISTE (Louis-Albert-Frédéric), bon violoniste et compositeur pour son instrument, naquit à Attingen, en Souabe, le 8 août 1700. Sa famille, française d'origine, avait dû s'expatrier par suite de la révocation de l'édit de Nantes. A l'âge de trois ans, il suivit son père à Darmstadt, et il y resta jusqu'à ce qu'il eût atteint sa dix-septième année. Ses voyages l'amenèrent à Paris en 1718 ; mais la musique française ne fut point de son goût et il partit pour l'Italie, qu'il parcourut, ainsi que plusieurs autres pays de l'Europe. En 1723 il se fixa à Cassel, où il se fit maître de danse. On a de lui : — 1° Douze solos pour le violon. — 2° Six solos pour le violoncelle. — 3° Six trios pour hautbois et basse. — 4° Plus de trente-six solos pour la basse de viole. — 5° Douze concertos pour le même instrument. — 6° Six sonates pour la flûte traversière : ces dernières ont été publiées à Augsbourg.

BARATHE (L'abbé), organiste de la cathédrale de Saint-Flour, est auteur d'un petit écrit où se font remarquer de très-bonnes idées et des sentiments élevés. Cet ouvrage a pour titre : *Le culte religieux aux âges de la foi, ou l'influence du chant ecclésiastique dans la religion;* Paris, 1847, in-12 de 96 pages.

BARBANT (Charles), musicien anglais, fut organiste de la chapelle du comte Haslang, ambassadeur de Bavière à Londres, en 1764. Les catalogues des marchands de musique de Londres indiquent les ouvrages suivants de sa composition : — 1° Symphonies à grand orchestre, œuvre 5. — 2° Un livre de trios de violon. — 3° Un œuvre de trios de clavecin. — 4° Un œuvre de duos de flûte. — 5° Deux sonates pour clavecin. On connaît aussi de lui en manuscrit : *Hymni Sacri, Antiphonæ*, en partition.

BARBARINI (Manfred-Lupi), compositeur qui vivait vers le milieu du seizième siècle, était né vraisemblablement à *Correggio*, dans le duché de Modène, car il ajoute à son nom la qualification de *Corregensis*. Quoi qu'il en soit, Barbarini, qui, d'après les avertissements placés en tête de ses ouvrages, paraît avoir vécu quelque temps en Suisse, puis en Bavière, a mis en musique à cinq voix l'éloge des villes fédérées de la Suisse par Glaréan, et a publié son ouvrage sous ce titre : *Symphoniæ, seu insigniores aliquot ac dulcisonæ quinque vocum melodiæ super D. Henrici Glareani Panegyrico de Helvetiarum tredecim Urbium laudibus ; Basileæ, ex officina Hieronymi Curionis, impensis Henrici Petri*, 1558, in-8°. Cette musique est réimprimée ou ajoutée à la suite de la deuxième édition de l'abrégé du *Dodécacorde* de Glaréan, par Wonnegger (*Voyez Glaréan*), qui parut chez le même éditeur, en 1559. On connaît aussi de Barbarini une collection de motets à 4 voix intitulée : *Cantiones sacræ quatuor vocum, quæ vulgo Mutela vocantur, novæ compositæ; Augustæ Vindelicorum, per Philippum Uhlardum*, 1560, in-4° obl. Quelques morceaux de ce musicien répandus dans divers recueils sont désignés simplement par le prénom *Lupi*, ce qui ajoute à l'incertitude et à la confusion occasionnées par les musiciens qui ont porté le même nom, et qui ne sont pas distingués d'une manière suffisante. (*Voyez* Lupi.)

Digitized by Google

BARBARINO (BARTOLOMEO), compositeur, né à Fabiano, dans la Marche d'Ancône, et qui fut nommé *Il Pesarino*, a publié : — 1° *Madrigali a cinque voci*; Venise, 1609. — 2° *Il primo libro de' Motetti a voce sola, o in soprano, o in tenore*; Venise, Amadino, 1610, in-4°. — 3° *Il secondo libro de' Motetti*; Venise, Bart. Magni, 1614, in-4°. — 4° *Madrigali a tre voci da cantarsi nel clavicembalo*; Venise, 1617. Des motets de Barbarino ont été insérés par Bonometti dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus*, etc. Venise, 1615. (*Voy.* BONOMETTI.)

BARBARO (DANIEL), patriarche d'Aquilée, et l'un des descendants de François Barbaro, célèbre littérateur du quinzième siècle, naquit à Venise, le 8 février 1513. Il fit ses études à Padoue, et s'adonna particulièrement aux mathématiques. Ayant été reçu docteur de la faculté des arts en 1540, il retourna à Venise, et vers 1548 il fut chargé d'une ambassade auprès du roi d'Angleterre, Édouard VI. En 1550, on le nomma coadjuteur du patriarche d'Aquilée, et, dès ce moment, il prit le titre de Patriarche élu. Barbaro est mort à Venise, le 12 avril 1570. Il a donné une traduction italienne de Vitruve sous ce titre : *I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati*; Venise, 1556, in-fol. Il y en a une seconde édition, qui est la plus estimée; Venise, 1567, in-4°. On y trouve quelques notes sur la musique des anciens. En 1567 Barbaro a donné à Venise d'autres commentaires latins sur Vitruve, in-fol., dans lesquels on trouve des notes importantes sur le 13e chapitre du 10e livre, qui traite de l'orgue hydraulique. Le père Martini cite aussi de lui un traité intitulé : *Della musica*, qui est resté en manuscrit. (*Voy. Stor. della musica*, t. I, p. 449.)

BARBELLA (EMMANUEL), né à Naples, commença l'étude du violon à six ans et demi, sous la direction de son père, François Barbella. Après la mort de celui-ci, Emmanuel reçut des conseils de Zaga. Pascalino Bini, élève de Tartini, lui donna ensuite des leçons pendant plusieurs années. Le premier maître de contrepoint de Barbella fut Michel Gabbalone; puis il devint élève de Leo, qui disait en plaisantant : *Non per questo, Barbella è un vero asino che non sa niente* (Si ce n'est pour la musique, Barbella est un âne qui ne sait rien). Il devint habile violoniste, et fit quelques élèves, parmi lesquels on distingue Raimondi. Barbella fut grand partisan du système harmonique de Tartini, qu'il ne comprenait pas. Il mourut à Naples en 1773. On a publié les ouvrages suivants de sa composition : — 1° *Six duos pour deux violons*; Londres, sans date. — 2° *Six sonates pour violon*; Londres. — 3° *Six duos pour violon*, op. 3; Paris. — 4° *Six duos pour violoncelle*, op. 4; Paris. Burney a inséré dans le troisième volume de son histoire générale de la musique (p. 561) une pièce charmante, à double corde, de ce violoniste; elle a pour titre : *Tinna nonna, per prender sonno.* On a gravé chez Louis, à Paris, trois œuvres de *duos pour deux violons*, sous le nom de Barbella.

BARBE ou BARBÉ (ANTOINE) (1), musicien belge, devint maître de musique de la maîtrise, à Notre-Dame d'Anvers en 1527. Il était renommé comme musicien de grand mérite et composa beaucoup de musique d'église dont la plus grande partie est aujourd'hui perdue. De son temps, la musique prit un grand essor à Anvers. Après le décès de sa femme, il se fit prêtre et célébra sa première messe en 1548, en même temps que son fils *Jean Barbe* ou *Barbé*, qui fut chapelain à Notre-Dame et mourut en 1573. Antoine Barbe mourut le 2 décembre 1564, et eut pour successeur Gérard de Turnhout. Outre le fils dont il vient d'être parlé, il eut une fille nommée *Jeanne*, qui fut la femme du compositeur Séverin Cornet (V. CORNET), un fils naturel appelé *Charles*, et un autre fils, nommé Antoine, comme lui. Dans le recueil qui a pour titre : *Quatuor vocum musicæ modulationes numero XXVI ex optimis Auctoribus diligenter salutæ prorsus novæ, atque typis hactenus non Excusæ* (*Antverpiæ, apud Guillelmum Vissenæum*, 1542, petit in-4° obl.), on trouve deux motets de cet artiste. Le quatrième livre des chansons à quatre parties, *auquel sont contenues XXXIV chansons nouvelles* (Anvers, Tylman Susato, 1544), contient aussi une chanson d'Antoine Barbe.

BARBE ou **BARBÉ** (Maître ANTOINE IIe), fils du précédent, fut musicien instrumentiste à Anvers. Il mourut le 10 février 1604 et fut inhumé, comme son père, dans la cathédrale. C'est sans doute cet artiste qui est l'auteur de pavannes et courantes insérées dans le recueil intitulé *Petit trésor des danses et branles à quatre et cinq parties des meilleurs autheurs propres à jouer sur tous les estrumenz* (sic); à Louvain, chez Pierre Phalèse, libraire juré, l an 1573, in-4° obl.

BARBE ou **BARBÉ** (ANTOINE IIIe), fils du précédent, et petit-fils de Maître Antoine Ier, fut excellent musicien et organiste distingué. En 1595, il obtint la place d'organiste à l'é-

(1) Je suis redevable à l'obligeance de M. Léon de Burbure des nouveaux renseignements qu'on trouve ici sur ces anciens artistes belges, et qu'il a puisés dans les documents authentiques des archives de l'église Notre-Dame d'Anvers.

Digitized by Google

glise Saint-Jacques d'Anvers : il en remplit les fonctions pendant trente et un ans, et mourut le 15 mars 1626. Il paraît certain que cet artiste est l'auteur du livre intitulé : *Exemplaire des douze tons de la musique, et de leur nature* (Anvers, 1599, in-4°), indiqué sous le nom de *Barbet* (Adrien), dans la première édition de cette Biographie.

BARBEREAU (MATHURIN-AUGUSTE-BALTHASAR), né à Paris, le 14 novembre 1799, a été admis au Conservatoire le 14 août 1810, et y a fait toutes ses études musicales, depuis le solfége et le violon jusqu'à la composition. Reicha a été son maître de contrepoint. Au concours de l'Institut de France, en 1824, M. Barbereau a obtenu le premier grand prix de composition musicale pour la cantate intitulée *Agnès Sorel*, qui fut exécutée à grand orchestre le 4 octobre de la même année. Après avoir voyagé en Italie et en Allemagne, comme pensionnaire du gouvernement, M. Barbereau est revenu à Paris, où il a été choisi pour chef d'orchestre du *Théâtre des Nouveautés*. Il y a fait exécuter plusieurs ouvertures, et a composé une partie de la musique de l'opéra *pasticcio* qui fut représenté à ce théâtre, au mois de novembre 1831, sous ce titre : *Les Sybarites de Florence*. Postérieurement il a succédé à Léopold Aimon dans la place de chef d'orchestre du Théâtre Français; mais après quelques années, il a pris sa retraite pour se livrer à ses travaux, particulièrement à l'enseignement de la composition. En 1844, il commença la publication d'un grand traité de composition qui devait former cinq ou six volumes grand in-8°; mais le premier volume seulement, relatif à l'harmonie élémentaire, et quelques livraisons du second ont paru jusqu'à ce jour (1858), c'est-à-dire, dans l'espace de quatorze ans. Cet ouvrage a pour titre : *Traité théorique et pratique de composition musicale; ouvrage divisé en trois parties. 1re partie : Harmonie élémentaire* (Théorie générale des accords); 2e *partie : Mélodie. — Son application à l'harmonie*. 3e *partie : Harmonie concertante* (Contrepoint et fugue. — Style scientifique). Première partie, 1 volume grand in-8°; Paris, Schonenberger, 1845. La méthode exposée dans cet ouvrage est obscure, embarrassée, basée sur une mauvaise classification des faits harmoniques, et surchargée de détails inutiles. M. Barbereau a aussi publié des *Études sur l'origine du système musical. Premier mémoire*; Paris, Bachelier, 1852, gr. in-8° de 125 pages. Ce Mémoire devait être suivi d'un autre qui n'a pas paru jusqu'à ce jour (1858), quoique sa publication fût annoncée pour la même année. On peut voir dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1853, nos 4, 7), l'analyse de la théorie exposée dans ce mémoire, par l'auteur de cette notice; et la polémique sur cette analyse, dans les numéros 8, 9, 11 du même journal.

BARBETTI (JULES-CÉSAR), luthiste de Padoue, a publié dans cette ville, en 1582, un ouvrage intitulé : *Tabulæ Musicæ testudinariæ hexacordæ et heptacordæ*, in-4°. C'est une méthode de doigté pour les deux luths à six et à sept cordes qui étaient encore en usage du temps de l'auteur. On a aussi de Barbetti : *Intavolatura di lauto delle Canzonette a tre voci*; Venise, G. Vincenti, 1603, in-4°. Le portrait de Barbetti ou *Barbetta* se trouve au commencement de cet ouvrage.

BARBIERI (LUCIO), organiste de l'église S. Petronio de Bologne, naquit en cette ville, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Mottetti a* 5, 6, 7, 8 *voci coll' organo; Venezia appresso Aless. Vincenti*, 1620, in-4°. L'abbé Santini, de Rome, possède en manuscrit des motets à six voix et des psaumes à huit de cet artiste, lesquels portent la date de 1608.

BARBIERI (JEAN-ANGE), chanteur et compositeur, était au service du prince de Gonzague, vers le milieu du dix-septième siècle. Un oratorio de sa composition était en manuscrit dans la bibliothèque royale de Copenhague avant qu'elle eût été la proie d'un incendie, en 1794.

BARBIERI (Le comte LOUIS), de Vicence, est auteur d'un opuscule intitulé : *Nuova scoperta e dichiarazione della vera corrispondenza et analogia del colorito co' suoni chiamati vocali, e del chiaroscuro co' tuoni musici; con la espressione de' caratteri di vari linguaggio*; Vicence, 1780, in-8° de 37 pages.

BARBIERI (GAETANO), littérateur et amateur de musique, à Milan, né vers 1780, a rédigé, depuis 1828 jusqu'en 1832, un journal hebdomadaire intitulé *I Teatri*, dans lequel il rendait compte des opéras nouveaux, des concerts, débuts de chanteurs, etc., et où il a inséré de bonnes notices biographiques sur les compositeurs et les chanteurs les plus distingués de cette époque. Il a publié aussi : *Notizie biografiche di M. F. Malibran, raccolte e publicate da, etc.*; Milano, Fort. Stella e Figli, 1836, in-8° de 54 pages avec le portrait lithographié de Mme Malibran.

BARBIERI (...), compositeur espagnol de l'époque actuelle, a fait quelques études musicales en Italie, si je suis bien informé. Vers 1850 il forma une association avec d'autres compositeurs nommés Hernando, Oudin, Inzenga, Gaztambide, le chanteur Salas, et l'auteur dramatique D. Luiz Olona, pour l'établissement d'un théâtre

Digitized by Google

d'opéra espagnol, et cette société en fit l'entreprise au théâtre du cirque de Madrid. Un des premiers ouvrages représenté sur ce théâtre, au mois de septembre 1851, fut la zarzuela (opéra comique) intitulé *Jugar con fuego* (Jouer avec fureur), qui obtint un brillant succès, et dont la musique était de M. Barbieri. Depuis lors cet artiste a donné au même théâtre *La Hechicera* (le Sortilége), en trois actes, *La Espada de Bernardo* (l'Épée de Bernardo), en trois actes, et *El marques de Caravaca* (le Marquis de Carabas) en deux actes. M. Barbieri est considéré en Espagne comme le plus habile compositeur dramatique de ce pays, à l'époque actuelle.

BARBIERI ou BARBIERE (Charles de), compositeur italien de l'époque actuelle (1850), fut d'abord accompagnateur, ou *maestro al Cembalo*, dans quelques théâtres de sa patrie, puis obtint en 1845 la place de chef d'orchestre du théâtre sur la Vienne, à Vienne. En 1847 il fut appelé à Berlin pour diriger la musique de l'Opéra italien. Dans l'année suivante il donna dans cette ville l'opéra intitulé *Christoph Colombus*, qui fut joué le 26 décembre avec succès. Il est vraisemblable que cet artiste est le même qui a publié à Milan, chez Ricordi, quatre ouvertures qui avaient été exécutées dans cette ville, en 1844.

BARBIEROLLI (Laurent), compositeur, né à Rovigo en 1813, a fait représenter en 1836, dans cette ville, son opéra intitulé : *I Trojani in Laurento*, qui fut applaudi avec enthousiasme. La reprise de cet ouvrage, en 1837, ne fut pas moins heureuse, et dans la même année il fut joué également avec succès au théâtre *Apollo* de Venise. Bien qu'un tel essai dût être un encouragement pour l'auteur, aucune autre production de sa plume n'a été livrée au public postérieurement.

BARBINGANT. *Voyez* Barbireau.

BARBION (Eustache), musicien français, paraît avoir vécu dans le commencement du seizième siècle. Il a composé quelques chansons françaises à quatre parties qui se trouvent dans une collection manuscrite de compositions de cette espèce qui appartenait à la duchesse d'Orléans, mère du roi Louis-Philippe. Les autres compositeurs de ce recueil sont Le Gendre, Sandrin, Jannequin, Mornable, Jacotin, Passereau, etc. On a imprimé de Barbion dans *Le XII livre contenant XXX chansons amoureuses à 5 parties par divers autheurs ;* Anvers, Tylman Susato, 1558; et dans les *Cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant 5 et 6 vocum, ex optimis quibusque musicis selectarum, Lib. I-VIII* (*Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1554-1557, petit in-4° obl.) on trouve quelques-uns de ses motets.

BARBIREAU (Maître Jacques), qu'on prononçait Barbiriau, devint maître de musique et précepteur des enfants de chœur de l'église collégiale de Notre-Dame (maintenant la cathédrale) à Anvers, en 1448. Il est nommé *Barbyrianus* dans un manuscrit de la bibliothèque impériale de Vienne. C'est vraisemblablement le même musicien que Tinctoris, son contemporain, appelle *Barbingant* (dans le recueil manuscrit de ses ouvrages que je possède). Kiesewetter de Wiesenbrunn a changé ce nom en celui de *Barbiryant*, dans le catalogue de sa collection d'ancienne musique (*Catalog der Sammlung alter Musik*, etc., p. 8), et l'a attribué à un artiste différent de *Barbyrignus* (*ibid.*); et il a répété cette double faute dans sa Galerie des anciens contrepointistes (*Galerie der alten Contrapuntisten*, p. 2 et 3). Un document authentique qui existe aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, sous le numéro 1926 de la chambre des comptes, fol. cxviii, v°, donne à l'artiste dont il s'agit le nom de *maistre Jacques Barbirian, maistre de chant et des effans* (enfants) *de coir* (de chœur) *de l'église en la ville d'Anvers*. Ce document se trouve dans un compte de l'argenterie (trésor) de l'empereur Maximilien Ier, en date du 24 janvier 1487, et mentionne une somme de soixante-douze livres payée à ce même Barbirian pour l'entretien et nourriture d'un des enfants de chœur de l'église Notre-Dame, fils naturel d'un sieur Guillaume de Ternay, *en son vivant d'escurie* (écuyer) du souverain. Le copiste aura lu sans doute *Barbirian* pour *Barbiriau*. La déplorable négligence qu'on mettait aux quinzième et seizième siècles dans la manière d'écrire les noms propres, et la manie qu'on avait de les dénaturer étaient telles, que dans les registres et titres de l'église même à laquelle Barbireau était attaché, son nom est changé en ceux de *Barbereau*, *Barbarieu*, et même *Barbacola;* mais M. de Burbure (*Voy.* ce nom) qui a employé sept années à mettre en ordre les archives de cette cathédrale, et qui a fait d'immenses recherches sur les musiciens qui y furent attachés, s'est assuré par la lecture attentive de tous les documents qui concernent celui dont il s'agit, notamment par son testament, que son nom était bien *Barbireau* et qu'on le prononçait *Barbiriau* (1). Si j'entre dans ces détails minutieux sur le nom véritable de ce musicien, c'est qu'il s'agit d'un des artistes belges les

(1) Cette prononciation du nom de Barbireau peut faire croire qu'il était né dans le pays Wallon, où l'on a toujours dit un *sciau* pour un *seau* (sorte de vase), un *tonniau* pour un *tonneau*, un *chapiau* pour un *chapeau*, etc.

Digitized by Google

plus intéressants du quinzième siècle; car il fut le maître de beaucoup de musiciens célèbres qui vécurent dans ce siècle, ou au commencement du seizième. On vient de voir qu'il fut nommé maître de musique et précepteur des enfants de chœur de Notre-Dame d'Anvers, en 1448; il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de sa vie. En 1484 il avait été mis, en outre, en possession d'une chapelanie. Il mourut à Anvers le 8 août 1491. Par son testament il a fait des legs importants en faveur du chapitre de Notre-Dame, des chapelains, et des enfants de chœur.

Une lettre écrite à Barbireau par Rodolphe Agricola, au mois d'octobre 1482, prouve que ces deux hommes remarquables étaient en correspondance habituelle. On y voit que le maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Anvers avait invité son savant ami à accepter une place de professeur dans cette ville, et que celui-ci refuse cet emploi en faisant connaître les motifs qui lui font préférer le séjour de Heidelberg. Dans une autre lettre (*De formando studio*), Agricola demande à Barbireau quelques-unes de ses compositions, choisies parmi celles qu'il a faites avec soin, et qu'il croit dignes d'applaudissements (*Oro remitte ad me aliquid ex iis quæ ad canendum composuisti, sed quod accuratum sit, et cum laude ostende velis*). Tinctoris, contemporain de Barbireau, le cite en plusieurs endroits de ses ouvrages, comme une des plus grandes autorités dans la musique de son temps, notamment dans le troisième chapitre du *Traité de l'imperfection des notes*, où il donne un fragment de la chanson française de ce compositeur qui commence par ces mots : *Lome* (l'homme) *bany de sa plaisance*. La Bibliothèque impériale de Vienne possède de ce musicien, dans un manuscrit sur vélin du seizième siècle : 1° La messe à cinq voix intitulée : *Virgo parens Christi*. — 2° Une messe à quatre voix qui a pour titre : *Faulx perverse*. — 3° Et, enfin, le *Kyrie* d'une messe *paschale*, à quatre voix. Un autre manuscrit de la même bibliothèque contient le *Kyrie* et le *Christe* d'une messe (*sine nomine*) de Barbireau. Kiesewetter avait mis en partition la chanson à trois voix de ce musicien, *L'homme banni de sa plaisance*, et le *Kyrie* à cinq voix de la messe, *Virgo parens Christi*. Ces deux morceaux sont passés à la Bibliothèque impériale après la mort de ce savant, ainsi que toute sa collection d'ancienne musique. Enfin, un manuscrit précieux de la Bibliothèque de Dijon, coté 295, renferme plusieurs chansons notées à 3 et à 4 voix, de Barbireau (sous le nom de *Harbinguant*), et de plusieurs autres musiciens célèbres du quinzième siècle.

BARBOSA (Arias), né à Aveiro, en Portugal, étudia à Florence sous Ange Politien, et alla ensuite à Salamanque prendre possession de la chaire d'éloquence, qu'il conserva pendant vingt ans. Le roi de Portugal, Jean III, le donna ensuite comme précepteur à ses deux frères. Il est mort en 1520, et, selon d'autres, en 1530. On a de lui un ouvrage intitulé : *Epometria*; Séville, 1520, in-4°, dans lequel il traite *de la génération des sons*.

BARCA (François), moine portugais, naquit à Evora, dans les premières années du dix-septième siècle. Il entra dans l'ordre des chanoines réguliers, au monastère *de Tous les Saints*, à Palmela, en 1625, et devint maître de chapelle de son couvent, en 1640. Il a beaucoup écrit pour l'église. Tous ses ouvrages, restés en manuscrit, étaient dans la bibliothèque du roi de Portugal, avant le tremblement de terre qui détruisit la ville de Lisbonne, en 1755.

BARCA (Alexandre), de la congrégation des écoles chrétiennes, professeur émérite de droit naturel et social à l'université de Padoue, et membre de l'académie de cette ville, naquit à Bergame, le 26 novembre 1741, et mourut à Padoue, le 13 juin 1814. Son premier ouvrage relatif à la théorie de la musique a pour titre : *Nuovi teoremi sulle divisioni delle ragioni degli intervalli de' suoni*; Bergame, 1781, in-4°. Il publia ensuite, dans les *Essais scientifiques et littéraires de l'Académie* de cette ville (t. I, 1786, in-4°), un mémoire de 53 pages intitulé : *Introduzione ad una nuova Teoria di Musica*, qu'il avait lu à l'académie, le 23 janvier 1783. Il y analyse la théorie du père Valotti (*Saggi scientifici e letter. dell' Academia di Padova*, tom. I, p. 365-418). Il paraît que Barca écrivit une suite de mémoires sur cette nouvelle théorie de Valotti, car son biographe, le professeur Gio. Maironi da Ponte cite le sixième, qui existe chez les héritiers de l'auteur, sous ce titre : *Memoria sesta della nuova teoria di musica* (*V. Orazione recitata nelle solenni esequie del P. D. Alessandro Barca, etc., il dì 14 giugno* 1814; Bergame, stamperia Natali, 1814, in-8°). Un autre mémoire manuscrit intitulé : *Memoria intorno allo stato attuale della musica*, s'est trouvé entre les mains du maître de chapelle Simon Mayr, à Bergame. Ce dernier ouvrage avait été écrit par ordre du ministre de l'instruction publique, sous le gouvernement de Napoléon.

BARCICKY (A.-J.), pianiste polonais actuellement vivant (1859) a publié à Vienne, chez Diabelli, deux *Fantaisies polonaises pour le piano*, n° 1, en *sol* mineur, n° 2, en *ré*.

BARDELLA (Antoine NALDI, surnommé

Digitized by Google

IL), musicien attaché au service du duc de Toscane, vécut à Florence dans les vingt-cinq dernières années du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Il fut l'inventeur du théorbe, auquel on donna d'abord le nom de *chitarone* (grande guitare). Il paraît que cette dénomination fut cause que l'invention fut contestée à son auteur; car antérieurement à l'époque où vivait Bardella, il existait à Naples et dans quelques autres lieux de l'Italie une grande guitare appelée *chitarone*, qui n'avait pas de ressemblance avec le théorbe. Non-seulement Bardella fut l'inventeur de cet instrument, mais il en joua avec une habileté qui surpassa celle de tous ses rivaux, particulièrement dans l'art d'accompagner l'harmonie sur une basse chiffrée ou sans chiffres. Jules Caccini (*Voy.* ce nom) nous fournit à ce sujet des renseignements positifs, dans l'avertissement au lecteur qu'il a mis en tête de ses *Nuove Musiche* (1re édition; Florence, Marescotti, 1601, in-fol.). Voici comme il s'exprime : *Ma intorno a dette parti di mezzo* (l'harmonie qui accompagne la basse du chant sur le théorbe) *si è veduta osservanza singolare in Antonio Naldi detto il Bardella, gratissimo servitore a queste Altezze Sereniss. il quale si come veramente ne è stato l'inventore, cosi è reputato da tutti per lo più eccellente che sino a nostri tempi habbia mai sonato di tale strumento, come con loro utilità fanno fede i professori e quelli che si dilettano nell' esercizio del chitarone, etc.*

BARDESANES, ou BARDESANE, né à Édesse, dans la Mésopotamie, plusieurs années avant 156, fut le premier auteur des hymnes en usage dans l'église de Syrie. D'après l'histoire des dynasties arabes, par Aboulfarage, il paraît que son nom oriental était *Ebn Disann*. Celui sous lequel il est connu lui est donné par S. Ephrem, S. Epiphane, Porphyre, Nicéphore, Eusèbe, et quelques autres écrivains grecs. Bardesanes appartint à la secte des gnostiques. On voit dans S. Ephrem qu'à l'imitation de David, il avait composé cent cinquante hymnes ou cantiques, dont il avait fait les mélodies. Ce père de l'église, qui a combattu l'hérésie de Bardesanes en plusieurs endroits de ses ouvrages, lui reproche d'avoir excité les sens par ses chants efféminés et lascifs (*in Hymn.* 55, p. 557). Il faut voir ce que dit Étienne, patriarche des Syriens Maronites, des talents de Bardesanes pour la musique, dans son opuscule *De Tonis Syrorum*, publié à Rome (s. d.). On peut aussi consulter avec fruit l'excellente dissertation du Dr. Auguste Hahn intitulée : *Bardesanes Gnosticus Syrorum primus hymnologus*, *Lipsiæ*, 1819, in-8° de 94 pages. Eusèbe (*Præp. Evang*, VI, 10) nous a conservé un fragment de Bardesanes sur le destin, remarquable par l'élévation des idées.

BARDI (JEAN), comte de Vernio, noble florentin, vivait dans la dernière moitié du seizième siècle, et se distingua par ses talents et ses connaissances dans les lettres, dans les sciences et dans les arts. Il était membre de l'académie de la Crusca et de celle de *Alterati* de Florence. Le pape Clément VIII (1) l'appela à Rome, et le fit son *maestro di camera*. Doni, dans son *Traité de la Musique théâtrale* (Musica scenica, t. II, p. 31), lui attribue l'honneur d'avoir fait naître l'idée de l'opéra en musique. Il avait établi dans sa maison une sorte d'académie où l'on s'occupait spécialement de cet objet. Les premiers essais furent faits à sa prière par *Vincent Galilée* et *Jules Caccini* (*Voy.* ces noms). Il se réunit ensuite à P. *Strozzi* et à Jacques *Corsi* pour faire composer le premier poëme régulier par *Ott. Rinuccini*, qui fut mis en musique par Jacques *Peri* (*Voy.* ce nom). On trouve dans les œuvres de Doni, tom. II, p. 233-248, un petit ouvrage de Bardi intitulé : *Discorso mandato da Giov. de Bardi à Giulio Caccini detto Romano*, *sopra la musica antica e'l cantar bene.*

BARDI (JÉRÔME), docteur en théologie et en médecine, naquit à Rapallo, en Sardaigne le 7 mars 1603. En 1619, il entra chez les Jésuites, mais sa mauvaise santé l'obligea d'en sortir cinq ans après. Il alla à Gènes où il fit de nouvelles études, et après y avoir été nommé docteur en théologie et en médecine, il fut appelé à Pise, pour y occuper la chaire de philosophie à l'université. En 1651 il se rendit à Rome, où il exerça la médecine jusqu'en 1667. Bardi est auteur d'un traité dont voici le titre singulier : *Musica medica*, *magica*, *moralis*, *consona*, *dissona*, *curativa*, *catholica*, *rationalis*. Selon la *Biographie universelle*, cet ouvrage serait resté manuscrit : mais Oldoini (*Athenæum Ligusticum*, p. 238) dit qu'il fut imprimé à Rome en 1651. Forkel, d'après Walther, a cru que cet auteur était fils de Jean Bardi, comte de Vernio : c'est une erreur que Lichtenthal a copiée.

BARDON (DANDRÉ); V. DANDRÉ BARDON.

BAREO (V.), guitariste italien, fixé à Vienne, a publié pour son instrument les ouvrages dont les titres suivent : 1° Rondeau pour deux guitares, op. 1; Vienne, Artaria. — 2° Caprice brillant pour deux guitares, op. 2; Vienne, Weigl. — 3° 12 Écossaises pour deux guitares, op. 3; Vien-

(1) Et non Urbain VIII, comme on le dit dans *la Biographie Universelle;* car ce pape ne parvint au siége pontifical qu'en 1663, époque où il paraît que Bardi ne vivait plus.

Digitized by Google

ne, Bermann. — 4° 12 *Laendler* pour deux guitares, op. 4; Vienne, Diabelli.

BARETA (RODRIANO), musicien de la cathédrale de Crémone, naquit dans cette ville en 1581. Il a publié: 1° *Il primo libro de madrigali a cinque voci;* Venise, 1615, in-4°. — 2° *Il secondo libro;* ibid., 1615, in-4°.

BARETTI (JOSEPH), littérateur et poëte du dix-huitième siècle, naquit à Turin le 22 mars 1716. Après avoir voyagé pendant quelques années en Italie, il se rendit à Londres au mois de janvier 1751, avec le projet d'y être directeur de l'Opéra italien, et mourut dans cette ville le 5 mai 1789. Il a publié: *Account of the manners and custom of Italy;* Londres, 1768, in-8°; on y trouve des détails sur l'*Opera seria* et l'*Opera buffa*. Cet ouvrage a été traduit en français par Fréville sous ce titre: *Les Italiens, ou Mœurs et coutumes d'Italie;* Paris, 1775, in-12. Il y en a aussi une traduction allemande intitulée: *Beschreibung der Sitten und Gebræuchen in Italien;* 2 parties in-8°, Breslau, 1781. Le frère de Baretti, professeur de musique, vécut à Turin, et a publié six duos pour violoncelle, qui ont été gravés à Paris, vers 1770.

BARGAGLIA (SCIPION), violoniste ou plutôt violiste napolitain, dont parle Cerreto, et qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. On a de lui un œuvre de musique instrumentale intitulé: *Trattenimenti ossia divertimenti da suonare;* Venise, 1587. C'est dans cet ouvrage qu'on trouve pour la première fois l'emploi du mot *concerto*, dans le sens de pièce pour un instrument principal.

BARGES (ANTOINE), maître de chapelle *alla Casa grande* de Venise, a publié: *Il primo libro de villote a quattro voci, con un altro canzon della Galina;* Venise, 1550, in-4°. C'est un recueil curieux pour le style des airs de ce temps. On trouve dans le Catalogue de Butsch (Augsbourg, 1846, in-8°) un ouvrage de cet auteur intitulé: *Il primo libro di Violetta a* 4 *voci*, etc. C'est celui dont le titre est ci-dessus avec une faute d'impression où *Villote* est changé en *Violetta*.

BARGNANI (OTTAVIO), né à Brescia, vers le milieu du seizième siècle, fut organiste de l'église principale de Salo. On a imprimé les ouvrages de sa composition dont les titres suivent: 1° *Canzonette a quattro e otto voci;* Venise, 1595. — 2° *Motteti a* 1, 2, 3, 4; Venise, presso Bartolomeo Magni, 1597. — 3° *Madrigali a cinque voci;* Venise, 1601.

BARILLI (LOUIS), bouffe chantant qui a eu beaucoup de célébrité à Paris, naquit à Modène, en 1767, suivant certains renseignements biographiques, ou à Naples, en 1764, si l'on en croit d'autres versions qui paraissent plus vraisemblables. On ne sait rien concernant l'époque de ses débuts, ni sur les théâtres où il parut avant d'arriver à Paris: les almanachs de théâtres de l'Italie ne m'ont rien fourni à ce sujet. Ce fut le 19 août 1805 qu'il joua pour la première fois à la salle de la rue de Louvois, dans la *Locandiera* de Farinelli, où il était chargé du rôle du comte *Cosmopoli*. Doué de naturel et de verve comique, il y eut un brillant succès qui ne fut que le prélude de ceux qu'il obtint plus tard dans le personnage du musicien *Bucefalo* des *Cantatrice villane*, et dans celui de *Bellarosa* des *Virtuosi ambulanti*, quoiqu'il fût médiocre musicien et que sa voix eût de la lourdeur. C'est au talent de comédien original qu'il y déploya, que ces deux ouvrages de Fioravanti durent la vogue dont ils jouirent à cette époque. Pendant plus de dix-huit ans, Barilli eut le privilége de faire rire les dilettanti parisiens, quoique son organe eût perdu de sa sonorité dans les dernières années.

Devenu un des quatre administrateurs de l'Opéra italien, au théâtre de l'Odéon, en 1809, il y perdit beaucoup d'argent et se vit plus tard obligé d'accepter de médiocres appointements, lorsque Mme Catalani eut obtenu le privilége de cette entreprise dramatique. La mort de sa femme (*Voyez* l'article suivant), et celle de trois fils qu'elle lui avait donnés, vinrent successivement combler la mesure de ses chagrins. Ayant été désigné, en 1820, pour remplir la place de régisseur de l'opéra italien, il déploya beaucoup d'activité dans ces nouvelles fonctions; mais ses malheurs avaient affaibli sa santé, et pour comble d'infortune, il se cassa la jambe en 1824. A peine convalescent de cet accident, il fut frappé d'apoplexie, le 26 mai suivant, et cessa de vivre sans proférer une parole. La probité, le désintéressement de cet excellent acteur lui avaient fait beaucoup d'amis, qui furent obligés de se cotiser pour payer les frais de ses funérailles, et qui lui firent élever un tombeau près de celui de sa femme, dans le cimetière de l'est.

BARILLI (MARIE-ANNE), dont le nom de famille était *Bondini*, femme du précédent et cantatrice distinguée, naquit à Dresde le 18 octobre 1780, de parents originaires de Bologne, lesquels étaient attachés au service de l'électeur de Saxe. Plus tard, son père se chargea de l'entreprise du théâtre italien de Prague. Ruiné par un incendie qui consuma le théâtre et les magasins, il prit le parti de retourner en Italie, où il espérait trouver des ressources pour rétablir ses affaires; mais il mourut dans le trajet, et sa famille, réduite à la situation la plus pénible, ne parvint

Digitized by Google

qu'avec peine jusqu'à Bologne. Marie-Anne Bondini, âgée alors de dix ans, montrait d'heureuses dispositions pour la musique, et jouait déjà du piano avec quelque talent. On la mit dans l'école de chant de Sartorini, où elle acquit, par des études bien faites, une vocalisation légère, une mise de voix facile, et toutes les traditions d'une bonne méthode. Devenue la femme de Barilli, elle le suivit à Paris, en 1805, et ne se fit entendre d'abord que dans quelques concerts; mais le succès qu'elle y obtint fut si brillant, que malgré sa répugnance pour le théâtre et sa timidité naturelle, elle se laissa persuader par les sollicitations des directeurs du théâtre Louvois, et débuta le 14 janvier 1807, dans les *Due Gemelli* de Guglielmi. Dominée par l'émotion, elle n'y montra pas seulement peu d'intelligence de la scène, mais son chant même ne s'éleva pas au-dessus du médiocre. Découragée par ce premier essai, elle ne se décida à tenter une nouvelle épreuve qu'après plusieurs mois d'hésitation. Enfin son second début se fit le 30 mai dans la *Griselda* de Paer, et cette fois elle obtint le suffrage unanime du public. Chacun des ouvrages où elle parut ensuite fut marqué par un succès d'enthousiasme. Sa voix, quoique peu timbrée, était d'une admirable pureté; la justesse de ses intonations était irréprochable; sa vocalisation parfaite et le fini de son chant égalaient les qualités des meilleurs chanteurs de l'Italie. Le seul défaut qu'on pût lui reprocher était de manquer un peu d'animation et de force dramatique dans les morceaux de caractère pathétique. Au milieu de ses triomphes, une maladie grave et longue vint la frapper. A peine rétablie, elle voulut faire des efforts pour indemniser l'administration des pertes que son absence de la scène avait occasionnées; elle reparut en effet dans *La Donna di genie volubile*, de Portogallo; mais après la troisième représentation de cet ouvrage, une fièvre maligne la saisit et la mit au tombeau, le 24 octobre 1813, à l'âge de trente-trois ans. Les graves événements qui pesaient alors sur les destinées de la France n'empêchèrent pas les manifestations des regrets universels dont la mort de cette excellente cantatrice fut l'objet.

BARIOLA (Octave), compositeur et organiste distingué à l'église *della Madona di S. Celso* à Milan, a publié dans cette ville : 1° *Ricercate per suonar l'organo*, 1585. — 2° *Caprici, ovvero canzoni a 4, libri 3*, 1594. Le style de Bariola a beaucoup d'analogie avec celui de Claude Merulo.

BARIZEL (Charles), virtuose sur le basson, naquit en 1788 à Merville, près d'Hazebrouck, dans le département du Nord (1). Parti à l'âge de dix-huit ans de la maison paternelle, il entra comme musicien soldat dans un régiment et parvint rapidement, par son mérite, au grade de chef de musique d'un autre corps, avec lequel il fit la campagne d'Espagne en 1808. Fait prisonnier à l'affaire de Cabrera, il fut transporté sur les pontons anglais, où il eut à souffrir toutes les tortures qui ont été signalées par divers écrivains. Rentré en France après trois années de captivité, Barizel entra comme chef de musique dans un régiment de la jeune garde impériale; il fit en cette qualité la campagne de Russie en 1812, la campagne de Saxe en 1813, et se trouva à toutes les grandes affaires de la campagne de France en 1814. Rentré dans la vie civile en 1815, après le licenciement de l'armée, il se livra à des études sérieuses pour perfectionner son talent, qui bientôt le plaça au rang des artistes les plus distingués de Paris. Devenu premier basson de la chapelle du roi, sous la Restauration, il entra dans la musique particulière du roi Louis-Philippe en 1831, devint professeur de basson au Conservatoire après la retraite de Gebauer, premier basson de l'Opéra, et chef de musique de la 2^{me} légion de la garde nationale de Paris. En récompense de ses services, il fut décoré de la Légion d'Honneur. Le dérangement de sa santé l'ayant obligé à demander sa retraite des positions qu'il occupait, il crut que l'air natal pourrait le guérir et retourna à Merville; mais les progrès du mal ne s'arrêtèrent point, et Barizel mourut en ce lieu le 25 mai 1850, à l'âge de soixante-deux ans. On ne connaît pas de composition de cet artiste pour son instrument.

BARKER (Charles-Spackman), inventeur du *levier pneumatique* pour l'allégement du clavier des grandes orgues, est né à Bath, en Angleterre, le 10 octobre 1806. Orphelin dès l'âge de cinq ans, il fut laissé aux soins de son parrain, ami généreux de sa famille qui lui fit donner une éducation libérale et le destina à la médecine; mais la vocation de Barker ne le portait pas vers l'exercice de cette science. Le hasard lui fit découvrir sa destination naturelle; car ayant eu occasion de voir les travaux d'un facteur d'orgues renommé de Londres qui montait un instrument neuf dans son voisinage, il se passionna pour un art où le génie d'invention peut développer toutes ses ressources, et fit avec ce facteur des arrangements pour apprendre dans

(1) C'est un fait assez remarquable que les trois bassonistes les plus distingués de la France, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, à savoir, Delcambre, Barizel et Willent, étaient nés dans le département du Nord.

Digitized by Google

ses ateliers la théorie et la pratique de la construction des orgues. Deux ans plus tard il sortit de chez ce facteur et retourna à Bath, où il établit un atelier de facture des mêmes instruments. Ce fut alors qu'il entendit parler du grand orgue qu'on venait de construire dans l'église cathédrale d'York, et dont les proportions colossales lui firent pressentir la dureté excessive des claviers; c'est à cette occasion qu'il se livra à une série d'expériences pour vaincre la résistance opposée à la main des organistes par le tirage de l'ouverture des soupapes dans les grands instruments, où les jeux sont distribués sur plusieurs sommiers. Le résultat de ces recherches fut la découverte du *levier pneumatique*, lequel consiste dans l'action d'un air comprimé sur de petits soufflets attachés aux tringles des tirages et faisant mouvoir le mécanisme de chaque note au moment où le doigt de l'organiste abaisse la touche; en sorte que toute la résistance est vaincue par ce levier, et cesse de peser sur les claviers. M. Barker trouva dans la rivalité de ses confrères des obstacles pour l'introduction de sa remarquable invention dans les orgues d'Angleterre; les dégoûts qu'il en éprouva le décidèrent à se rendre à Paris. Il y arriva au moment où M. Cavaillé était chargé de la construction du grand orgue de Saint-Denis, et il offrit à cet éminent facteur sa coopération pour l'introduction de son mécanisme dans cet instrument. M. Cavaillé n'hésita pas à reconnaître l'importance de cette invention et accueillit les propositions de M. Barker. Depuis lors, M. Cavaillé a fait entrer le levier pneumatique dans les grandes orgues qu'il a construites. Conservant toutefois la propriété de son mécanisme, M. Barker en traita également avec la maison Daublaine et Callinet (postérieurement Ducrocquet puis Merklin et Schütz) et prit la direction des ateliers de cette maison pour la construction du grand orgue de l'église Saint-Eustache, qu'il acheva en 1845, et qui fut malheureusement détruit par un incendie, six mois après. C'est aussi à M. Barker qu'on doit la belle restauration de l'orgue de Saint-Sulpice.

BARLAAM, moine de Saint-Basile, qui se rendit célèbre par sa science et ses hérésies, dans la première moitié du quatorzième siècle, naquit à Seminara, dans la Calabre ultérieure. Il était fort jeune quand il prit l'habit religieux; auparavant il se nommait *Bernard*, et il quitta ce nom, en entrant dans le cloître, pour celui de *Barlaam*. Le désir de s'instruire le détermina à passer dans l'Orient; il y adopta la doctrine de l'Église grecque, et écrivit pour elle contre l'Église latine; puis il en fit abjuration et rentra dans la communion catholique. Ses disputes théologiques n'ayant point de rapport avec l'objet de ce livre, on n'en parlera pas, et l'on se bornera à dire qu'il obtint de l'empereur Andronic l'abbaye de Saint-Sauveur, par le crédit de Jean Cantacuzène, en 1332, et que Clément VI le nomma évêque de Geraci, dans le royaume de Naples, en 1348. Bien que l'époque précise de sa mort ne soit pas connue, il paraît cependant qu'il avait cessé de vivre au mois d'août 1348. Au nombre des écrits de Barlaam on trouve, non des scolies sur les livres des Harmoniques de Ptolémée, comme Gesner, dans sa Bibliothèque universelle, Adelung, dans son Dictionnaire des Savants, Walther, Forkel, Lichtenthal et d'autres l'ont dit, mais un commentaire sur les chapitres 14ᵉ, 15ᵉ et 16ᵉ du troisième livre de cet auteur. Ce commentaire, qui commence par ces mots : ἐπεί δὲ καὶ τὰς ἐπιγραφὰν, est à la Bibliothèque impériale de Paris, parmi les manuscrits grecs, sous le nº 2381, in-fol. Walther et, d'après lui, Forkel, Lichtenthal, et M. Ch. F. Becker disent que ce commentaire a été publié à Venise, mais sans pouvoir indiquer la date de l'impression; je n'ai vu citer nulle part cette édition, et je la crois supposée. Le 14ᵉ chapitre du troisième livre des Harmoniques de Ptolémée a pour objet d'examiner *Par quels nombres premiers on compare les cordes stables du système parfait* (des Grecs) *avec les sphères principales du* (système du) *monde*. Le 15ᵉ, *Comment on trouve par les nombres les rapports des mouvements des planètes* (avec les consonnances musicales); et enfin le 16ᵉ, *Comment les propriétés des planètes se rapportent à celles des sons*. C'est sur ces chapitres que Barlaam a écrit son commentaire, dont le texte a été publié par M. Jean Franz, docteur en philosophie et professeur à l'université de Berlin, d'après un manuscrit de la bibliothèque de Naples, à la suite de sa dissertation intitulée : *De Musicis græcis*; Berlin, 1840, in-4º de 23 pages. L'éditeur y a ajouté le texte des trois chapitres du livre de Ptolémée. (*Voy.* FRANZ.)

BARMANN (JEAN-BAPTISTE), prieur de l'abbaye de Weingarten, dans la Forêt Noire, et ensuite professeur et prieur à Hof, naquit à Immenstadt, le 1ᵉʳ mars 1709, et mourut à Hof, le 16 avril 1788. Il a publié un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Christ-Katholisches Kirchengesangbuch nach den Gedanken des gekrœnten Propheten am 95sten Psalm, ersten Vers. auf alle Jahrszeiten und Gelegenheiten, in anmuthigen Melodien angestimmt* (Livre de chant des églises catholiques, etc.); Augsbourg, 1760, in-4º. On lui attribue aussi la composition de plusieurs opéras, comme poëte et

Digitized by Google

comme musicien; mais les titres n'en sont pas connus.

BARNARD (JEAN), chanoine mineur de l'église de Saint-Paul, à Londres, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié une collection précieuse d'hymnes, d'antiennes, de prières et de répons à plusieurs parties, par les anciens compositeurs anglais *Tallis*, *Parsons*, *Morley*, *Giles*, *O. Gibbons*, *W. Mundy*, *Woodson*, *Batten*, *Hooper*, *Tye*, *Weelkes*, *White*, *Bull*, et *Ward*. Cette collection a pour titre : *The first book of selected church Music*, *consisting of services and anthems*, *such as are now used in the cathedral and collegial churches of this Kingdom*, *never before printed*, etc.; Londres, 1641. Malheureusement elle a été imprimée en parties séparées, maintenant disséminées, et l'on croit qu'il serait impossible d'en compléter un exemplaire. Le plus complet est celui de l'église d'Hereford, mais il y manque la partie du *soprano*.

BARNBECK (FRÉDÉRIC), né à Cassel, vers 1801, est fils d'un maître de concerts qui mourut dans cette ville en 1836. Barnbeck, élève de son père, puis de Spohr, fut d'abord attaché comme violoniste à la chapelle de Stuttgart, puis s'est fixé à Halberstadt. On a de lui une méthode de violon qui a pour titre : *Theoret. praktische Anleitung zum Violinspiel;* Halberstadt, 1845. La seconde partie de cet ouvrage, op. 9, a paru dans la même ville, en 1846. On a du même artiste plusieurs recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano.

BARNÈS (JOSUÉ), théologien et philologue, naquit à Londres le 10 janvier 1654. Ses études dans les langues grecque et latine furent brillantes et ses progrès rapides. Élevé à l'université de Cambridge, il y fut nommé professeur de grec en 1695. Il ne manquait pas d'imagination, et sa mémoire était prodigieuse; mais il était dépourvu de goût et de critique. De là vient que malgré l'érudition qui y est répandue, ses éditions d'auteurs grecs sont aujourd'hui peu estimées. Dans son Euripide (*Euripidis quæ extant omnia;* Cambridge, 1694, in-fol.) on trouve une dissertation sur la musique scénique des Grecs, et sur les lois mécaniques du drame des anciens. Barnès mourut à Cambridge, le 3 août 1712.

BARNETT (JEAN), fils d'un marchand de diamants de Londres, naquit à Bedford en 1802. Des dispositions précoces pour la musique et une voix dont l'étendue était extraordinaire le firent remarquer par Arnold, alors directeur du théâtre de Drury-Lane, qui se chargea de son instruction, et qui le fit débuter, comme enfant, en 1813, sur son théâtre, dans l'opéra intitulé : *The Shipwreck* (le Naufrage). Le succès que Barnett obtint le fit engager pour l'année suivante comme premier soprano des oratorios. En 1815, les directeurs de Covent-Garden l'engagèrent pour deux ans; mais bientôt après il perdit la voix et fut obligé de se livrer exclusivement à la musique instrumentale, sous la direction de Ries qui lui donna des leçons de piano et de composition. Il a publié depuis quelques années : 1° Messe solennelle n° 1, en *sol* mineur. — 2° Messe n° 2, en *ut*. — 3° Un volume de mélodies russes. — 4° Plusieurs recueils de chansons (*Glees* et *Catches*). — 5° Plusieurs scènes, dont celle d'*Abraham*. — 6° Trois sérénades dans le style espagnol. — 7° Des airs et des duos italiens en plusieurs recueils — 8° Deux ouvertures à grand orchestre. — 9° Une fugue à deux voix pour ténor et basse. — 10° Des sonates, des fugues et des variations pour piano. — 11° Une introduction, un rondo et un air pour l'opéra du Mendiant (*Beggar*). — 12° Trois valses brillantes pour le violon. — 13° Une fantaisie pour flûte sur un air de Mozart. Le 28 février 1837, Barnett a fait représenter au théâtre de l'opéra anglais, à Londres, *Fair Rosamond*, opéra en 2 actes. Deux ans après il donna au même théâtre *Farinelli*, opéra en 2 actes. Enfin, il a fait représenter en 1841 l'opéra féerique *The Mountain Sylph* (Le Sylphe de la Montagne). On a aussi de cet artiste un Essai analytique sur les méthodes d'enseignement de la musique, particulièrement sur celle de Bocquillon-Wilhem (*Voy.* ce nom), sous ce titre : *Systems and Singing Masters* : *an analytical comment upon the Wilhem System, as taught in England;* Londres, 1843, in-8°.

BARNI (CAMILLE), compositeur et habile violoncelliste, est né à Cômo, le 18 janvier 1762. A quatorze ans il commença l'étude du violoncelle, sous la direction de son grand-père, David Ronchetti. Il reçut ensuite pendant trois mois des leçons de Joseph Gadgi, chanoine de la cathédrale de Cômo. A vingt-six ans il quitta sa ville natale pour aller remplacer le second violoncelle au grand théâtre de Milan, où il resta huit années chez le comte Imbonati, protecteur éclairé des artistes. Après la mort du premier violoncelle, arrivée en 1791, il joua le *solo* au grand théâtre. En 1799 il se mit sous la direction de Minoja pour l'étude de la composition. Il fit plusieurs quatuors en Italie, et vint ensuite à Paris, où il se fixa en 1802. L'année suivante il donna un concert au Théâtre Olympique, et joua un concerto de violoncelle de sa composition. De 1804 à 1809 il a publié : 1° Deux thèmes

Digitized by Google

d'airs italiens avec variations pour violon et violoncelle. — 2° Six duos pour violon et violoncelle — 3° Six trios pour violon, alto et violoncelle. — 4° Trois œuvres de quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. — 5° Douze ariettes italiennes. — 6° Six romances françaises. Barni a écrit la musique d'un opéra qui fut représenté au théâtre Feydeau, en 1811, sous le titre de *Édouard, ou le Frère par supercherie*, qui ne réussit pas. Cet artiste a été pendant plusieurs années violoncelliste à l'opéra italien.

BARON (Ernest-Théophile), célèbre luthiste, naquit à Breslau, le 27 février 1696, et non en 1685, comme le dit Lichtenthal. Dès son enfance, il montra un goût passionné pour la musique, particulièrement pour l'instrument auquel il dut ensuite sa brillante réputation. Un Bohémien, nommé Kohatt, lui donna les premières leçons de cet instrument en 1710. Il fréquentait alors les cours du gymnase de Sainte-Élisabeth, dans sa ville natale. Plus tard il alla étudier le droit et la philosophie à l'université de Leipsick, puis à Halle, à Cœthen, Schaitz, Saalfeld et Rudolstadt. En 1720 il se rendit à Iéna, où il séjourna deux ans. Ce fut là qu'il commença à se faire connaître par son talent sur le luth. Au commencement de l'année 1722, il se mit à voyager, alla à Cassel, où il joua devant le landgrave; puis à Fulde, à Würzbourg, à Nuremberg et à Ratisbonne. Partout il excita l'étonnement et l'admiration. De retour à Nuremberg, il y demeura pour y faire imprimer son Traité du luth, en 1727. Le 12 mai de l'année suivante il reçut sa nomination de luthiste de la cour de Saxe-Gotha, en remplacement de Meusel, mort le 27 mars 1727, d'une chute de cheval. Baron ne jouit des avantages de sa nouvelle position que pendant cinq années; car le duc de Saxe-Gotha étant mort en 1732, des réformes furent opérées, et l'artiste donna sa démission. Peu de temps après il fut appelé à Eisenach, comme membre de la chapelle. Il y resta jusqu'en 1737, époque où il se rendit à Berlin. Il n'alla pas directement dans cette ville, car il n'y arriva qu'à la fin de l'année, ayant pris sa route par Mersebourg, Cœthen et quelques autres petites cours où il y avait des chapelles organisées. Arrivé enfin à Berlin, Baron fut présenté au roi, qui l'engagea comme théorbiste. Il n'avait point de théorbe; on lui accorda la permission d'aller à Dresde pour en chercher un qui lui fut cédé par Weiss, connu par son talent sur cet instrument et sur le luth. Ce voyage contribua à perfectionner le goût de Baron, car non-seulement il eut le plaisir d'entendre Weiss, mais il trouva à Dresde une réunion de luthistes distingués tels que Hofer, qui était alors au service de l'électeur de Mayence, Kropfgans et sa sœur tous deux élèves de Weiss, et Belgratzky, Circassien de naissance, qui d'abord s'était distingué comme pandoriste, et qui s'était ensuite livré à l'étude du luth, sous la direction du même maître. Ce voyage fut le dernier que fit Baron. De retour à Berlin il ne s'occupa plus que de son service à la cour et de ses recherches sur diverses parties de son art. Il mourut dans cette ville le 12 avril 1760.

Ce luthiste célèbre a écrit une grande quantité de musique pour son instrument; ses principaux ouvrages en ce genre sont : 1° *Sei partite à liuto solo.* Trois recueils de ces pièces se trouvaient en manuscrit chez Breitkopf, à Leipsick, dans l'année 1761. — 2° *Sonate a due liuti.* — 3° *Six trios pour luth, violon et violoncelle*, premier, deuxième et troisième recueils. Ces compositions existaient aussi en manuscrit dans le magasin de Breitkopf, en 1764. Je possède de lui en manuscrit quatre suites de pièces, un duo pour luth et flûte, un concerto pour luth, violon et basse, et deux fantaisies.

C'est principalement comme écrivain sur la musique que Baron est maintenant connu. Les ouvrages qu'il a publiés sont : *Historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten*, etc. (Recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth, etc.); Nuremberg, Jean Fred. Rüdeger, 1727, in-8° de 218 pages. Ce livre est un des meilleurs et des plus intéressants qu'on ait publiés sur l'histoire et la pratique des instruments. La première partie est divisée en sept chapitres où il est traité : (chap. 1 et 2) du nom et de l'origine du luth; (chap. 3) de la différence des instruments qu'on désigne en général sous le nom de *Luth*, et de leurs qualités; (chap. 4) de quelle manière le luth est parvenu en Italie; (chap. 5) comment le luth a été porté en Allemagne par les Francs; (chap. 6) des maîtres célèbres qui, à différentes époques, se sont distingués par leur talent sur le luth; (chap. 7) des célèbres fabricants de luths, et en quoi consiste la beauté des instruments de cette espèce. La seconde partie de l'ouvrage de Baron expose, en six chapitres, la manière de jouer du luth. — 2° Un supplément à ce travail a été publié par l'auteur dans le deuxième volume des Essais historiques et critiques de Marpurg (pag. 65-83), sous ce titre : *Beitræge zur historisch-theoretischen und praktischen Untersuchung der Laute* (Essais de recherches historiques, théoriques et pratiques sur le luth). — 3° Baron a complété son travail sur cette matière en publiant, dans le même volume des Essais de Mar-

Digitized by Google

purg (pag. 119-123) un petit traité du système de la notation du luth et du théorbe, intitulé : *Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe*. — 4° *Abriss einer Abhandlung von der Melodie* (Essai d'une dissertation sur la mélodie); Berlin, 1756, 61 pages in-4° : bon ouvrage sur une matière intéressante. — 5° *Zufællige Gedanken ueber verschiedene Materien* (Pensées sur divers objets relatifs à la musique), dans le deuxième volume des Essais de Marpurg (p. 124-144). Baron traite dans ce morceau des qualités naturelles d'un maître de chapelle et de ses devoirs. — 6° Une traduction allemande de l'*Essai sur le beau* de J.-M. André, sous ce titre : *Versuch ueber das Schœne*, etc. Altenbourg, 1757, in-8°. — 7° Une traduction du *Discours sur l'harmonie*, de Gresset, intitulée : *Von dem Uralten Adel und dem Nutzen der Musik*. Berlin, 1757.

BARONI (Léonore), cantatrice célèbre, née à Mantoue, vers 1610, était fille de la belle *Adriana*, qui avait aussi brillé par la beauté de sa voix dans les premières années du dix-septième siècle. Maugars (*Voy.* ce nom), qui l'entendit à Rome en 1639, en parle en ces termes : « Sa voix est d'une haute étendue, juste, sonore, « harmonieuse; l'adoucissant et la renforçant « sans peine, et sans faire aucune grimace. Ses « elans et ses soupirs ne sont point lascifs, ses « regards n'ont rien d'impudique, et ses gestes « sont de la bienséance d'une honnête fille. En « passant d'un ton à l'autre, elle fait quelquefois « sentir les divisions des genres chromatiques et « enharmoniques, avec tant d'adresse et d'agré- « ment, qu'il n'y a personne qui ne soit ravi à « cette belle et difficile méthode de chanter. Elle « n'a pas besoin de mendier l'aide d'un tuorbe ou « d'une viole, sans l'un desquels son chant se- « rait imparfait, car elle-même touche les deux « instruments parfaitement (*Responce faite « à un curieux sur le sentiment de la mu- « sique d'Italie, écrite à Rome le Ier octo- « bre* 1639. Paris, 1639, in-8°). » Les succès de Léonore Baroni sur le théâtre eurent tant d'éclat, que Vincent Costazuti a pu faire un volume de toutes les pièces de vers publiées à sa louange; ce recueil, formé de pièces dont quelques-unes sont en langue grecque, d'autres en latin, en italien, en français et en espagnol, a paru sous ce titre : *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni*; Rome, 1639, in-4°. Il en a été fait une deuxième édition dans la même ville, en 1641. Jean-Victorin Rossi, connu sous le nom de *Janus-Nicius Erythræus*, contemporain de Léonore Baroni, parle d'elle avec éloge, ainsi que des pièces écrites en son honneur (1). En 1645 le cardinal Mazarin engagea Léonore Baroni pour chanter dans les opéras de Cavalli, *Serse* et *Ercole amante*, qu'il fit représenter à Paris pendant la minorité de Louis XIV. Elle fut ensuite attachée au service du roi pour les concerts de la cour; mais la musique italienne n'étant pas alors goûtée en France, cette grande cantatrice finit par prendre sa situation en dégoût, et retourna en Italie. On ignore l'époque de sa mort.

BARONI (Philippe), né à Ancône, vécut au commencement du dix-huitième siècle. On a de sa composition : *Psalmodia vespertina octo vocibus*, op. II. Bologne, Silvani, 1710.

BARONI-CAVALCABO (Julie), pianiste et compositeur distinguée, née à Vienne vers 1805, de parents italiens, fut élève de Mozart fils, et acquit sous sa direction un talent élégant et solide. Son premier ouvrage parut en 1830; en 1838, son œuvre douzième fut publié à Vienne, chez Haslinger. Les œuvres 3, 4, ont paru à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Ces ouvrages consistent en caprices, sonates et fantaisies pour le piano. G. W. Fink en a fait des analyses dans la Gazette générale de musique de Leipsick (ann. 1831 et 1838). Les ouvrages de Mlle Baroni-Cavalcabo sont jusqu'à ce jour au nombre d'environ quarante.

BARONI (...), compositeur dramatique de l'époque actuelle (1850), a fait jouer à Milan, avec quelque succès, un opéra intitulé *Ricciarda*, dont la partition réduite pour le piano a été publiée dans cette ville, chez Ricordi.

BAROTIUS (Scipion), *cantor* à l'église Saint-Martin de Cologne, au commencement du dix-septième siècle, a publié : *Sacri concentus 8 voc.*, suivis d'une Messe et d'un Magnificat. Cologne, 1622.

BARRA (Hottinet), musicien français, est plus connu sous le nom de *Hottinet* que sous celui de *Barra*, qui paraît avoir été celui de sa famille. Il vécut sous le règne de François Ier, roi de France. On trouve des motets de sa composition dans les recueils intitulés : 1° *Liber quintus XII trium primorum tonorum Magnificat continet. Parrhisiis apud Petrum Attaingnant musicecalcographum*, etc. 1534, petit in-4° obl. — 2° *Liber septimus XXIIII trium, quinque, sex vocum modulos Dominici adven-*

(1) Legi ego, in theatro Eleonoræ Baronæ, cantricis eximiæ, in quo omnes hic Romæ, quotquot ingenio et poeticæ facultatis laude præstant, carminibus tum etruscè tum latinè scriptis, singulari ac prope divino mulieris illius canendi artificio tanquam faustos quosdam clamores et plausus edunt : legi unum Loelii (Guidiccioni) epigramma ita parum, ita elegans, etc. (*Pinacotheca imaginum illust. vir.*, part. II, p. 129.)

Digitized by Google

tus, nativitatisque ejus, ac Sanctorum eo tempore occurrentium habet. Parisiis, in vico citharea, apud Petrum Attaingnant, in-4°. goth. (sans date, mais imprimé en 1533 ou 1534, suivant les dates des autres livres). On y trouve deux motets à quatre parties, *O Radix* et *O Rex gentium*, de Hottinet Barra. — 3° *Liber duodecimus XVII musicales ad Virginum Christi parum salutationes habet.* ibid. 1535, in-4°. On y trouve un *Salve Regina* de Barra. — 4° *Liber tertius, cum quatuor vocibus (Motectorum), Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1539.

BARRÉ (Léonard), contrapuntiste du seizième siècle, naquit à Limoges et se rendit en Italie. Il y devint élève d'Adrien Willaert, ainsi qu'on le voit par ce titre d'une collection de madrigaux : *Le dotte et excellente compositioni de Madrigali a cinque voci da diversi perfettissimi musici fatte, cioè, di Adriano Willar, et di Leonarde Barre suo discipulo, etc. Apud Hieronymum Scotum*, 1540, in-4° obl. Ses études musicales terminées, Barré, qui était prêtre, se rendit à Rome, où il entra en qualité de chantre à la chapelle pontificale, le 13 juillet 1537. Il fut un des chantres apostoliques que le pape envoya au concile de Trente, en 1545, pour donner leur avis sur ce qui concernait le chant ecclésiastique et la musique d'église. Ces chantres furent Léonard Barré, Jean Barré, Jean Le Cont, Jean Mont, Simon Bartolini de Pérouse, Pierre Ordenez, Antoine Loyal et Ivon Barry; ils se trouvèrent à la première session du concile, le 13 décembre 1545. Une maladie épidémique s'étant déclarée à Trente, plusieurs chantres apostoliques retournèrent à Rome précipitamment; mais Barré, Le Cont, Ordenez, Bartolini et Loyal restèrent à leur poste, et suivirent le concile à Bologne, en 1547, quand il fut transporté dans cette ville. Quelques motets de Barré qui ont été publiés par Gardane de Venise, dans son recueil de 1544, prouvent que ce musicien était fort instruit dans son art. On trouve aussi quatre madrigaux à cinq voix de sa composition dans le recueil cité précédemment, pages 8, 9, 11 et 21. Plusieurs messes et des motets de sa composition se conservent en manuscrit dans la bibliothèque de la chapelle pontificale. Le contrapuntiste cité sous le nom de Léonard *Barre* ou *Barra* par Kiesewetter, dans son Mémoire sur les musiciens néerlandais, est le même que Léonard Barré dont le nom a été défiguré.

BARRÉ (Antoine), musicien français, s'établit à Rome vers 1550, et s'y fit remarquer comme compositeur. En 1555, il ouvrit une imprimerie de musique dans cette ville, et y publia *Il primo libro delle muse, a cinque voci, madrigali di diversi autori.* Ce recueil contient des compositions d'Arkadelt, de Vincent Ruffo, de Jacquet de Berchem et d'Antoine Barré lui-même. Il paraît qu'un personnage de haut rang, nommé *Onofrio Vigili*, lui avait fourni les moyens d'élever son imprimerie, car il s'exprime ainsi dans son épître dédicatoire : *Le primitie delle cose meritamente si spettano a quello ch'è dell' origine e principio di dette cose sono cagione... Da tale esempio confermato, vengo a consacrare le primitie della mia stampa a voi.... Accettate adunque conlieto volto questi nuovi frutti di variati gusti, perchè le mie fortune dianzi eran nulla*, etc. Dans la même année 1555 un second recueil fut publié par l'imprimerie d'Antoine Barré, sous ce titre : *Primo libro delle Muse a 4 voci, madrigali ariosi di Antonio Barré, e altri diversi autori.* Les noms des auteurs sont Antoine Barré, Alexandre Ruffo, Vincent Ruffo, Jean-Dominique de Nola, Lerma, Lupacchino, Vincent Ferro, *Lamberto il Caldarino*, Jules Fiesco, Paul Animuccia et Ghislain Dankerts. Parmi des milliers d'œuvres de musique imprimés dans le seizième siècle, l'abbé Baini dit (*Mem. stor. crit. della vita e delle opere di Gio-Pierl. de Palestrina*, t. II, p. 202, n° 581) qu'il n'a pas trouvé un seul cahier qui portât le nom de Barré, postérieurement à 1555; mais M. Gaspari, de Bologne, m'a signalé deux publications faites par Antoine Barré postérieurement à cette date, à savoir : *Secondo libro delle muse a quattro voci. Madrigali ariosi di diversi eccellentissimi autori con due canzoni di Giannetto di nuovo raccolti et dati in luce. In Romæ appresso Antonio Barre*, 1558; et *Madrigali a quattro voci di Francesco Menta novamente da lui composti et dati in luce : In Roma per Antonio Barre*, 1560. D'autre part, j'ai trouvé la partie d'alto d'un œuvre intitulé : *Il primo libro de Madrigali a quattro voci di Olivier Brassart. In Roma, per Antonio Barre*, 1564, in-4°. On trouve à la Bibliothèque impériale de Paris un recueil qui démontre que Barré avait quitté Rome et s'était établi imprimeur de musique à Milan. Ce recueil a pour titre : *Liber primus Musarum cum quatuor vocibus seu sacræ cantiones, quas vulgo motetta appellant.* Milan, A. Barré, 1588, in-4°. Cette collection contient 29 morceaux de Palestrina, d'Orlando Lassus, de Clément *Non-papa*, de Cyprien Rore, de Lerma, de Maillart, d'Adrien Willaert, de Paul Animuccia, d'Annibal Zoilo, de Lupi et d'Horace Vecchi.

BARRE (Charles Henri de la), claveciniste

Digitized by Google

de la reine, épouse de Louis XIV, occupait cette place en 1669. On a de ce musicien un recueil intitulé: *Anciens airs a chanter à deux parties, avec les deuxièmes couplets en diminutions ;* Paris, Ballard, 1689, in-4° obl.

BARRE (L'abbé DE LA), organiste de la chapelle de Louis XIV, mort en 1678, était considéré à la cour comme un compositeur habile. Il a écrit plusieurs morceaux de musique d'église que le roi aimait à entendre, mais qui n'ont pas été publiés. L'abbé de La Barre était seul organiste du roi ; après sa mort, sa place fut divisée en quatre, pour les organistes Tomelin, Le Bègue, Buterne et Nivers, qui étaient de service alternativement pendant un trimestre.

BARRE (MICHEL DE LA), compositeur et flûtiste célèbre de son temps, naquit à Paris vers 1680, et mourut dans la même ville en 1744. Il était fils d'un marchand de bois. En 1700 il donna à l'Opéra *Le Triomphe des arts*, et en 1705 *La Vénitienne*. On a aussi de lui : 1° Trois livres de trios pour la flûte, imprimés à Paris, in-4°. — 2° Treize suites de pièces à deux flûtes, *idem*, in-4° oblong. — 3° Sonates pour la flûte avec basse, œuvre 4. — 4° Recueils d'airs à boire, à deux parties, 1 vol. in-4° obl.

BARRE (La). *Voyez* Labarre.

BARRET (APOLLON-MARIE-ROSE), hautboïste distingué, est né en 1804, dans le midi de la France. Après avoir appris la musique dans son enfance et s'être livré à l'étude du hautbois, il perdit ses parents ; cet événement lui fit prendre la résolution de se rendre à Paris, où il fut admis comme élève de Vogt dans le Conservatoire, au printemps de 1823. Ses progrès furent si rapides que, seize mois après, le premier prix de hautbois lui fut décerné au concours de 1824. Lorsque Bernard obtint à cette époque le privilége du théâtre de l'Odéon, pour y jouer les traductions d'opéras allemands et italiens, Barret entra dans l'excellent orchestre formé à ce théâtre par Crémont, en qualité de premier hautbois. La ruine de l'entreprise de l'Odéon dans l'été de 1827 fit passer cet artiste dans l'orchestre de l'Opéra comique ; mais deux ans après, des offres avantageuses lui ayant été faites pour occuper la place de premier hautbois au théâtre du roi (Opéra italien) à Londres, il alla se fixer dans cette ville, où il est encore au moment où cette notice est écrite (1858). A ses fonctions de premier hautbois de l'opéra italien, il réunit celles de membre de l'orchestre de la Société philharmonique et de professeur de hautbois à l'Académie royale de musique, où il a formé de bons élèves. Barret a publié plusieurs morceaux pour son instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Mélange sur un motif d'Onslow avec accompagnement de piano, Paris, Brandus. — 2° Air languedocien varié avec acc. de piano ; ibid. — 3° Divers morceaux gravés à Londres. Sa production la plus importante est une méthode pour le hautbois qui a pour titre : *A complet Method for the Oboe, comprising all the new fingerings, new tables of shakes, scales, exercises*, etc.; Londres, Jullien et Cie (s. d.) gr. in-4°. Cet ouvrage est le meilleur et le plus complet qui ait été fait sur le hautbois ; il est terminé par 40 pièces progressives, 4 sonates, et quinze grandes études.

BARRETT (JEAN), maître des enfants de chœur de l'hôpital du Christ, à Londres, et organiste de l'église de *S. Mary-at-Hill*, vers 1710, fut élève du D. Blow. Plusieurs de ses chansons ont été insérées dans la collection intitulée : *Pills to purge melancholy*. On connait de lui l'air agréable *Janthe the lovely*, qui a été introduit dans l'opéra du Mendiant (Beggar).

BARRIÈRE (....), violoncelliste français, a joui d'une brillante réputation à Paris, vers 1740. Il avait déjà publié deux livres de sonates pour le violoncelle lorsqu'il partit pour l'Italie, en 1736, dans le dessein d'y entendre Franciscello et de perfectionner son talent par des leçons de ce grand maître. De retour à Paris, en 1739, il fit graver son troisième œuvre de sonates où l'on remarqua les progrès que son goût avait faits. Son quatrième œuvre renferme des solos pour le violoncelle ; le cinquième est composé de sonates pour le par-dessus de viole, et le sixième, de concerts pour le clavecin.

BARRIÈRE (ÉTIENNE-BERNARD-JOSEPH), né à Valenciennes au mois d'octobre 1749, se rendit à Paris à l'âge de douze ans, où il prit des leçons de violon de Pagin, élève de Tartini, et eut pour maître de composition, Philidor. Après s'être fait entendre au Concert spirituel, il fut l'un des violinistes solo de ce concert et de celui des Amateurs. En 1801 il joua une symphonie concertante avec Lafont à un concert de la Salle Olympique. Il a composé plusieurs œuvres de quatuors, de symphonies, de trios, de duos, de concertos, qui ont été gravés à Paris.

BARRINGTON (DAINES), né à Londres en 1727, fit ses études à l'université d'Oxford et au collége du Temple. Après avoir fait un cours de droit, il devint greffier à Bristol. Au mois de mai 1751 il fut nommé maréchal de la chambre haute de l'amirauté, et successivement secrétaire des affaires de l'hôpital de Greenwich, juge des comtés de Merioneth, de Carnavon, d'Anglesey, second juge de Chester, et enfin commissaire des munitions à Gibraltar. Il est mort le 11 mars

Digitized by Google

1800, âgé de soixante-treize ans, membre de plusieurs sociétés savantes et président de celle des Antiquaires de Londres. Parmi les pièces qu'il a fait paraître dans les Transactions philosophiques, on trouve (t. LX, p. 54) une lettre sur Mozart, sous ce titre : *Account of a very remarkable young musician* (Notice sur un jeune musicien très-remarquable). Il a inséré aussi un petit ouvrage intitulé: *Expériences sur le chant des oiseaux*, dans ses *Miscellanées*, publiés à Londres en 1781, in-4°. Enfin, on a de Barrington quelques notes sur deux instruments en usage dans le pays de Galles (Le *Crowth* et le *Pib-Corn*), lesquelles sont insérées dans le 3^{me} volume de *L'Archéologie* (1), sous ce titre : *Some Account of two Musical instruments used in Wales*, avec une planche. Ces notes ont été lues à la Société des Antiquaires de Londres, le 3 mai 1770. Bien que trop sommaires, elles ont de l'intérêt, parce que Daines Barrington avait habité le pays de Galles et y avait non-seulement vu, mais entendu jouer ces deux instruments.

BARROILHET (Paul), chanteur français, est né à Bayonne le 22 septembre 1810. Fils d'un négociant de cette ville, il était destiné au commerce et fut envoyé à Paris pour y faire des études spéciales et relatives à son état futur; mais un goût passionné pour la musique le poussa à renoncer à la carrière qu'on voulait lui faire suivre et à entrer au Conservatoire comme élève de chant. L'époque de son admission dans cette école est 1828. Il était âgé de dix-huit ans. L'auteur de cette notice reçut alors plusieurs lettres du père de Barroilhet, lequel voyait avec chagrin la résolution que celui-ci avait prise. « Je ne « crois pas, disait-il, qu'il y ait en mon fils l'or- « ganisation d'un artiste distingué, et je ne me « consolerais pas de le voir musicien médiocre. « Si vous le croyez, au contraire, destiné à se « faire un nom honorable dans votre art, je ne « m'opposerai pas à ce qu'il suive son penchant. » Les réponses étaient rassurantes, bien que les progrès de l'élève ne répondissent pas exactement à ce qu'on en avait attendu. Après deux années d'études sous la direction de Banderali, au concours de chant de 1830 aucune distinction ne fut décernée à Barroilhet qui, ne pouvant espérer d'admission à l'Opéra, se décida à aller tenter la fortune sur les théâtres de l'Italie. Arrivé à Milan, il y prit des leçons de Panizza; puis il fit ses débuts sur des théâtres de troisième ordre. Après y avoir acquis de l'habitude et de l'assurance, il chanta à Gênes, Vérone, Brescia, Bergame, Trieste, Turin, et fut engagé à Palerme, en 1835. Les succès qu'il y obtint le firent appeler à Rome, l'année suivante. Ce fut alors qu'il prit position parmi les artistes les plus distingués, par le talent dont il fit preuve dans l'*Assedio di Calais*, que Donizetti écrivit pour lui, et plus encore dans le *Roberto Devereux* et dans le *Colombo* du même maître. Une maladie de larynx, qui lui survint à la fin de 1837, l'éloigna momentanément de la scène. Il se rendit alors à Naples et y trouva Nourrit, peu de temps avant sa fin tragique. Après ce triste événement, Barroilhet s'éloigna de l'Italie, et vint à Paris, où il fut engagé pour l'Opéra. Donizetti, qui n'avait pas perdu le souvenir de ses succès de Rome, écrivit pour lui le rôle de bariton de *la Favorite*, par lequel Barroilhet conquit la faveur du public. *Guillaume Tell*, Lusignan, dans *la Reine de Chypre*, et *Charles VI*, mirent le sceau à sa réputation de chanteur dramatique. Ce fut au milieu de ses triomphes qu'il quitta l'Opéra en 1847, parce qu'il ne put s'arranger avec l'administration de ce spectacle pour le chiffre de ses appointements. Depuis lors, Barroilhet ne s'est plus fait entendre que dans des concerts, et sur les théâtres des départements.

BARSANTI (François), né à Lucques vers 1690, étudia d'abord à l'université de Padoue; mais il ne tarda point à abandonner ses études littéraires pour se livrer à celle de la musique. En 1714 il se rendit à Londres, et entra à l'Opéra comme flûtiste. Pendant son séjour en cette ville, il publia : 1° Six solos pour flûte avec accompagnement de basse, 1er livre; 2° Six solos *idem*, 2^{e} livre; 3° Six sonates pour deux violons et basse tirées des solos de Geminiani. Après plusieurs années de résidence à Londres, Barsanti accepta une place lucrative qui lui fut offerte en Écosse. Il profita de son séjour dans ce pays pour rassembler une grande quantité de chansons populaires auxquelles il fit des basses. Vers 1750, il retourna à Londres. Le mauvais état de ses affaires l'obligea à solliciter une place d'*alto* dans l'orchestre de l'Opéra et dans celui du Vauxhall, quoiqu'il fût déjà fort âgé. Vers le même temps il publia *Douze Concertos pour violon*, et *Six Antiennes* dans le style de Palestrina; mais ces ouvrages ne lui offrirent que de faibles ressources, et, vers la fin de sa vie, il tomba dans une misère profonde. On ignore en quelle année il mourut.

BARSOTTI (Thomas-Gaspard-Fortuné), né à Florence le 4 septembre 1786, fut appelé en 1809 par la reine d'Étrurie, infante d'Espagne, alors à Compiègne, pour remplir auprès d'elle et de ses enfants les fonctions de professeur de

(1) *Archæologia or miscellaneous Tracts relating to antiquity. Published by the society of Antiquaries of London*, tom. III, p. 30-33; Londres, 1775, in-4°.

Digitized by Google

piano et de chant. Cette princesse ayant été reléguée à Rome par Napoléon, M. Barsotti s'établit à Nice, où il fut nommé organiste et maître de chapelle de la cathédrale. En 1815, il se rendit à Marseille, et cinq ans après il y fonda une école de chant pour les femmes, et un enseignement de musique au collége royal. En 1821, il proposa au maire de la ville de Marseille l'établissement d'une école gratuite de musique; son projet fut goûté; l'école fut fondée; et il en fut nommé directeur. Dans ces fonctions, il a montré autant d'intelligence que de dévouement. M. Barsotti est auteur des ouvrages suivants qu'il a publiés : 1° L'*air des Tyroliens*, varié pour le piano, avec accompagnement de violon et basse. — 2° Air varié en *fa*, avec accompagnement de violon et basse. — 3° *Di tanti palpiti*, varié pour le piano. — 4° *Les Folies d'Espagne*, variées. — 5° Six nocturnes à deux voix. — 6° *Domine salvum fac regem*, à trois voix et chœur, avec orchestre. — 7° *Méthode de musique* à l'usage de l'école gratuite de Marseille; Marseille, 1828. Plusieurs compositions du même artiste, parmi lesquelles est une messe à trois voix avec chœurs et orchestre, sont encore inédites.

BARTA (Joseph), compositeur, né en Bohême, vers 1744, fut d'abord organiste à l'église de Saint-Paulin à Prague, et établit ensuite sa résidence à Vienne, où il écrivit pour le théâtre. Il est mort dans cette ville en 1803. Ses opéras les plus connus sont : 1° *Da ist nicht gut zu rathen* (Il est dangereux de conseiller ici), opérette, 1780. — 2° *Il mercato di Malmantile*, op. buffa, Vienne, 1784. — 3° *Der adeliche Tagelœhner* (le Journalier noble), opérette, *ibid.*, 1795. — 4° *Die donnernde Legion* (La Légion d'éclaireurs), opérette en 2 actes. On a aussi de lui six quatuors pour 2 violons, alto et basse, op. 1 et 6; quatre concertos de clavecin; 6 *duetti a due soprani*.

BARTALI (Antoine), maître de chapelle de l'empereur, à Vienne, vers 1680, passait pour l'un des plus habiles compositeurs de son temps. Il a publié des trios pour divers instruments sous ce titre : *Thesaurus musicus trium instrumentorum*, Dillingue, 1671, in-fol. et des symphonies à 3 et à 4 parties, sous ce titre : *Prothimia suavissima sonatarum suavissimarum quæ nunc prima editione in Germania prodierunt, cum tribus et quatuor instrumentis redactæ*, 1672, in-4° obl., sans nom de lieu.

BARTEI (Jérôme), en latin *Barthæus*, moine augustin, né à Arezzo, fut général de son ordre à Rome, au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer les ouvrages suivants : 1° *Responsor. Sanctæ fer.* 5, 6 *et Sabb. major. Hebdom.* 4 *parib. voc.*, Venise, 1607, in-4°. — 2° *Misse ad otto voci con basso continuo;* Rome, 1608. — 3° *Il primo libro de ricercari a due voci.* — 4° *Il secondo libro degli concerti a due voci, accomodati per suonare con qualsivoglia stromento, con la parte continua per l'organo;* Rome, 1618.

BARTEL (François-Conrad); Voyez BARTL.

BARTH (Henri), maître de musique de l'église Saint-Bavon, à Gand, depuis 1763 jusqu'à 1780, a publié de sa composition : *Six motets à grand chœur et six duettes* (sic) *pour deux basses, avec deux violons et orgue, dédiés au prince Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas;* in-fol. (sans date et sans nom de lieu).

BARTH (Chrétien-Samuel), né à Glaucha, dans le comté de Schœnburg, en 1735, fut l'un des plus grands virtuoses de son temps sur le hautbois. Il reçut des leçons du célèbre Jean-Sébastien Bach, au gymnase de Saint-Thomas, à Leipsick. Au sortir de cette école, en 1753, il entra au service de la petite cour de Rudolstadt, qu'il quitta, en 1762, pour une place de musicien de la chambre du duc de Weimar. En 1768, il s'attacha au prince de Mecklembourg, et enfin, en 1772, il fut admis à la chapelle du Landgrave de Hesse-Cassel, avec un traitement de huit cents rixdalers (environ mille écus de France); mais à l'avénement du dernier landgrave (en 1786), les théâtres français et italien ayant été congédiés, Barth passa à la chapelle du roi de Danemarck aux mêmes conditions. On lui doit plusieurs concertos de hautbois fort brillants pour le temps où ils ont été écrits. Les trois premiers ont été publiés à Copenhague, le quatrième à Offenbach, chez André, le cinquième (œuvre 12) à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Au nombre de ses autres compositions, on remarque : 1° Rondeau suisse, pour hautbois, avec orchestre, œuvre 10; *Ibid.* — 2° Divertissement pour hautbois, deux violons, viole et basse, œuvre 8; *Ib.* — 3° Pot-pourri pour hautbois et piano, œuvre 9, Offenbach, André. — 4° Sonates pour piano et hautbois, Hanovre, Kruschwitz. — 5° Six écossaises pour piano, Copenhague, Lose. — 6° Grande symphonie pour instruments à vent, Offenbach, André. — 7° Ouverture pour orchestre, œuvre 18, *Ibid.* Barth est mort à Copenhague le 8 juillet 1809, avec le titre de musicien pensionnaire de la chambre du roi.

BARTH (F.-Philippe-Charles-Antoine), fils du précédent, né à Cassel, en 1773, succéda à son père dans la place de hautboïste de la chapelle royale à Copenhague. Il s'est livré aussi à la composition, et s'est fait connaître par deux recueils, l'un de chansons danoises, l'autre de

Digitized by Google

chansons allemandes, publiés à Copenhague, et par un concerto pour flûte, publié à Leipsick, chez Breitkopf et Haertel. Parmi ses ouvrages inédits, on compte plusieurs concertos pour hautbois, d'autres pour flûte, et une symphonie concertante pour deux cors. Le roi de Danemark a nommé Barth directeur de sa musique d'harmonie. On a exécuté à Copenhague deux ouvertures de sa composition en 1829.

BARTH (........), neveu et élève de Charles Stamitz, né en 1774, joua à la cour de Turin, à l'âge de huit ans, des concertos de violon et fit naître l'admiration des amateurs, par la hardiesse et le fini de son jeu ; mais plus tard il ne réalisa pas les espérances qu'il avait données. Après avoir été un prodige dans son enfance, il ne fut qu'un artiste médiocre dans la force de l'âge. Il a publié à Rotterdam, en 1795, des pots-pourris pour deux violons, n[os] 1, 2 et 3 ; un pot-pourri pour violon seul, et un pot-pourri pour piano et violon. On croit qu'il est mort vers 1798.

BARTH (Gustave), fils d'un ténor de la chapelle impériale, est né à Vienne vers 1818. Il y est directeur de la société de chant des chœurs d'hommes, depuis 1848. On a publié de sa composition des *Lieder* à voix seule, des quatuors et des chœurs pour voix d'hommes. En 1843 il a fait exécuter à Vienne une messe de sa composition qui a obtenu l'approbation des connaisseurs.

BARTHEL (Jean-Chrétien), organiste de la cour à Altenbourg, naquit à Plauen le 19 avril 1776. Une réunion de circonstances heureuses favorisa le développement de ses dispositions pour la musique. Son père, qui aimait beaucoup cet art, lui fit prendre à l'âge de cinq ans des leçons de piano du célèbre organiste Rœsler. Deux années après il lui donna un maître de violon. Les progrès de l'enfant furent si rapides, qu'il excita l'admiration de Mozart, à l'âge de douze ans, dans un concerto de piano qu'il exécuta chez le cantor Doles, à Leipsick. Peu de temps après, il entra à l'école de Saint-Thomas de cette ville, et sous la direction de Hiller et de l'organiste Goerner il acquit un talent remarquable sur le violon et sur l'orgue. Il n'était âgé que de quatorze ans, lorsqu'on lui offrit une place d'organiste ; à seize ans, il fut nommé directeur des concerts de la cour de Schœnebourg, sur la recommandation de Hiller. Quelque temps après, Barthel retourna à Leipsick pour continuer ses études ; mais deux ans s'étaient à peine écoulés quand il fut nommé directeur de musique à Greitz. Ce fut dans cette ville qu'il commença à donner des preuves de son talent par ses compositions pour l'église et pour les concerts. Il se fit aussi admirer par son exécution savante sur l'orgue. Après avoir passé plusieurs années à Greitz, il entreprit, d'après les conseils de son ami Brand, un voyage musical en Allemagne. Dans les grandes villes où il se fit entendre, il donna une si haute idée de son talent, qu'on lui offrit la place d'organiste de la cour à Altenbourg, devenue vacante par la mort du célèbre Krebs, élève de Jean-Sébastien Bach. Il prit possession de cette place en 1806, et ne l'a point quittée depuis lors. Barthel a beaucoup écrit pour l'église : on cite particulièrement une suite de cent quatre psaumes à quatre voix, une cantate pour le jour de Pâques, et une grande quantité de pièces d'orgue ; mais aucune de ces productions n'a vu le jour. On n'a publié de sa composition qu'un recueil de dix-huit danses pour le piano, sous le titre de *Flore musicale* (Musikalische Flora), et douze valses pour le même instrument, Leipsick, Kollmann. Barthel est mort le 10 juin 1831.

BARTHÉLEMON (F.-Hippolyte), compositeur et violoniste, appelé par les Anglais *Bartleman*, est né à Bordeaux en 1731. En 1766 il alla à Londres où il fit représenter son opéra de *Pélopidas*, qui eut un si grand succès, que Garrick alla trouver l'auteur sur-le-champ et lui proposa de travailler pour son théâtre ; mais, craignant qu'il ne pût composer sur des paroles anglaises, il prit une plume et se mit à écrire des vers pour un air, afin que Barthélemon s'y exerçât. Celui-ci regardait par-dessus l'épaule de Garrick, et écrivait en même temps la musique de l'air. Le grand acteur s'étant levé, remit le papier à Barthélemon, en lui disant : *Tenez, monsieur, voici mes paroles ;* à quoi le musicien répondit : *Tenez, monsieur, voilà ma musique.* Une telle facilité causa l'admiration de Garrick, qui proposa à Barthélemon de composer la musique de la farce intitulée : *A peep behind the curtain* (le jour passe à travers les rideaux), et qui promit de faire sa fortune ; mais, loin de tenir sa parole, il refusa même de lui payer la somme dont ils étaient convenus, quoique la pièce eût eu 108 représentations. En 1768, Barthélemon fit un voyage à Paris et y donna, le 28 décembre, la pastorale intitulée *Le Fleuve Scamandre*, dont les paroles étaient de Renout. Puis il retourna à Londres. En 1770, Barthélemon devint chef d'orchestre du Wauxhall. Pendant les quatre années suivantes, il fit représenter *le Jugement de Pâris ; la Ceinture enchantée*, et (en 1774) *the Maid of the Oaks* (La fille des Chênes) ; mais, dégoûté par les tracasseries que lui faisaient éprouver les directeurs de spectacles, il prit le parti

Digitized by Google

de voyager en Allemagne et en Italie, où son talent comme violoniste lui procura des succès. La reine de Naples, à qui son jeu avait plu, lui donna une lettre pour sa sœur, Marie-Antoinette ; il eut l'honneur de la remettre lui-même à Versailles; mais il ne resta pas longtemps en France. Un engagement avantageux lui fut offert pour Dublin, et il s'y rendit en 1784 avec sa femme, cantatrice fort habile qu'il avait épousée en Italie. Il est mort à Londres en 1808. Outre ses opéras, il a publié : 1° *Concerti a violino principale*, Londres. — 2° *Six duos pour deux violons*, œuvre huitième, ibid. — 3° *Six quatuors pour deux violons, alto et basse.* — 4° *Petites leçons pour le piano.*, ibid. —5° *Préludes pour l'orgue*, op. 11, ibid. — 6° *Trois leçons pour le piano, dans le style des plus grands maîtres*, ibid. — 7° *Une leçon dans le style de Sterkel*, ibid.; 1800. — 8° *Duos pour deux violons*, ibid.; 1800.

BARTHÉLEMY (Jean-Jacques), abbé, grand trésorier de Saint Martin de Tours, secrétaire général des Suisses et Grisons, etc., naquit à Cassis, près Aubagne, le 20 janvier 1716. Après avoir fait de brillantes études, dans lesquelles il apprit presque en même temps le latin, le grec, l'hébreu, le syriaque, le chaldéen, l'arabe, les mathématiques, l'astronomie, etc., il se rendit à Paris en 1744, où il se livra à l'étude de la numismatique par les conseils de Gros de Boze, alors garde du cabinet des médailles. En 1747, Barthélemy fut nommé à l'Académie des inscriptions, en remplacement de Burette, mort dans la même année. Nommé successivement membre de la société royale de Londres et de celles des Antiquaires de la même ville, il parvint en 1753 à la place de garde du cabinet des antiques, vacante par la mort de Boze. Ayant fait un voyage en Italie pour des recherches relatives à sa place, il fit à Rome la connaissance du duc de Choiseul, alors ambassadeur de France, qui conçut pour lui l'amitié la plus vive, et qui, parvenu au ministère, s'occupa constamment du soin de sa fortune. L'Académie française le reçut dans son sein en 1789; mais la fortune qui, jusqu'alors, lui avait été favorable, l'accabla bientôt de revers. Privé de vingt-cinq mille livres de rentes par la révolution, il fut réduit au plus étroit nécessaire, et mourut accablé d'infirmités le 30 avril 1795, âgé de soixante dix-neuf ans. Il a publié : *Entretiens sur l'état de la musique grecque vers le milieu du quatrième siècle de l'ère vulgaire*, Paris 1777, in 8°. Cet opuscule, écrit avec élégance, et contenant des notions assez exactes sur la musique grecque à l'époque que l'auteur a choisie, est extrait de son grand ouvrage intitulé : *Voyage du Jeune Anacharsis en Grèce*, et y a été refondu dans toutes les éditions qu'on a faites de ce livre. Sur la foi d'une mauvaise compilation intitulée *Bibliographie musicale de la France*, Lichtenthal a attribué à Barthélemy un livre qui a pour titre *La Cantatrice grammairienne*, etc. ; jamais le savant académicien n'a songé à une production de cette espèce. (Voyez l'article suivant.)

BARTHÉLEMY (L'abbé Louis), né à Grenoble, vers 1750, quitta de bonne heure sa ville natale et se fixa à Paris. On a de lui quelques ouvrages médiocres, au nombre desquels se trouve celui qui a pour titre : *La cantatrice grammairienne, ou l'art d'apprendre l'orthographe française sans le secours d'aucun maître, par le moyen des chansons.* Genève et Lyon, 1787, in-8°.

BARTHÉLEMY (Pierre), littérateur, né à Boulogne-sur-mer, est connu par plusieurs ouvrages au nombre desquels on remarque : *Le Rideau levé, ou conspiration flagrante contre l'Opéra.* Boulogne, Griset jeune, 1829, in-8°, de 16 pages.

BARTHEZ (Paul-Joseph), célèbre physiologiste, professeur honoraire de la faculté de médecine de Montpellier, médecin consultant de Napoléon Bonaparte, membre de la Légion d'honneur et associé de l'Institut, naquit à Montpellier le 11 décembre 1734. Il fit ses études à Narbonne, où résidait son père, ingénieur du Languedoc, puis à Toulouse, et fut reçu en 1753 docteur en médecine à la faculté de Montpellier. Il mourut à Paris, d'une fièvre maligne, le 13 octobre 1806. On ne parlera point ici de ses travaux sur la médecine, qui n'ont aucun rapport avec l'objet de ce dictionnaire, mais d'un ouvrage posthume publié par les soins de M. Barthez de Marmorières, son frère, intitulé : *Traité du beau;* Paris, 1807, in-8°. On y trouve un chapitre très-curieux intitulé : *Nouvelles recherches sur la déclamation théâtrale des anciens Grecs et Romains.* Voy. le *Magas. encyclopédique*, sixième année, t. V, p. 209.

BARTHOLDY (Salomon), d'une famille israélite de Berlin, a publié dans la Gazette musicale de cette ville (an 1805, n° 5) un article intitulé : *Ueber den Volksgesang der Sicilianer* (Sur le chant populaire des Siciliens).

BARTHOLIN (Gaspard), fils de Thomas Bartholin, médecin du roi de Danemark, naquit à Copenhague, en 1654, et mourut vers 1705. Il fut aussi docteur en médecine et professeur d'anatomie. On a de lui beaucoup d'ouvrages au nombre desquels se trouve un traité *De Tibiis*

Digitized by Google

Veterum, et earum usu, libri tres; Rome, 1677, in-8°, fig. Ce livre, que l'auteur composa à l'âge de vingt-deux ans, est rempli d'érudition, mais entièrement dépourvu de critique, et à peu près inutile pour l'histoire de l'art. Il y en a une seconde édition, Amsterdam, Wetstein, 1679, in-12; Grævius l'a aussi inséré dans le tome 6 de son *Thesaur. antiq. roman.*, p. 1157.

BARTHOLIN (Jean-Frédéric), professeur de mathématiques et assesseur du consistoire, à Copenhague, naquit dans cette ville le 27 novembre 1665. Après avoir fini ses études, il voyagea en Hollande, en Angleterre, en France et en Italie. De retour dans sa patrie, il prit possession des places dont il est parlé ci-dessus, et se livra à des travaux littéraires. Il mourut le 30 mai 1708. Parmi les ouvrages de sa composition qui ont été imprimés après sa mort, on remarque : *Dissertatio de Saule per musicam curato*. Copenhague, 1745.

BARTHOLINI (Oriondo), ou plutôt *Bartolini*, compositeur né à Sienne, vers la fin du seizième siècle, est indiqué, par le catalogue de Pastorff (Munich, 1653), comme auteur des ouvrages suivants : 1° *Messe concertate a* 5-9 *voci*. — 2° *Motetti a* 1, 2, 3-8 *voci, con basso continuo*. — 3° *Canzonette ed arie alla romana, a* 3 *voci*, tous imprimés à Venise. On trouve quelques motets de Bartholini dans les collections publiées à Anvers, chez Phalèse.

BARTHOLOMÆUS DE GLANTVILLE, descendait de la famille des comtes de Suffolk, et fut moine franciscain. Il écrivit, vers 1366, un traité *De proprietatibus rerum*, qui fut traduit en français par un moine nommé Jean Corbichon, dans l'année 1372, et en anglais par Jean Trevisa, vicaire de la paroisse de Berkeley, en 1398. Hawkins s'est trompé lorsqu'il a dit (*History of the science and practice of Music*, t. II, p. 123) qu'il paraît que l'original a été publié à Harlem, en 1485. Le livre imprimé dans cette ville, en 1485, par Jacques Bellaert, est une traduction hollandaise. La plus ancienne édition connue du texte latin de Bartholomé, avec une date certaine, est celle qui a été imprimée en 1480 (in-fol. gothique), par Nicolas Pistoris de Bensheym (ou plutôt Bensheim, ville du duché de Hesse-Darmstadt) et Marc Reinhardt, de Strasbourg, sans nom de ville (1). Dans ce livre *de la proprieté des choses*, Bartholomé traite d'une manière assez étendue de la trompette, de la flûte, du chalumeau, de la sambuque, de la symphonie, des timbales, de la cithare, du psaltérion, de la lyre, des cymbales, du sistre et des cloches. Hawkins a consulté cet ouvrage pour son histoire de la musique, et a cité de longs passages de l'ancienne traduction anglaise (t. II, p. 279 à 288).

(1) On peut consulter le *Manuel du Libraire*, de M. Brunet, pour les diverses éditions du texte original, et des traductions (tome 2 de la troisième édition, pages 100 et 101, et tome 2 du supplement du même ouvrage, p. 93 et 94).

BARTHOLOMÆUS (Jean-Curétien), littérateur qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, a publié une dissertation qui a pour titre : *Surdus de sono judicans*. Iéna, 1690, in-4°. D'après une note que je trouve dans les papiers de Perne, il paraît qu'il s'agit dans cet ouvrage d'une expérience renouvelée de nos jours pour rendre sensibles aux sourds les vibrations des sons par le moyen d'un conducteur métallique appuyé sur la poitrine.

BARTHOLOMEI (Le comte), de la famille des comtes Gallici, compositeur italien, vécut vers le milieu du seizième siècle. On a de lui une collection de motets qui a pour titre : *Motetta quinque vocibus suavissime sonantia. Venetiis, app. Ant. Gardane*, 1547, in-4° obl.

BARTHOLOMEI (Ange-Michel). *Voyez* BARTOLOMI.

BARTL (François-Conrad), docteur en philosophie, et professeur de mathématiques transcendantes au Lycée normal d'Olmütz, naquit le 14 juin 1750 à Weyperth, en Bohême. Après avoir enseigné à Vienne, à Prague et à Brünn, il se fixa définitivement à Olmütz en 1800. Il y mourut le 28 octobre 1813. Auteur de plusieurs ouvrages estimés concernant les mathématiques pures et appliquées, il cultivait aussi la musique avec succès et passait pour un virtuose sur l'harmonica. Il publia d'abord une notice sur cet instrument, sous ce titre : *Nachricht von der Harmonica*, Prague, 1796, brochure in-8°. Plus tard il s'occupa du perfectionnement de cet instrument, et y ajouta un clavier avec un système de leviers à frottement qui faisaient l'office des doigts. Bartl a donné la description de son invention dans un écrit intitulé : *Abhandlung von der Tasten-Harmonika* (Dissertation sur l'Harmonica à clavier). Brünn, Leop. Haller, 1798, gr. in-4° de 75 pages avec 5 planches.

BARTLEMAN (Jean), chanteur célèbre en Angleterre, était doué d'une très-belle voix de basse. Il fut élève du D. Cooke et enfant de chœur à l'abbaye de Westminster. Ce fut aux anciens concerts d'Hannover-square qu'il fit sa réputation. Postérieurement, il devint copropriétaire et l'un des directeurs de cet établissement. Il est mort en 1820.

BARTLETT (Jean), musicien anglais qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de sa composition intitulé : *A*

Digitized by Google

Book of ayres with a triplicitie of musicke, where of the first part is for the lute or orpharion, and the viole da gamba and 4 parts to sing. The second is for trebles to sing to the lute and viole. The third part is for the lute and voyce, and the viole da gamba (Livre d'airs avec un triple arrangement de musique, savoir : la première partie pour le luth ou orpharion, la basse de viole, et quatre parties de chant; la seconde, pour des voix de dessus, le luth et la viole; la troisième, pour le luth, les voix et la basse de viole); Londres, 1606, in-fol.

BARTOLI (Jean-Baptiste), compositeur italien du seizième siècle. Le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal indique sous ce nom : *Madrigali a cinque voci, lib.* 1; mais sans date ni nom de lieu.

BARTOLI (Daniel), savant jésuite, né à Ferrare en 1608, mort à Rome le 13 janvier 1685, a publié un livre très-curieux intitulé : *Del suono de' tremori armonici e dell' udito, trattati IV;* Rome, 1679, in-4°. La seconde édition est de Bologne, 1680, in-4°, et la troisième de Rome, 1681, in-4°. Il y examine les effets du son dans l'air et dans l'eau. Le chapitre 7 du second traité, qui traite *des salles parlantes*, est fort intéressant; il y décrit les salles de Mantoue et de Caprarola, qui excitent l'étonnement de toutes les personnes qui visitent ces lieux. La dissertation de Bartoli, dont on trouve un long détail dans la Littérature musicale de Forkel et dans la Bibliographie de la musique de Lichtenthal, est insérée dans le troisième volume des œuvres de cet auteur.

BARTOLI (Le P. Erasmo), né à Gaëte, dans le royaume de Naples, en 1606, était connu dans cette ville sous le nom du *P. Raimo*, nom qui, dans la terre de Labour, est la traduction vulgaire d'*Erasmo*. Bartoli était prêtre séculier depuis plus de trente ans, lorsqu'il entra dans la congrégation de l'Oratoire, à Naples, où il passa le reste de sa vie dans les exercices de piété et dans la culture de la musique. Il mourut de la peste, le 14 juillet 1656, à l'âge de cinquante ans. Les productions musicales de cet ecclésiastique, qui se conservent chez les *Filippini* (oratoriens), à Naples, sont celles-ci : 1° Plusieurs motets à 4 voix. — 2° D'autres motets à 4 chœurs. — 3° Des psaumes à 8 voix. — 4° Des cantates spirituelles. — 5° une messe à 10 voix. 6° Deux messes pastorales pour la fête de Noël. — 7° Les répons de la semaine sainte. — 8° Deux messes et deux vêpres complètes pour des fêtes solennelles. — 9° Plusieurs motets à 8 voix en deux chœurs. — 10° Des répons pour les principales fêtes de l'année.

BARTOLINI (Barthélemé), l'un des plus grands chanteurs du commencement du dix huitième siècle, naquit à Faënza, vers 1685. Il fut élève de Pistocchi et de Bernacchi. L'époque la plus brillante de sa vie fut depuis 1720 jusqu'à 1730. Il était alors au service de l'électeur de Bavière.

BARTOLINI (Vincent), habile sopraniste, brilla au théâtre de Cassel en 1792.

BARTOLOCCI (Jules), religieux de l'ordre de Saint-Bernard, et professeur de langue hébraïque au collége de la Sapienza à Rome, naquit, en 1613, à Célano dans l'Abruzze. Après avoir été attaché à la bibliothèque du Vatican, en qualité d'orientaliste, il devint abbé de son ordre et mourut d'apoplexie, le 1er novembre 1687. Dans sa *Bibliothèque Rabbinique*, Rome, 1675, 4 vol. in-folio, on trouve : 1° *De Psalmorum libro, Psalmis et musicis instrumentis*, part. II, p. 184. — 2° *De Hebræorum musica, brevis dissertat.*, part. IV, p. 427. Ces deux dissertations ont été insérées dans le *Thesaur. antiquitat. sacrarum* d'Ugolini, t. XXXII, p. 457 et suiv. On trouve aussi dans le même volume, p. 679, *Excerpta ex bibliotheca Rabbinica Julii Bartholocci de voce Sela*. Il y a peu d'utilité à tirer de tout cela.

BARTOLOMEI (Antoine), dit *Maurice*, premier violon et directeur de l'orchestre de la ville et du théâtre de Parme, naquit en cette ville en 1760. Il commença ses études très-jeune, à Turin, dans l'école de *Pugnani*, et les termina à Parme, sous la direction de *Morigi*. Les Italiens lui accordent beaucoup de talent. On connaît de lui des solos pour son instrument, qui sont restés en manuscrit. Il vivait encore en 1815.

BARTOLOMI (Ange-Michel), théorbiste italien, se fixa à Paris vers le milieu du dix-septième siècle, ainsi qu'on le voit par l'avertissement d'un ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Table pour apprendre à toucher parfaitement le théorbe*. Paris, Ballard, 1669, in-4° obl. Bartolomi fut attaché au service du prince de Condé vers 1660.

BARTOLOMEO (Baptiste), voyez Batista De Vielmis.

BARTOLOMIO (Barbarino), compositeur, né à Fabriano, dans l'État de l'Église, fut surnommé *il Pesarino*, vraisemblablement à cause d'un séjour prolongé dans la ville de *Pesaro*. Il fut éditeur de deux recueils de madrigaux de divers auteurs, parmi lesquels on en trouve plusieurs de sa composition. Ces recueils ont pour titres : *Il primo et il secondo libro de' madrigali di diversi autori; Venetia, Amadori*, 1607, in-4°.

BARTOLUS (Abraham), magister à Alten-

Digitized by Google

bourg, né à Benten en Misnie, est auteur d'un ouvrage intitulé : *Musica mathematica das ist das Fundament der Allerliebstein Kunst der Musica* (La musique mathématique qui est le fondement du tout-aimable art de la musique). Altenbourg, 1608, in-4° obl. de 174 p. Le titre indiqué par Forkel et par Lichtenthal : *Beschreibung der Instruments Magadis oder Monochords* (Description du Magadis ou Monochorde) n'est que celui d'un second frontispice ajouté à l'ouvrage avec la date de 1614.

BARTSCH (François-Xavier), claveciniste à l'orchestre du théâtre national, à Vienne, vers 1797, a mis en musique les opéras dont voici les titres : 1° *Victor und Heloise* (Victor et Héloïse). — 2° *Das Hexengericht* (Le jugement du Sorcier).

BARUCH (N.), pianiste établi à Vienne, s'est fait connaître par les productions dont les titres suivent : 1° *Variations et polonaise* (en *ré*) *sur un thème original*. Vienne, Diabelli. — 2° *Valses brillantes pour le piano*, œuvre 2e; Vienne, Cappi. — 3° *Introduction et variations sur la polonaise favorite d'Oginski*, œuvre 3e; Vienne, Mechetti. — 4° Variations sur un air favori de *La Famille Suisse*, op. 4; Vienne, Diabelli. — 5° Rondo Scherzando, op. 5; Vienne, Mechetti. — 6° Variations et Polonaise, en *ré*; Vienne, Diabelli. — 7° *Heures du soir*, douze fantaisies mignonnes, op. 8; Milan, Ricordi.

BARUZZI (M.), professeur de musique à Milan, a publié quelques compositions pour divers instruments, parmi lesquelles on remarque : 1° Variations pour la flûte sur *Deh! cari, venite*, avec deux violons, alto et basse, Milan, Ricordi. — 2° *Divertimento per il piano-forte ad uso di grand valz*; ibid. — 3° *Fantasia con variazioni sopra la cavatina del Crociato*. Op. 8 ibid. — 4° *La Tyrolienne de Guillaume Tell*, variée; ibid. — 5° Introduction et variations sur le chœur *O Figli d'Eroi*, de *La Donna del Lago*, op. 17; ibid.

BARYPHONUS (Henri), dont le nom allemand était *Grobstimm* (1), naquit à Wernigorod, vers 1584, et fut musicien de ville à Quedlinbourg : on n'a point d'autres renseignements sur ce savant, qui a publié plusieurs ouvrages relatifs à la musique. Ces ouvrages sont : 1° *Pleiades musicæ quæ in certas sectiones distributæ præcipuas quæstiones musicas discutiunt, et omnia quæ ad theoriam pertinent, etc.*; Halberstadt, 1615, in-8° de 86 pages. La deuxième édition de ce livre a paru à Leipsick, en 1630, avec des augmentations. Lipenius (*Biblioth. philos.*, p. 975) indique une édition qui aurait été publiée à Copenhague, en 1615; je pense que cette édition est supposée. Les pléiades de musique de Baryphonus sont sept divisions, dont chacune renferme sept questions sur sept objets, tels que sept dissonances, sept consonnances, etc. On comprend que ces nombres sont arbitraires et que l'auteur les a établis pour justifier le titre qu'il avait choisi. On peut voir dans le *Lexique* de Walther, dans la *Littérature musicale* de Forkel, et dans la *Bibliographie de la musique*, par Lichtenthal, le sommaire de tout l'ouvrage. — 2° *Isagoge musica*, Magdebourg, 1609. Forkel, copié par Lichtenthal, présume que ce livre, cité par Lipenius, est le même que celui qui est indiqué par Draudius dans sa Bibliothèque classique (p. 1609) sous ce titre : *Ars canendi, aphorismis succinctis descripta et notis philosophicis, mathematicis, physicis et historicis illustrata*, Leipsick, 1630, in-4° : en sorte que celui-ci n'en serait que la deuxième édition. Baryphonus avait composé beaucoup d'autres ouvrages dont la publication aurait pu être utile à cause du choix de leurs sujets, mais qui malheureusement paraissent avoir été perdus. Prætorius en a donné le catalogue tel qu'il est ici, dans son *Syntagma musicum* (t. III, p. 227): 1° *Exercitationes harmonicæ, quibus omnia tam ad theoriam quam ad praxin musicam necessaria per aphorismos, theoremata et problemata nervose et dilucide expediuntur*; 2° *Diatribe de musica Artusia, ex tabulis Joan. Mariæ Artusii collecta, latine reddita, exemplis illustrata et publici juris, in usum et gratiam Germanicorum italicam linguam non callentium facta*. Cette traduction latine du traité du contrepoint en tableaux de Jean Artusi est le moins regrettable de tous les travaux de Baryphonus, parce que nous avons l'original. — 3° *Dissertatio de modis musicis e veterum et recentiorum tam Græcorum quam Latinorum et Italorum monumentis excerpta, et in lucem edita in gratiam philologorum et musices amantium*. Cet ouvrage aurait pu être d'un grand intérêt s'il eût été exécuté suivant le plan indiqué au titre. — 4° *Isagoge musico-theorica, ex fundamento mathematico coram ratione et sensu judicium proportione et monochordo exercentibus producto in gratiam Petri Conradi* φιλομούσου. Peut-être cet ouvrage est-il celui qui a été publié à Magdebourg en 1609. — 5° *Logistica musica, in qua usus proportionum*

(1) *Grobstimm*, en allemand, signifie *grosse voix*. Suivant les idées pédantesques de son temps, Baryphonus ne manqua pas de traduire son nom en grec : βαρύφωνος de βαρύς, grave, et de φωνή, voix, avec une terminaison latine.

Digitized by Google

in addendis, subtrahendis, copulandis, comparandis, æquiparandis intervallis synoptice ob oculos ponitur. — 6° *Isagoge musica Euclidis, cum notis.* Prætorius ne dit pas si cette traduction latine du traité de musique attribué à Euclide était la version publiée à Venise, en 1497, par George Valla, ou si c'était celle du jésuite Possevin, ou enfin si Baryphonus en avait fait une nouvelle. — 7° *Arithmologia harmonica, in qua σεχέσεις tam numerorum harmonicorum primorum et radicalium, quam inter se compositorum et secundariorum et tetrariorum tabellares in constituendis intervallis simplicibus, compositis, prohibitis, diminutis et superfluis ob oculos ponuntur.* — 8° *Consonantiarum progressiones, quæ ad quosvis animi affectus exprimendas accomodatæ, etc.* — 9° *Progymnasma melopoeticum in παιδείαν et προπαιδείαν tributum.* — 10° *Catalogus musicorum tam priscorum quam recentium.* — 11° *Historia veterum instrumentorum musicorum e sacris litteris, græcis et latinis monumentis, atque philosophorum, philologorum, musicorum et historicorum scriptis collecta, et publici juris facta.* — 12° *Exercitationes IV de musica vocali; de musica instrumentali; de musica inventoribus; de musica usu.* — 13° *Monochordi in diatonico, chromatico et enharmonico genere descriptio.* — 14° *Spicilegium musicum, in quo quæstiones musicorum præcipuæ per theoremata et problemata succincte et nervose discutiuntur.*

BASADONNA (Jean), ténor très-distingué de la bonne école, a été un des derniers chanteurs dramatiques qui conservèrent les traditions de l'ancien art du chant en Italie. Il naquit à Naples en 1806, y fit de bonnes études musicales dès son enfance, puis devint élève de Nozzari pour le chant. Le début de sa carrière théâtrale se fit à Venise, en 1828, et à Vérone dans la même année; mais il ne se fit remarquer qu'à Naples, en 1830. Il y chanta de nouveau en 1832 et 1833, fut engagé à Modène et à Vienne en 1834; à Gênes, au carnaval de la même année, puis à Lucques, Milan, Palerme, Rome, où déjà il avait chanté en 1833; à Trieste, à Turin, Padoue, Venise, et partout obtint des applaudissements mérités. Pendant les années 1838 à 1844, il se partagea entre Naples et Vienne, où les amateurs de la plus haute distinction le recherchaient comme professeur de chant. Je le trouvai à Naples en 1841: il chantait alors au théâtre Saint-Charles, et luttait par son talent contre une maladie dont sa voix était attaquée. Il se persuadait que le mal ne serait que passager et qu'il retrouverait bientôt ses succès d'autrefois. J'essayai de le détromper, et lui proposai de renoncer au théâtre pour accepter la place de professeur de chant au conservatoire de Bruxelles, avec un traitement de 6,000 francs; mais je ne pus triompher de ses illusions. En 1845 il accepta un engagement pour un théâtre italien qu'on essayait d'organiser dans la capitale de la Belgique: il y chanta *Otello;* mais il n'était plus que l'ombre de lui-même. Il comprit alors que tout était fini pour lui dans la carrière du théâtre: il vint me voir, et me demanda de réaliser les propositions que je lui avais faites à Naples; mais la place que je lui avais offerte n'était plus vacante alors: j'eus le regret de ne pouvoir accepter ses services. Il retourna à Vienne, et s'y fixa en qualité de professeur de chant; mais trois ans après, la révolution dont l'Autriche fut le théâtre et les événements qui agitèrent la population de Vienne déterminèrent Basadonna à s'éloigner de cette ville. Des propositions lui furent faites pour *Rio-Janeiro;* l'inquiétude que lui donnait la situation de l'Europe à cette époque le décida à les accepter. Sa nouvelle situation lui parut d'abord agréable; mais, atteint de la fièvre jaune, il succomba aux suites de cette affreuse maladie, dans le mois de juin 1850. Basadonna n'était pas seulement un chanteur de grand mérite; il avait de l'esprit, de l'instruction, et sa conversation avait beaucoup d'agrément.

BASANIER (Martin), mathématicien et musicien, qui vivait à Paris vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer un livre intitulé: *Plusieurs beaux secrets touchant la théorie et pratique de la musique.* Paris, 1584. Cet ouvrage est de la plus grande rareté.

BASCH (Sigismond), professeur de philosophie, né à Juliusbourg, dans la Silésie, le 3 septembre 1700, mourut le 2 avril 1771. Il fut successivement co-inspecteur à Christianstadt, en 1730, archidiacre, membre du consistoire, premier prédicateur de la cour et surintendant général à Hildburghausen, en 1732, puis occupa les mêmes places à Weimar, en 1756, et y joignit les fonctions d'inspecteur du gymnase. On a de lui un livre de chorals et la préface du livre intitulé: *Von der Sprache des Herzens im Singen* (Le langage du cœur dans le chant), imprimé en 1754.

BASEGGIO (Lorenzo), né à Venise, a composé la musique de *Equivoci del caso,* Venise, 1712; et *Laomedonte,* Venise, 1715.

BASEVI (A.), docteur en médecine à Florence; écrivain philosophe et amateur de musique, est auteur de deux opéras, dont le premier, *Romilda ed Azzelino,* fut joué sans suc-

Digitized by Google

cès au théâtre Alfieri, le 11 août 1840; l'autre, *Eurico Odoardo*, fut représenté au théâtre de la Pergola, dans l'été de 1847, et eut trois représentations. M. Basevi a fondé à Florence un journal de musique intitulé *l'Armonia*, dont il est le rédacteur principal. Appréciateur impartial des ouvrages du compositeur Verdi, il a publié un livre où sont exposées ses opinions et ses idées à ce sujet, sous le titre de *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi;* Florence, 1859, 1 vol. in-12.

BASILI (D.-Francesco), né à Pérouse, vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître de chapelle de l'église neuve de cette ville. En 1796, il écrivit pour l'académie des *Unissoni* un drame qui fut exécuté sous le titre de *Santa Cecilia Vergine*, et peu de temps après un oratorio intitulé : *I Martiri*.

BASILI ou **BASILY** (D.-André), compositeur de l'école romaine, fut maître de chapelle de l'église de Lorette, vers le milieu du dix-huitième siècle, et mourut en 1775. Il a beaucoup écrit pour l'église. Je possède huit messes à quatre voix de ce maître, en manuscrit, et deux à huit voix. Dans la bibliothèque musicale de l'abbé Santini, à Rome, on trouve des motets à trois, quatre et cinq voix de Basili, un *Salve Regina*, en deux canons doubles; deux *Christus factus est*, à quatre ; un *Miserere* à huit, et un autre à douze. Ce maître a fait graver sur cuivre un ouvrage composé pour ses élèves, sous ce titre : *Musica universale armonico-pratica ;* Venise, Alessandri, in-fol. (s. d.). Cet ouvrage consiste en vingt-quatre exercices majeurs et mineurs pour le clavecin. Chaque exercice est composé d'une basse chiffrée pour l'accompagnement, d'une fugue et d'une sonate. Les basses (*partimenti*) et les fugues ont du mérite, quoiqu'on y remarque la sécheresse ; mais les sonates sont de pauvres compositions dépourvues d'idées. J'ai attribué par erreur, dans la première édition de cette Biographie, à André Basily le *Miserere* à 8 voix avec un verset à seize publié chez Breitkopf et Haertel, à Leipsick, et chez Ricordi, à Milan : cette œuvre appartient à son fils (Voyez la notice suivante).

BASILI (François), ou Basily, fils du précédent, est né à Lorette, au mois de février 1766. Ayant perdu son père à l'âge de neuf ans, il fut conduit à Rome, et se livra à des études de musique qu'il termina sous la direction de Jannaconi, savant compositeur de l'école romaine. Jeune encore, il obtint une place de maître de chapelle à Foligno : ce fut alors qu'il commença à écrire pour le théâtre. Son premier ouvrage en ce genre fut la cantate d'*Ariana e Teseo*. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'il donna à Milan, en 1788, *La Bella incognita*, qui plut beaucoup aux habitants de cette ville. Cet ouvrage fut suivi de *La Locandiera*, farce qu'on représenta avec succès à Rome; puis Basily écrivit pour Florence les opéras d'*Achille nell' assedio di Troja*, représenté au théâtre de la Pergola, dans le carnaval de 1798, et de *il Ritorno d'Ulysse* au même théâtre, dans l'automne de 1799. A Venise, il fit représenter *Antigona*, qui fut bien accueillie. Quelque temps après, il quitta Foligno pour la place de maître de chapelle de Macerata. C'est vers ce temps qu'il écrivit pour le théâtre S. Mosè de Venise l'opéra bouffe intitulé *Conviene adattarsi*, dont le succès fut brillant, et *l'Unione mal pensata*, farce qui fut moins heureuse au théâtre San Benedetto. *Lo Stravagante e il Dissipatore*, écrit pour les deux bouffes célèbres Rafanelli et Bassi, et représenté au printemps de 1802, n'eut pas le succès que semblait promettre le talent de ces deux artistes et le mérite du compositeur. Quelque temps après, Basily se maria avec une dame riche de Macerata, dont il eut un fils et cinq filles. Sa nouvelle fortune lui fit quitter la profession de la musique, et cet art ne fut plus pour lui qu'un délassement. Des chagrins domestiques l'ayant ensuite obligé de se séparer de sa femme, il dut rentrer dans sa première carrière, et la place de maître de chapelle de la Santa Casa, de Lorette, qu'avait occupée son père, étant devenue vacante, il l'accepta. Son retour à la musique fut signalé par deux opéras, *l'Ira d'Achille*, écrit pour la *Malanotte* et représenté au carnaval de 1817, et *l'Orfana egiziana*, qui furent applaudis avec chaleur à Venise. *Isaura e Ricciardo*, qui fut joué à Rome peu de temps après, n'obtint que trois représentations. Appelé à Milan dans l'année 1818, Basily y fit représenter, le 27 janvier, un opéra dont le poëme était de Romani, et qui avait pour titre : *gl' Illenesi*. Le 21 août suivant il donna aussi au théâtre de la Scala, *il Califfo e la Schiava*, poésie du même auteur. Enfin, dans le carême de 1824, Basily donna au théâtre Saint-Charles, à Naples, l'oratorio dramatique *Il Sansone*, dont les rôles principaux étaient écrits pour Nozzari et Lablache. Basily a écrit aussi beaucoup d'œuvres de musique d'église, parmi lesquels on remarque une messe de *Requiem*, avec orchestre, qui a été exécutée dans l'église des Douze-Apôtres, à Rome, pour les obsèques de Jannaconi, le 23 mars 1816. En 1827, Basily a été nommé censeur du conservatoire impérial de musique de Milan. Après avoir occupé cette place pendant dix ans, il fut appelé à Rome par le chapitre de Saint-Pierre du Vatican, pour succéder à Fiora-

Digitized by Google

vanti, en qualité de maître de chapelle de cette église. Il prit possession de cet emploi au mois d'août 1837, et l'occupa jusqu'à sa mort, qui arriva le 25 mars 1850, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. Au mois d'août 1841, j'avais vu cet artiste remarquable à Rome, et avais éprouvé un sentiment pénible de l'isolement où il vivait dans un âge avancé, découragé qu'il était de ne pouvoir faire la restauration de la bonne musique d'église, en l'absence de moyens d'exécution suffisants. Ce qu'il me dit alors de l'ignorance des musiciens de cette chapelle était quelque chose d'inouï pour moi ; elle était telle, que, disait-il, il ne pouvait leur faire entreprendre l'étude de ses propres ouvrages, et qu'il était obligé de leur faire chanter les choses qu'ils avaient dans la mémoire. L'abbé Santini, qui m'accompagnait dans la première visite que je fis à Basily, confirma ces faits par son témoignage. Si les musiciens de la chapelle de Saint-Pierre du Vatican n'étaient pas arrivés à ce degré d'inhabileté, ce grand artiste, bien qu'âgé de soixante-quatorze ans alors, aurait été capable encore d'y faire renaître les beaux jours de l'art; car, malgré la goutte qui paralysait en partie ses doigts, il voulut improviser pour moi sur un vieux piano placé dans sa chambre, et je fus frappé de la jeunesse de ses idées, de son excellent sentiment d'harmonie, et du feu qu'il mettait dans son exécution. Lorsque je le quittai, il me dit qu'il voulait écrire une symphonie qu'il désirait que je fisse exécuter par l'orchestre du conservatoire de Bruxelles. Quelques mois après, je reçus en effet le manuscrit original de cette œuvre, que je conserve précieusement : L'ouvrage, dans le style de Haydn, fut répété plusieurs fois, et produisit un très-bon effet. On a gravé quelques-unes de ses compositions parmi lesquelles on remarque : 1° Une fugue pour le piano; Milan, Ricordi. — 2° Une sonate pour le même instrument, ibid. 3° Deux fugues, idem, ibid. — 4° *Ave Maria a tre voci e piano forte*, Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 5° *Kyrie a quattro breve, coll' accomp. di piano*, ib. — 6° *Offertoire à quatre voix et orgue*, ibid. — 7° *Miserere ad otto voci concertati con repieni ed un versetto a sedici reali*; Milan, Ricordi, Leipsick, Breitkopf et Haertel.— 8° *Confitebor... Salmo C X a quattro voci con grande orchestra* ; Milan, Ricordi. — 9° *Invitatoria del Mattutino per la Natività di N. S., a quattro voci concertate coll' organo*; ibid. — 10° *Responsori del mattutino per la Natività di N. S. a 4 voci coll' organo*; ibid. — 11° *Magnificat, a otto voci con l'organo*; ibid. — 12° *La Salutazione angelica, ossia l'Ave Maria, a quattro voci coll' organo*; ibid. — 13° *Motetto ossia offertorio, per voce di basso con accomp. d'organo*; ibid. — 14° *Aurea luce, inno ad otto voci coll' organo*; ibid. — 15° Quatre fugues à quatre mains pour le piano; ibid. — 16° Thème et variations pour le piano ; ibid. — 17° Ouverture de l'opéra *gli Illinesi*; idem, ibid. — 18° Idem de *l'Ira d'Achille*; idem, ibid. — 19° Idem de *Sansone*, idem, ibid. — 20° Première Symphonie à grand orchestre, dédiée à Rossini ; ibid. — 21° Solféges pour basse, composés pour les élèves du conservatoire de Milan ; en trois livres ; ibid. — 22° Quelques airs et duos des opéras *Antigone, il Califfo e la Schiava, gl' Illenesi, lo Stravagante ed il Dissipatore*, et *Sansone*; ibid. Les œuvres de musique d'église laissés en manuscrit par Basily, et dont les originaux ont été trouvés chez lui après sa mort, sont en nombre immense; en voici l'indication abrégée : MESSES. 1° *Kyrie et Gloria* brefs (en *sol* mineur) à quatre voix et orgue. — 2° *Idem* concertés à quatre voix et orgue (en *si* bémol), divisés en dix morceaux. — 3° *idem* à quatre voix concertés et orgue (en *sol* mineur), divisée en onze morceaux. — 4° *idem* en pastorale à quatre voix et orgue (en *fa* mineur), divisés en dix morceaux. — 5° *idem* à quatre voix et orgue ou orchestre (en *ut* mineur), divisés en douze morceaux. — 6° *Idem* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en douze morceaux. — 7° *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus et Agnus Dei*, à quatre voix et orgue (en *ut*). — 8° *Kyrie et Gloria* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en onze morceaux. — 9° *Kyrie et Gloria* à huit voix, orgue et grand orchestre (en *mi* bémol), divisés en neuf morceaux. — 10° *Kyrie et Gloria* brefs, avec le *Credo*, le *Sanctus* et *l'Agnus Dei* à quatre voix et orgue (en *ré* majeur), en un seul morceau chacun. — 11° *Kyrie et Gloria* solennels à quatre voix et orgue (en *sol*), divisés en dix morceaux. — 12° *Idem* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en dix morceaux. — 13° *Idem* à huit voix et grand orchestre (*mi* bémol), divisés en dix morceaux. Très-belle composition. — 14° *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus Dei* à trois voix (deux ténors et basse) avec orgue *ad libitum* (en *la* mineur). — 15° *Kyrie et Gloria* brefs à quatre voix et orgue (en *sol*), en un seul morceau. — 16° *Kyrie et Gloria* à huit voix, en deux chœurs, orgue et orchestre (en *mi* mineur), divisés en dix morceaux. — 17° *Kyrie et Gloria* à quatre voix et orgue (en *ré* mineur), divisés en dix morceaux. — 18° *Kyrie et Gloria* à quatre voix et orgue (en *mi* bémol) divisés en douze morceaux. — 19° *Idem* à quatre voix concertées et orchestre (en *sol*).

Digitized by Google

— 20° Grande messe de *Requiem* à quatre voix et grand orchestre (en *fa* mineur). Très-bel ouvrage. — 21° Messe de *Requiem* pour des couvents de religieuses, à treis voix (deux soprani et contralto) avec orgue (en *la* mineur). — Graduels : Six graduels à quatre voix et orgue (en *si* bémol, en *fa*, en *ré*, en *ut*, en *mi* bémol). — Six graduels pour diverses voix de solo, avec orgue ou orchestre. — Séquences : 1° *Victimæ Paschali* à quatre voix concertées et orgue (en *si* bémol). — 2° Deux *Veni Creator* à quatre voix et orgue (tous deux en *si* bémol). — 3° *Si quæris beneficia* à quatre voix et orchestre (en *si* bémol). — 4° *Si quæris miracula* à quatre voix et orgue (en *sol*). — 5° *Responsario* de saint François de Paule à deux ténors et basse avec orchestre (en *si* bémol). — 6° *Tota Pulchra* pour deux soprani et contralto avec orgue, pour des couvents de religieuses. — Credo : 1° *Credo* à quatre voix, orgue et orchestre (en *fa*). — 2° *Credo* à quatre voix, orgue et orchestre (en *ut*). — Offertoires : 1° Soixante offertoires pour différentes voix de solo et orgue. — 2° Treize *idem* à quatre voix et orgue. — 3° Un *idem* à cinq voix et orgue. — 4° Deux *idem* à six voix et orgue. — 5° Deux *idem* à huit voix et orgue. — Motets : 1° Un motet à huit voix et orgue. — 2° Quatre *idem* à quatre voix et orgue. — 3° Deux *idem* à trois soprani, contralto, ténor et orgue. — 4° Un *idem* à deux soprani, contralto et chœur de voix de femmes avec orgue. — 5° Un *idem* à deux soprani et orgue. — 6° Deux *idem* pour voix de basse et orchestre. — 7° Deux *idem* pour voix de soprano et orchestre. — Introït : Deux *Introït* à quatre voix et orgue. — Antiennes : 1° *Tu es Petrus* à huit voix et orgue. — 2° *Tu es Petrus* à quatre voix et orgue. — 3° *Magi videntes stellam*, pour voix de basse et orgue. — Vêpres : 1° *Domine ad adjuvendum* bref (en *ut*) à quatre voix, orgue et orchestre. — 2° *idem* (en *ré*) idem. — 3° idem (en *ré* mineur), *idem*. — Psaumes : 1° Trois *Dixit* à quatre voix et orgue (en *la*, en *si* bémol, en *sol*). — 2° Trois *Dixit* à quatre voix, orgue et orchestre (en *mi* bémol, en *ré* et en *si* bémol). — 3° Un *Dixit* à huit voix et orgue. — 4° Grand *Confitebor* à quatre voix de solo, chœur et grand orchestre. — 5° *Confitebor* bref à quatre voix, orgue et instruments. — 6° Deux *Beatus Vir* à huit voix et orgue. *Beatus Vir* pour soprano et chœur avec orgue. — 7° Trois *Laudate pueri* à quatre voix concertées et orgue (en *fa*, *si* bémol et *la*). — 8° *Laudate pueri* à huit voix et orgue. — 9° *Lætatus sum* à quatre voix et grand orchestre. — 10° *Laudate Dominum* à quatre voix, orgue et orchestre. — 11° *Lauda Jerusalem* bref à quatre voix, orgue et orchestre. — 12° Neuf psaumes brefs sur le plain-chant, et deux *Magnificat*, idem. — 13° *Benedictus Dominus Deus meus* à quatre voix et orgue. — 14° *In exitu*, en style dramatique pour exécuter dans des concerts spirituels, à quatre voix de chœur, solos, récitatifs avec grand orchestre. — Magnificat : 1° *Magnificat* bref à quatre voix concertées et orgue. — 2° deux *Magnificat* à quatre voix, orgue et orchestre (en *si* bémol, et en *fa*). — 3° *Magnificat* à huit voix et orgue. — 4° *Lauda anima mea Dominum* bref, à quatre voix et orgue. — 5° Les cinq Antiennes de Vêpres pour l'église Saint-Pierre à voix *solo* avec chœur et orgue. — Hymnes : 1° *Urbs beata Jerusalem* à 4 voix et orgue. — 2° *Aurea luce* à huit voix et orgue. — 3° *Iste confessor* à quatre voix et orchestre. — 4° *Jesu Redemptor omnium* à quatre voix et orgue. — 5° *En gratulemur hodie*, à quatre voix et orgue. — 6° *O Ludovice angelice*, pour voix de basse, chœur et orgue. — 7° Deux *Te Deum* à quatre voix et orchestre. — 8° *Ave Maris Stella* à quatre voix et orgue. — 9° *Ave Maris Stella* à quatre voix, orgue et orchestre. — 10° Sept *Tantum ergo* pour différentes voix *solo* avec orgue et diverses combinaisons d'instruments. — 11° *Tantum ergo* à cinq voix et orchestre. — 12° *Tantum ergo* à quatre voix et orchestre. — Litanies : 1° Deux litanies de la Vierge à quatre voix, orgue et orchestre (en *la* majeur et en *si* mineur). — 2° Litanie intitulée : *Salus infirmorum*, à cinq voix de solo, chœur, orgue et orchestre. — 3° Litanie caractéristique tirée du thème en usage parmi les pèlerins qui visitent la Santa Casa de Lorette, à huit voix en deux chœurs, l'un de voix d'hommes, l'autre de voix de femmes, avec orgue et orchestre. — 4° Litanie des saints à quatre voix, orgue et orchestre. — 5° Litanie à quatre voix principales, quatre voix dites *de concerto*, et quatre voix *di pieno*, formant douze parties réelles avec orgue. Ouvrage que j'ai vu à Rome, et dont la facture est admirable. — 6° Litanies brèves à quatre voix et orgue. — Antiennes de la Vierge : 1° Onze *Salve Regina* pour différentes voix de *solo*, avec orgue ou orchestre. — 2° Sept *Ave Regina Cœlorum*, pour différentes voix de *solo* et orgue. — 3° *Alma Redemptoris* pour ténor solo, chœur et orchestre. — 4° *Regina Cœli* pour basse, chœur, orgue et orchestre. — Musique a Capella sans accompagnement : 1° *Oraison de Jérémie* (Incipit Oratio) pour trois soprani, contralto et ténor. — 2° *Christus* à quatre voix (en *fa*). — 3° *Christus* à cinq voix soli (en *fa*). — 4° *Miserere* à huit avec

Digitized by Google

un verset à seize. C'est celui qui est publié. — 5° *Miserere* à quatre voix chorales. Ouvrage d'un grand effet. — 6° *Miserere* pour deux soprani et contralto avec orgue, pour les couvents de religieuses. Outre tous ces ouvrages, Basily a laissé beaucoup d'airs d'église séparés, avec orgue ou orchestre, trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, et trois symphonies à grand orchestre.

BASILI ou **BASILY** (Basilio), fils du précédent, né à Macerata, en 1803, a débuté comme ténor au théâtre de Ferrare en 1826, et se fit entendre sur plusieurs autres scènes dans les années suivantes. Il se rendit ensuite au Brésil, où il chanta pendant plusieurs années; puis il se fixa à Madrid, en qualité de professeur de chant. En 1844, il y était entrepreneur de l'Opéra italien. Deux ans après, il fit représenter un opéra de sa composition, en langue espagnole, sous ce titre : *El Diablo predicator*, qui eut quelque succès.

BASLER (Charles), professeur de musique à Oppenheim sur le Rhin, dans le duché de Darmstadt, n'est connu que par une méthode pratique pour étudier l'harmonie au moyen d'un tableau sphérique qui indique la position de tous les tons et les passages de l'un à l'autre, par la simple succession de l'accord parfait, de celui de septième et de ses dérivés; enfin, de l'accord de quinte et sixte. Des cartons découpés de diverses formes, dont la base est toujours appuyée sur l'accord parfait du ton primitif, donnent les solutions des problèmes de successions. L'ouvrage, qui renferme l'explication de la méthode, le tableau et les cartons mobiles, a pour titre : *Reisekarte für das Reich der Töne, oder bildliche Darstellung der Tonverwandtschaften* (Carte de voyage pour l'empire des tons, ou tableau figuré de la parenté des tons). Carlsruhe, Bielefeld, 1850, in-4° avec le tableau et les cartons. Une traduction anglaise, par M. G. French Flowers, organiste de l'église Saint-Jean, à Paddington, a paru en même temps que l'ouvrage original, sous ce titre : *Pictorical representation of the science of harmony and the relationship of cords*. Londres, 1850, gr. in-4°, très-élégamment imprimé et accompagné du tableau et des cartons découpés.

BASSANI (Jean), ou BASSANO, musicien au service de la *Serenissima Signoria* de Venise, et maître de musique du séminaire de Saint-Marc, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On a imprimé de sa composition : 1° *Concerti ecclesiastici a 5, 6, 7, 8 e 12 voci, libro 1°*; *Venezia, app. Giac. Vincenti*, 1598, in-4°. — *Idem, libro 2°*; *ibid.*, 1599, in-4°. — 2° *Canzonette a 4 voci*; Venezia, 1587, in-4°. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix, de la composition de Bassani, dans ses *Florilegii musici portensis*.

BASSANI (Jean-Baptiste), né à Padoue vers 1657, fut élève du père Castrovillari, cordelier. Après avoir été maître de chapelle de l'église cathédrale de Bologne pendant plusieurs années, il accepta, en 1685, la place de maître de chapelle à Ferrare. Il y fut membre de l'Académie *della Morte*, et mourut dans cette ville en 1716. L'Académie des Philharmoniques de Bologne l'avait admis dans son sein en 1677, et il en avait été prince en 1682. Ses compositions religieuses, dramatiques et instrumentales lui assurent une place distinguée parmi les plus habiles musiciens de son temps. Il fut aussi grand violoniste, et eut pour élève le fameux Corelli. Ses ouvrages furent publiés de 1680 à 1710; ils se composent de six opéras et de trente-un œuvres de musique religieuse et instrumentale. Voici les titres de ses opéras : *Falaride, tiranno d'Agrigente*, à Venise, en 1684; *Amorosa preda di Paride*, Bologne, 1684; *Alarico, re de' Goti*, Ferrare, 1585; *Ginevra, infanta di Scozzia*, Ferrare, 1690; *il Conte di Bacheville*, Pistoie, 1696; *La Morte delusa*, Ferrare, 1696. Ses autres ouvrages sont : — 1° *Sonate da camera, cioè balletti, correnti, gighe e sarabande a violino e violone ovvero spinetta, con il secondo violino a beneplacito, opera prima*; Bologne, 1693. C'est une réimpression. — 2° *Ricercate, passagi e cadentie*; Venise, Gia. Vincenti et Ric. Amadino, 1685, in-fol. — 3° *L'Armonia delle Sirene, cantate amorose musicali a voce sola, op. 2ª*; ibid., 1692, in-4° obl. *in partit.* — 4° *Cantate a voce sola, op. 3ª*; Bologne, 1698, in-4° obl. — 5° *La Moralità armonica, cantate a due e tre voci, op. 4ª*; *ib.*; 1700 in-4° obl. — 6° *Dodici sonate a due violini e basso, op. 5ª*. Cet ouvrage est excellent; le style en est noble, pathétique, et la facture élégante et pure. — 7° *Affetti canori, cantate ed ariette, op. 6ª*; Bologne, 1697, in-4° obl. *in partit.* — 8° *Eco armonica delle muse, cantate amorose a voce sola, op. 7ª*; *ibid.*, 1694, in-4° obl. *in partit.* — 9° *Resi armonici in motteti a voci sola con violini, opera ottava*, in Venezia, Gia. Vincenti, 1691, in-4°. Des exemplaires de cette édition, dont a on changé le frontispice, portent l'indication d'Anvers, et la même date. C'est ce même ouvrage qui a été ensuite réimprimé sous ce titre : *Metri sacri armonici in motetti a voce sola con violini. op. 8°*; *ib.*, 1696, in-4°. — 10° *Armonici Entusiasmi di Davide, ovvero Salmi concertati à quattro voci, con violini e suoi ripieni, con altri salmi a due e tre voci e violini*; Venise, 1695 et 1698, in-4°. — 11° *Salmi di compieta*

Digitized by Google

a tre e quattro voci, con violini e ripieni, op. 10ª; ibid., 1691, in-4°. — 12° *Concerti sacri, motetti a una, due, tre e quattro voci con violini e senza*, op. 10ª, Bologne, 1697, in-4°. — 13° *Motetti a voce sola con violini*, op. 12ª; Venise, 1700, in-4°, *in partit*. — 14° *Armonie festive, o siano motetti sacri a voce sola, con violini*, op. 13ª; Bologne, 1696, in-4°. — 15° *Amorosi sentimenti di cantate a voce sola*, op. 14ª; Venise, 1696, in-4° obl. *in partit*. — 16° *Armoniche fantasie di cantate amorose a voce sola*, op. 15ª; ibid., 1694, in-4° *in partit*. — 17° *La Musa armonica, cantate amorose musicali a voce sola*, op. 16ª; Bologne, 1695, in-4° obl. — 18° *La Sirena amorosa, cantate a voce sola con violini*, op. 17ª; Venise, 1699, in-4°. — 19° *Tre messe concertate a quattro e cinque voci, con violini e ripieni*, op. 18ª; Bologne, 1698, in-4°. — 20° *Languidezza amorosa, cantate a voce sola*, op. 19ª; ibid., 1698. — 21° *Messa per gli defunti a quattro voci con viole e ripieni*, op. 20ª, in-4°; ibid., 1698. — 22° *Salmi concertati a due, tre, quattro e cinque voci con violini e ripieni*, op. 21ª, in-4°; ibid., 1699. — 23° *Lagrime armoniche, ossia il Vespero de defunti, a quattro voci, con violini e ripieni*, op. 22ª; Venise, 1699, in-4°. — 24° *Le notti lugubri concertate ne' responsori dell' uffizio de' morti, a quattro voci con viole e ripieni*, op. 23ª; Venise, 1700, in-4°. — 25° *Davide armonico espresso ne' salmi di mezzo, concertati a due e tre voci, con violini per tutto l'anno*, op. 24ª; Venise, 1700, in-4°. — 26° *Compietori correnti a quattro voci concertate, con violini e ripieni a beneplacito*, op. 25ª; Bologne, 1701, in-4°. — 27° *Antifone sacre a voce sola con violini per tutto l'anno, e due Tantum ergo*, op. 26ª; *ib.*, 1701, in-4°. — 28° *Motetti sacri a voce sola con violini*, op. 27ª; *ib.*, 1701, in-4°. — 29° *Cantate amorose a voce sola*, op. 28ª, in-4°, obl. *in partit.*; Bologne, 1701. — 30° *Corona di fiori musicali, ossia XXIV arie a voce sola, con due violini*, op. 29ª; Bologne, 1702. — 31° *Cantate amorose a voce sola con violini*, op. 31ª; Bologne, 1705. — 32° *Misse concertate a quattro voci, violini e ripieni, con una Messa per i defonti* op. 32ª, Bologne, Silvani, 1710, in-4°. La bibliothèque impériale de Paris possède quatre messes à quatre et cinq voix, ainsi que des motets et des antiennes de cet auteur, le tout en manuscrit. On trouve aussi de Bassani, à la Bibliothèque royale de Berlin, en manuscrit : 1° *Messa canonica* 4 *vocum cum basso continuo*. — 2° Le motet à quatre voix *Jesu salus peccatorum*. — 3° *De profundis* à huit voix en deux chœurs. — 4° Le psaume *Beatus vir* à quatre voix en deux canons. — 5° Un recueil de messes à quatre voix concertantes, quatre voix de *ripieno* et six instruments.

BASSANI (Jérôme), élève de Lotti, chanteur distingué, compositeur dramatique et habile contrapuntiste, naquit à Venise, vers la fin du dix-septième siècle. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, de motets, et quelques opéras, parmi lesquels on remarque *il Bertoldo*, représenté à Venise en 1718, et *l'Amor per forza*, dans la même ville, en 1721. Bassani a joui de la réputation d'un très-habile maître de chant.

BASSENGIUS, ou BASSENGE (Egide), né à Liége vers le milieu du seizième siècle, fut maître de chapelle de l'archiduc Mathias (*Ernest*, suivant l'histoire), qui fut élu roi de Pologne en concurrence avec Henri de Valois (plus tard roi de France sous le nom de Henri III). On connaît sous le nom de Bassenge l'ouvrage qui a pour titre : *Motectorum quinque, sex, octo vocum liber primus; Viennæ Austriæ, exeudebat Leonhardus Formica*, 1591, petit in-4° obl.

BASSI (M.), secrétaire du prince de Condé, membre de la société des Amateurs fondée et dirigée par Gossec, a publié un pamphlet sur l'opéra italien que Léonard, coiffeur de la reine, avait essayé d'établir à Versailles, avant que ce spectacle, qu'on appelait alors *les Bouffons*, fût établi à Paris à la foire Saint-Germain. Cette brochure a pour titre : *Lettre adressée à la Société Olympique, à l'occasion de l'Opéra Bouffon italien établi à Versailles*; Paris, novembre 1787, 24 pages (*Voy.* le *Mercure de France*, 1787, n° 51).

BASSI (Louis), chanteur distingué, naquit à Pesaro en 1766. Fils d'artistes dramatiques, il accompagna ses parents à Sinigaglia, et y reçut des leçons de musique et de chant de Pietro Morandi, élève du P. Martini. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de treize ans il chantait déjà des rôles de femme dans les opéras bouffons et s'y faisait applaudir. Le désir de perfectionner son talent lui fit abandonner la maison paternelle lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, et dès lors il prit la résolution de pourvoir à son existence. Arrivé à Florence, il y trouva un protecteur dans le chanteur Pierre Laschi, dont il reçut de bonnes leçons, et qui le fit débuter au théâtre de la Pergola. Ce même Laschi lui donna une lettre de recommandation pour Dominique Guardasoni, entrepreneur du théâtre italien de Prague, qui l'admit dans sa troupe chantante, et Bassi commença à chanter dans cette ville, au mois d'octobre 1784, n'ayant pas

Digitized by Google

encore dix-neuf ans. En peu de temps il devint l'idole des amateurs qui fréquentaient habituellement ce théâtre. Il brilla particulièrement dans *il re Teodoro*, dans le *Barbier de Séville*, de Paisiello, et dans la *Cosa rara*, de Martini. Ce fut pour lui que Mozart écrivit le rôle de *Don Juan*, et celui du comte *Almaviva* dans les *Nozze di Figaro*. Pendant que l'illustre compositeur dirigeait les répétitions de son immortel *Don Juan*, on rapporte que Bassi lui demanda plusieurs fois qu'il lui fît un air pour remplacer le rondo *fin' che dal vino*, qu'il ne croyait pas susceptible d'effet. Mozart, certain de ne s'être pas trompé dans la composition de ce morceau, se contentait de répondre au chanteur : *Attendez la représentation : si le rondo n'est pas applaudi, je vous en écrirai un autre.* Ce qu'il avait prévu arriva : non-seulement l'air fut goûté, mais on le fit recommencer. Le *Don Juan* et les *Nozze di Figaro* achevèrent la réputation de Bassi en Allemagne, et pendant plus de vingt ans, son talent fit les délices de la haute société de la Bohême. La situation politique de l'Allemagne fit fermer le théâtre italien de Prague en 1806. Bassi avait alors quarante ans. Inconnu dans sa patrie, il était trop tard pour qu'il y retournât comme chanteur, et la modicité de ses appointements au théâtre de Prague ne lui avait pas permis de faire d'économies. Dans cette situation il trouva une ressource inattendue chez le prince de Lobkowitz, grand amateur des arts, qui le prit à son service. Pendant quelques années, Bassi trouva une existence agréable chez ce noble seigneur, passant les étés dans une terre magnifique, et les hivers à Vienne, où il excita l'enthousiasme en 1808, dans le *Barbier de Séville* de Paisiello. Cette situation se prolongea jusqu'en 1814 ; mais alors des économies considérables ayant été faites dans la maison du prince de Lobkowitz, dont la grande fortune était obérée, Bassi reçut sa démission. Il retourna alors à Prague, où il se lia d'amitié avec quelques artistes distingués. Dans l'automne de 1815, il reçut une invitation pour donner quelques représentations au théâtre de Dresde ; mais sa voix avait perdu beaucoup de son timbre et de sa sûreté dans les intonations : l'effet qu'il produisit ne répondit pas à ce qu'on attendait de lui. Cependant la direction du théâtre traita avec lui pour une année. Avant que ce terme fût expiré Bassi fut nommé régisseur du théâtre italien, avec 800 écus de traitement. Il conserva cet emploi jusqu'à sa mort, qui arriva le 13 septembre 1825. Les avantages qui distinguèrent cet artiste furent une belle et noble figure, une taille élevée et bien proportionnée, une voix dont le timbre était égal dans toute son étendue et dont l'émission était naturelle, enfin une rare intelligence de la scène.

BASSI (Nicolas), excellent bouffe chantant, et l'un des derniers qui ont possédé la tradition de l'ancienne école, naquit à Naples en 1767. Après avoir fait de brillants débuts à Venise, en 1791, il chanta à Milan l'année suivante, et y fut si bien accueilli, qu'il fut rappelé dans cette ville en 1793, 1794, 1808, 1810, 1816 et 1820. Il se trouvait à Paris en 1808, et chanta avec beaucoup de succès dans *il Marco Antonio*, de Pavesi. Il est mort à Vicence, le 3 décembre 1825. Plusieurs recueils d'ariettes italiennes ont été publiés à Vienne, à Paris et à Milan, sous le nom de *Bassi* : ces morceaux ont été composés par le chanteur qui est l'objet de cet article.

Un autre artiste de ce nom (*Vincent* Bassi) brilla aussi comme basse chantante sur les théâtres d'Italie, depuis 1827 jusqu'en 1842.

BASSI (Caroline), cantatrice napolitaine, née vers 1780, obtint de brillants succès, qu'elle devait à la beauté, au volume extraordinaire de sa voix, à la justesse exquise de ses intonations, et à la pureté de sa mise de voix et de sa vocalisation. Elle débuta à Naples en 1798 ; puis elle chanta à Venise, à Gênes et dans quelques autres villes de l'Italie, recueillant partout les témoignages d'admiration. Au carnaval de 1820, elle joua à Milan au théâtre de la Scala, dans l'opéra de *Bianca e Faliero*, que Rossini écrivit pour elle et pour M^me^ Camporesi ; mais alors elle avait beaucoup perdu de l'éclat et de la flexibilité de sa voix. Peu de temps après elle se retira du théâtre.

Il y a eu dans le même temps une autre cantatrice nommée Caroline Bassi, qui chantait au théâtre Re de Milan, en 1813, et au théâtre Carcano, en 1814. On l'appelait *la Milanaise* pour la distinguer de la Napolitaine. Elle était née en effet à Milan.

BASSIRON (Philippe), contrapuntiste du quinzième siècle, dont *Ottaviano Petrucci* de Fossombrone a inséré des messes dans sa précieuse collection intitulée : *Missæ diversorum auctorum*, Venise, 1508, in-4°. Dans le quatrième livre des *motetti* imprimé à Venise, par le même Petrucci, on trouve un *Inviolata* de Bassiron.

BASTARDELLA (la). *Voy.* Agujari.

BASTERIS (Cajetan-Pompée), chanteur célèbre, né à Bologne, fut au service du roi de Sardaigne, depuis 1730 jusqu'en 1740.

BASTIAANS (J.-G.), habile organiste et compositeur, né à Deventer, est fixé à Amsterdam. Le 10 mai 1837, il a donné un concert d'orgue à Leipsick. La société hollandaise pour

Digitized by Google

l'encouragement de la musique a fait imprimer, dans le recueil qu'elle publie, un motet et des pièces d'orgue de sa composition, en 1839 et 1844.

BASTIDE (Jean-François de), né à Marseille, le 15 mars 1724, est mort à Milan, le 4 juillet 1798. Il a publié des *Variétés historiques, littéraires, galantes*, Paris, 1774, deux part. in-8°. Dans la seconde partie on trouve une *Lettre sur les grandes écoles de musique*, où les styles de Lulli, de Pergolèse et de Händel sont analysés.

BASTINI (Vincent), compositeur italien, vivait vers le milieu dè 16e siècle; il a fait imprimer : *Madrigali a sei voci*, op. 1a, Venise, 1567. Cette édition, qui est la seconde, a été corrigée par Claude Merulo.

BASTON (Josquin), compositeur flamand, vivait en 1556, époque où Guichardin écrivait sa *Description des Pays-Bas*. On l'a quelquefois confondu avec Josquin des Prés. Salblinger a placé quelques motets de Baston dans sa collection intitulée : *Concentus musicus octo, sex, quinque et quatuor vocum;* Augsbourg, 1545, in-4°. On trouve aussi de ses compositions dans ces recueils : 1° *Quatuor vocum musicæ modulationes numero XXVI ex optimis cantoribus diligenter selectæ prorsus novæ*, etc.; Antverpiæ, apud Guill. Vissenacum, 1542, petit in-4°. — 2° *Chansons à* quatre *parties, auxquelles sont contenues XXXI nouvelles chansons, convenables tant à la voix comme aux instruments;* livre 1er; imprimé à Anvers par Tylman Susato, etc., 1543, in-4° obl. — 3° *Le quatrième livre des chansons à quatre parties*, etc.; ibid., 1544. — 4° *Le Ve Livre idem*; ibid. 1544. — 5° *Le VIIIe Livre*, etc.; ibid., 1545. — 6° *Le XIe livre*, etc., ibid., 1549. — 7° *Le XIIe livre*, etc., 1558. — 8° *Le XIIIe livre*, etc.; ibid. (sans date). — 9° *Chansons musicales à cinq parties*, Anvers, Tylman Susato (sans date), in-8°. — 10° *Cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant* 5 *et* 6 *vocum, ex optimis quibusque musicis selectarum lib. I-VIII;* Lovanii, 1554-1557. — 11° *Liber VIII* 5 *et* 8 *vocum cantionum sacrarum vulgo Motetta vocant; Lovanii, apud Petrum Phalesium*, ann. 1561, in-4°.

BATAILLE (Gabriel), luthiste, qui vivait à Paris au commencement du dix-septième siècle, a publié des *Airs mis en tablature de luth, premier livre;* Paris, Ballard, 1608, in-4°. Le deuxième livre a paru en 1609; le troisième, en 1611, et le quatrième, en 1613. On trouve aussi des airs de Bataille, avec d'autres de Bailly, de Guedron, de Boesset, de Ballard et de Savorny, dans le recueil qui a pour titre : *Airs de cour de différents auteurs;* Paris, Ballard, 1615, in-18. Il composa, en société avec Guedron, Mauduit et Bochet, le ballet dansé par Louis XIII, en 1617, le ballet sur la dernière victoire du roi en 1620, et plusieurs autres, qui furent exécutés dans les appartements du Louvre. Bataille eut le titre de luthiste de la chambre de la reine.

BATEN (Henri), nommé aussi par quelques écrivains *Henricus de Malinis*, parce qu'il était né à Malines, vivait vers la fin du treizième siècle, comme il paraît par la lettre qu'il écrivit à *Guy* de Hainaut, trésorier de la cathédrale de Liége, qui fut élu évêque d'Utrecht en 1301. Baten fut docteur en théologie et chancelier de l'université de Paris, et ensuite chanoine et chantre de la cathédrale de Liége. On a de lui *Speculum Divinorum et Naturalium quorondam*, Mss. qui était avant la révolution française chez les chanoines réguliers de Saint-Martin à Louvain, et à l'abbaye de *Tongerloo*. Cet ouvrage est divisé en dix livres; l'auteur y traite de la musique et des principales questions de la philosophie de son temps.

BATES (Jean), musicien et bon organiste anglais, naquit en 1740 à Halifax, dans le duché d'York. En 1784 il fut chargé de la direction des oratorios exécutés à Westminster, à l'anniversaire de la mort de Händel, et il continua ce service pendant plusieurs années. Ce fut lui qui organisa aussi le concert de musique ancienne, en 1776, et il le dirigea jusqu'en 1793. Comme compositeur, Bates est connu par un opéra intitulé *Pharnaces*, et par les opérettes suivants : 1° *Theatrical Candidates. — Flora, or Iob in the Well. — Lady's Frolic.* Il a écrit aussi plusieurs œuvres de musique vocale et instrumentale, dont on n'a publié que *six sonates pour le piano;* Londres, Clementi. Bates est mort le 8 juin 1799, avec le titre de directeur de l'hôpital de Greenwich.

BATES (Sara), femme du précédent, cantatrice excellente, connue en 1784 sous le nom de Miss Harrop, fut élève de Sacchini. Elle étudia aussi avec son mari le style de Händel; elle chantait fort bien les ouvrages de ce maître. On vantait beaucoup sa prononciation, qu'on comparait à celle de Garrick. Le docteur Burney dit que sa voix était pure et étendue, sa vocalisation brillante, et qu'elle joignait à ces avantages beaucoup d'expression dramatique. On a gravé son portrait, d'après *Angelica Kauffmann*.

BATESON (Thomas), organiste de l'église cathédrale de Chester, en 1600, fut nommé, en 1618, organiste et maître des enfants de chœur de la Trinité à Dublin. Vers le même temps il prit ses degrés de bachelier en musique à l'uni-

Digitized by Google

versité de la même ville. Il a publié, en 1614, un recueil de madrigaux sous ce titre : *English madrigals for three, four, five and six voices.*

BATHE (Guillaume), d'une famille ancienne et considérée en Irlande, naquit à Dublin, en 1564. Il commença ses études dans cette ville et les acheva à Oxford. A l'âge de trente ans, il abjura le protestantisme dans lequel il était né, quitta son pays, et se fit jésuite en Flandre, vers 1596. Après avoir voyagé quelque temps en Italie et en Espagne, il fut nommé directeur du séminaire irlandais de Salamanque, et mourut à Madrid, le 17 juin 1614. Dans sa jeunesse il publia : *A briefe introduction to the true art of musicke, wherein are set downe exact and easie rules for such as seeke but to know the trueth, with arguments and their solutions, for such as seeke also to know the reason of the trueth : which rules be meanes whereby any by his owne industrie may shortly, easily, and regularly attaine to all such things as to his arte doe belong, etc.; by W. Bathe, student at Oxenford* (Courte introduction aux vrais principes de la musique, etc.) Londres, 1584, in-4°; une seconde édition de cet ouvrage a paru sous ce titre : *A briefe introduction to the skill of song, concerning the practice* (Courte introduction à l'art du chant, etc.); Londres, sans date. Thomas Este, à qui l'on doit cette édition, y a fait des corrections et des changements. Bathe s'est fait connaître aussi comme écrivain ascétique, et de plus a publié, sur le plan de Comenius, un *Janua Linguarum* (Salamanque, 1611, in-4°) qui est fort estimé.

BATHIOLI (François), ou plutôt Batioli, guitariste italien fixé à Vienne, y a fait imprimer plusieurs ouvrages de sa composition, parmi lesquels on remarque : 1° Concert-polonais pour guitare avec quatuor, œuvre troisième; Vienne, Diabelli. — 2° Douze valses pour une ou deux guitares, œuvre quatrième ; ib. — 3° Grandes variations sur l'air allemand *An Alexis send' ich dich*, pour flûte et guitare, op. 5 ; ibid. — 4° Pot-pourri pour guitare, flûte et alto, op. 6 ; ibid. — 5° Rondo de chasse, op. 7 ; ibid. — 6° Une méthode de guitare avec une introduction sur le chant, publiée en allemand sous ce titre : *Guitarschule nebst einer kurzen Anleitung zum singen;* ibid. Une espèce d'abrégé de cet ouvrage a été publié chez le même éditeur en allemand, français et italien. Il paraît que M. Barthioli s'est retiré à Venise vers 1830.

BATI (Luc), fut maître de chapelle de l'église de Saint-Laurent, à Florence, dans les dernières années du seizième siècle. On ne connaît rien de ses ouvrages, mais on sait qu'il composa la musique de la mascarade qui parcourut les rues de Florence le 26 février 1595. Cette mascarade avait pour sujet les flammes de l'amour (*Le Fiamme di amore*). Dix-huit couples à cheval étaient accompagnés chacun de quatre estafiers, ce qui faisait un nombre de cent huit masques, non compris les chanteurs et les instrumentistes, qui étaient sur un char. M. Adrien de Lafage a tiré ces renseignements d'un manuscrit du commencement du dix-septième siècle à la Bibliothèque Magliabechiana de Florence (*Voy. Gazetta musicale di Milano*, anno VI, n° 22.)

BATISTA DE VIELMIS (Bartolomeo de), organiste vénitien du quinzième siècle, succéda à *Bernardo di Stefanium Murer*, comme organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc, le 12 octobre 1459, et conserva cette place jusqu'au mois d'août 1490, qui fut vraisemblablement l'époque de sa mort. On ne connaît jusqu'à ce jour (1859) aucune composition de cet artiste.

BATISTIN (Jean-Baptiste Struck et non Stuck), Allemand d'origine, né à Florence, connu sous le nom de *Batistin*, fut ordinaire de la musique du duc d'Orléans et de l'Opéra, et mourut à Paris le 9 décembre 1755. Il fut, avec Labbé, le premier qui joua du violoncelle à l'Opéra. Louis XIV lui accorda une pension pour le fixer en France; il en obtint une autre de 500 francs, le 15 décembre 1718, sur le produit des représentations et des bals de l'Opéra, pour en jouir pendant tout le temps où il demeurerait à Paris. Il a fait représenter à l'Opéra : *Méléagre* (1709). —*Manto la fée* (1711).— *Polidore* (1720). Ses autres ouvrages, ballets ou opéras, ont été écrits pour la cour, et n'ont pas été représentés à Paris ; ce sont : *L'Amour vengé.— Céphale.— Thétis, ou la Naissance d'Achille. — Neptune et Amymone. — Proserpine. — Diane.— Flore.— Héraclite et Démoorite.—Philomèle.—Ariane. — Les Fêtes Bolonaises. — Lérida. — Mars jaloux.—Le Sommeil de l'Amour.— Les Troubles de l'Amour.* On a aussi quatre livres de cantates de sa composition, publiés en 1706, 1708, 1711 et 1714, ainsi qu'un recueil d'airs nouveaux; Paris, Ballard, 1709, petit in-8° obl.

BATKA (Laurent), père de plusieurs musiciens avantageusement connus en Allemagne, possédait lui-même des connaissances peu communes en musique. Il naquit à Lischau, en Bohême, en 1705, fut nommé directeur de musique à plusieurs églises de Prague, et mourut dans cette ville en 1759. Il a laissé cinq fils, dont la plupart vivaient encore en 1800. (*Voy.* ci-dessous.)

BATKA (Wenceslas), musicien de chambre de l'évêque de Breslau, à Johannisberg, né à

Digitized by Google

Prague le 14 octobre 1747, était un excellent ténor et jouait fort bien du basson. On a de lui des concertos pour cet instrument qui sont restés en manuscrit.

BATKA (Martin), virtuose sur le violon, succéda à son père dans sa place de directeur de musique. Il est mort à Prague en 1779. Il a laissé en manuscrit plusieurs concertos et des études pour le violon.

BATKA (Michel), excellent violoniste, né le 29 septembre 1755, vivait encore à Prague en 1800. On ne connaît rien de sa composition.

BATKA (Antoine), habile chanteur, né le 21 novembre 1759, devint musicien de chambre de l'évêque de Breslau, et vivait encore en 1800. Sa voix était une basse du plus beau timbre.

BATKA (Jean), fils de Michel, né à Prague vers 1791, est un pianiste distingué, qui s'est fixé à Pesth, en Hongrie. On connaît sous son nom : 1° Rondino pour le piano sur un motif de Spohr, Pesth, Miller. — 2° Six variations pour piano et violoncelle sur l'air allemand : *Wir winden dir*; ibid. — 3° Des recueils de danses hongroises, de valses et de quadrilles; ib. — 4° La marche nationale hongroise pour le piano; ibid. — des pièces d'orgue; Vienne, Witzend; un *Libera me Domine*, à quatre voix et orgue; Vienne, Diabelli. — Un *Graduel* pour deux soprani et basse, avec violoncelle solo et orgue; Vienne, Witzend. — Et quelques *Lieder* ou chansons allemandes.

BATON (Henri), connu sous le nom de *Bâton l'aîné*, né à Paris, vers 1710, eut vers le milieu du dix-huitième siècle la réputation d'un virtuose sur la musette, qui était en vogue à cette époque chez les Français. Il a fait graver à Paris trois livres de sonates et deux livres de duos pour cet instrument.

BATON (Charles), frère du précédent surnommé *le Jeune*, virtuose, autant qu'on peut l'être, sur l'instrument appelé *vielle*, en donnait des leçons à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il prit la défense de l'ancienne musique française contre les attaques de J.-J. Rousseau, dans une brochure de trente-six pages, intitulée : *Examen de la lettre de M. Rousseau sur la musique française*, Paris, 1754, in-8°. C'est une des meilleures pièces qu'on ait publiées dans cette controverse : elle eut deux éditions en peu de temps; la première, publiée en 1753, est anonyme. Bâton a donné aussi un *mémoire sur la Vielle* dans le Mercure de France, octobre 1757, p. 143. Ses compositions pour la vielle sont : 1° Suites pour deux vielles, musettes, etc., op. 1: Paris, 1733, in-fol. — 2° Pièces pour la vielle, op. 2. — 3° Amusements d'une heure, duos pour deux vielles, op. 4, in-fol., sans date. Bâton est mort en 1758. Il s'était occupé longtemps de perfectionnements qu'il voulait introduire dans la construction de la vielle. On voit dans le Mercure de France (sept. 1750, p. 153), qu'il avait augmenté l'étendue de son clavier et qu'il y avait ajouté les notes *fa* dièse, *la* et *la* bémol graves, qui ne se trouvaient pas dans les anciennes vielles. Deux ans après il inventa une autre vielle qui avait l'étendue de la flûte et sur laquelle on pouvait imiter le coup de langue de cet instrument et le coup d'archet du violon (*Voy.* Merc. de France, juin 1752, p. 161). C'est de cet instrument qu'il a donné l'analyse dans le Mercure de 1757. Son mémoire a pour titre : *Mémoire sur la vielle en* D-la-ré, *dans lequel on rend compte des raisons qui ont engagé à la faire, et dont l'extrait a été présenté à la reine.*

BATRACHUS (Jean). Sous ce nom, J.-C. Heuning a mentionné, dans sa *Bibliotheca seu notitia librorum rariorum* (Kilionæ, 1766, in-8°, part. I, p. 211), un livre sous ce titre : *Opusculum rerum musicalium totam ejus negotii rationem explicans*; Argentorati, 1536. Or, ce titre est celui du livre de Frosch, mais dénaturé (*Voyez* Frosch), et avec une date fausse; car ce livre porte 1535 et non 1536. En cherchant ce qui a pu conduire Heuning à changer le nom de l'auteur de l'ouvrage, j'ai trouvé que *Batrachus* est le nom latin d'un poisson marin qui se nomme *Frosch* en allemand. Le nom latinisé *Froschius*, qui se trouve au frontispice du livre, n'avait pas satisfait l'érudition de ce pédant. Que de sottises ont faites les savants!

BATTA (Alexandre), violoncelliste, fils d'un professeur de solfége au conservatoire royal de Bruxelles, est né à Maestricht le 9 juillet 1816. Élève de son père pour les éléments de la musique, il étudia d'abord le violon, sur lequel il faisait peu de progrès; mais après que sa famille se fut établie à Bruxelles, et lorsqu'il eut entendu le violoncelliste Platel, il sentit que le violoncelle était l'instrument auquel il était destiné. A force de sollicitations il obtint de son père la permission de renoncer au violon, et d'entrer au conservatoire, où il reçut des leçons du virtuose qui l'avait charmé. Après plusieurs années d'études sans la direction de cet excellent maître, Batta obtint le premier prix de son instrument au concours de 1834, en partage avec Demunck. En 1835 il sortit du conservatoire et se rendit à Paris, où les succès de salon qu'il obtint tout d'abord le décidèrent à se fixer. A cette époque, Rubini brillait encore au théâtre de la rue Favart et jouissait de toute la faveur du public, autant par ses défauts que par ses qualités incontestables. Le plus remarquable de ces défauts

Digitized by Google

était une formule d'opposition du *forté* et du *piano* qui se reproduisait incessamment, quel que fût d'ailleurs le caractère de la phrase. Ce moyen de séduction ne manquait jamais son effet sur les *dilettanti*: Batta comprit qu'il pouvait l'appliquer au violoncelle, dont le diapason et le timbre ont de l'analogie avec la voix de ténor. Il ne s'était pas trompé sur le résultat que pouvait avoir cette application pour sa fortune et sa renommée; car, en l'entendant chanter ainsi sur sa basse, les femmes du monde se passionnèrent pour son talent, quelques-unes même, dit-on, pour sa personne. Quoi qu'il en soit, il devint l'instrumentiste à la mode. Mais tout n'est pas bénéfice pour l'art dans les moyens faciles. En rétrécissant son mécanisme aux proportions d'une mélodie renfermée dans une étendue restreinte, et toujours phrasée de la même manière, Batta perdit la puissance d'exécution; le son, l'archet, le mécanisme de la main gauche, tout s'en ressentit. C'est dommage, car son sentiment de musique était naturellement bon; il avait reçu de Platel les principes d'une belle et large manière avant qu'il allât à Paris; enfin, il avait un talent remarquable par la précision et le sentiment dans la musique classique du quatuor et du quintette. Au surplus, il n'a vraisemblablement pas de regret de sa métamorphose; car les succès ne lui ont pas manqué. Partout, à Paris, en Belgique, en Hollande, dans les départements de la France, en Suisse, en Allemagne, à Pétersbourg, ses concerts ont attiré la foule; les journaux lui ont prodigué des éloges sous toutes les formes, il est décoré de plusieurs ordres, et les éditeurs publient sa musique. Ce n'est pas tout ce qu'un artiste peut désirer; mais on ne peut tout avoir.

On a gravé de cet artiste : 1° Trois nocturnes pour violoncelle et piano, avec Osborne; Paris, Schonenberger. — 2° Grand duo de piano et violon sur *Lucrèce Borgia*, avec Édouard Wolff; Paris, Mayaud. — 3° Fantaisie pour violoncelle et piano sur *Lucia de Lammermoor*; ibid. — 4° Romance de l'*Elisire d'amore*; *idem*, ibid. — 5° Romance de *Richard Cœur de Lion*; idem, ibid. — 6° Andante pour violoncelle et piano; ibid. — 7° Mélodie de *Lucrèce Borgia*; idem, ibid. — 8° *La Viennoise*, grande valse; idem, ibid. — 9° *Souvenirs*; idem, ibid. — 10° *Airs Béarnais*, chant des Montagnes; idem, ibid. — 11° Fantaisie et adagio de la cavatine de la *Sonnanbula*; idem. — 12°. Réminiscences de la *Juive*, fantaisie, idem; Paris, Brandus. — 13° *Souvenir de Dom Sébastien*, élégie pour violoncelle et piano, op. 48; Paris, Escudier. — 14° Six *Lieder* de Schubert, idem, en deux suites; Paris, Messonnier. — 15° Grande fantaisie sur des thèmes originaux de Bériot; idem, ibid. — 16° Sérénade de Hartog, *idem*; Paris, Richault, etc., etc.

Deux frères de Batta se sont aussi fait connaître dans la musique. Le premier, *Laurent*, né à Maestricht, le 30 décembre 1817, a fait ses études de piano au conservatoire de Bruxelles et y a obtenu le premier prix en 1836. Pendant quelques années il a vécu à Paris et a voyagé avec Alexandre, pour donner des concerts. En 1848 il s'est fixé à Nancy comme professeur de piano.

Le plus jeune des trois frères, *Joseph*, né à Maestricht, le 24 avril 1820, a fait également ses études au conservatoire de Bruxelles, comme violoniste et comme compositeur. En 1845 il a obtenu le second prix au grand concours de composition musicale institué par le gouvernement belge. L'année suivante il s'est fixé à Paris et y a été attaché comme violoniste au théâtre de l'Opéra-Comique. Il a en portefeuille des cantates, des ouvertures, des symphonies, etc.

BATTALUS ou **BATALUS**, joueur de flûte qui a joui d'une grande célébrité dans l'ancienne Grèce, naquit à Éphèse, et vécut vers l'an 408 avant J.-C. Sa mollesse devint proverbiale : Aristophane en avait fait le sujet d'une comédie satirique qui n'est pas parvenue jusqu'à nous.

BATTANCHON (Félix), violoncelliste distingué, né à Paris le 9 avril 1814, est ancien élève de Vaslin et de Norblin, au Conservatoire. Il a été attaché à l'orchestre de l'Opéra de cette ville depuis 1840. M. Battanchon s'est fait connaître avantageusement dans les concerts de cette capitale pendant plusieurs années, et a eu de brillants succès en parcourant les départements de la France, particulièrement la Bretagne. Un instrument appelé *baryton* par son inventeur, et qui tient le milieu entre l'alto et le violoncelle, a été joué à Paris par M. Battanchon, avec un talent remarquable, dans les années 1846 et 1847. On a imprimé de cet artiste : 1° *Trois études en double corde pour violoncelle*, op. 1; Paris, Richault. — 2° *Airs bretons*, pour violoncelle et piano; *ibid.* — 3° Deux mélodies pour violoncelle et piano, op. 3; Leipsick, Hofmeister. — 4° 24 études pour violoncelle adoptées pour l'enseignement du Conservatoire de Paris, op. 4.

BATTEN (Adrien), organiste et vicaire du chœur de Saint-Paul, à Londres, exerça ces emplois sous les règnes de Charles I^er^ et de Charles II, c'est-à-dire de 1640 à 1680. C'était un bon harmoniste de l'ancienne école. Plusieurs de ses antiennes ont été insérées dans la collection de Barnard.

BATTEUX (Charles), chanoine honoraire

Digitized by Google

de Reims, et l'un des plus savants hommes de France dans le dix-huitième siècle, naquit le 7 mai 1715 à Allend'huy, près de Reims. En 1730 il vint à Paris, où il enseigna les humanités et la rhétorique aux colléges de Lisieux et de Navarre, puis la philosophie grecque et latine au collége royal. Il fut admis à l'Académie des inscriptions en 1754, et à l'Académie française en 1761. Il est mort d'une hydropisie de poitrine, le 14 juillet 1780. Au nombre de ses ouvrages on compte celui-ci : *Les beaux-arts réduits à un seul principe*, Paris, 1743, 1747 et 1755, in-12; livre qui a été réuni depuis à son *Cours de belles-lettres*, Paris, 1774, 3 vol. in-12. Le principe auquel l'abbé Batteux ramène les arts est l'imitation de la nature : principe fécond en apparence, mais vague et de peu d'utilité lorsqu'on vient à l'application, surtout en musique, de tous les arts le moins positif. Son objet n'est pas d'imiter, mais d'émouvoir. Malheur au compositeur qui en cherche le secret dans des déclamations académiques, au lieu de le trouver dans son âme ! Au reste, il est arrivé à l'abbé Batteux, comme à tous les savants qui ont écrit sur la musique, de prouver à chaque page qu'il n'en avait pas la plus légère notion. On a cependant beaucoup loué son ouvrage. Il y en a eu quatre traductions allemandes, parmi lesquelles on distingue celle de C.-G. Ramler et celle de J.-A. Schlegel (*voy*. ces articles). On trouve dans les essais de Marpurg, t. I, p. 273, 325, quelques pièces relatives au système de Batteux, par Gaspard Ruetz et Overbeck (*voy*. ces articles).

BATTIFERRI (Louis), compositeur italien, né au commencement du dix-septième siècle à Pascorbara, près de Bologne, fut maître de chapelle à l'église *Saint-Angelo in Vado*, dans cette ville. Il a publié différentes œuvres parmi lesquelles on remarque celles-ci : 1° *Missa e Salmi concertati a 3 voci con Motetti e Salve a 2 e 3 voci, op. II; Venezia, appr. Alessandro Vincenti*, 1642, in-4°. — 2° *Primo libro de Motetti a voce sola coll' organo, op. IV; Bologna per Giac. Monti*, 1669, in-4°. — 3° *Secondo libro de' Motetti a voce sola*, op. 5, *ibid.*, 1669, in-4°.

BATTIFERRO (S.-D.-Louis), maître de chapelle à l'église *dello Spirito Santo* de Ferrare, naquit à Urbino, vers la fin du dix-septième siècle. Il a publié de sa composition douze *Ricercati a cinque e sei soggetti*, Ferrare, 1719. Ces compositions sont très-estimables.

BATTISHILL (Jonathan), fils d'un procureur, naquit à Londres, au mois de mai 1738. Vers l'âge de neuf ans, on le plaça parmi les enfants de chœur de Saint-Paul; il y fit ses études musicales sous Savage, et devint un des plus habiles organistes de l'Angleterre. Après sa sortie de la maîtrise de Saint-Paul, il fut nommé claveciniste du théâtre de Covent-Garden, et organiste des églises de Saint-Clément, d'East-Chen, du Christ et de Nevgate-Street. En 1764, il composa pour le théâtre de Drury-Lane un opéra intitulé *Alcmena*, qui ne fut pas bien accueilli du public, quoique la musique, dit le docteur Busby, en fût excellente. Cette pièce fut suivie de *The rites of Hecate* (Les mystères d'Hécata), drame. Vers le même temps, il se livra aussi à la composition de la musique d'église, et fit un grand nombre d'hymnes et d'antiennes à plusieurs voix. Ses chansons lui procurèrent une grande réputation dans sa patrie : il en publia deux collections à trois et à quatre voix en 1776. Battishill avait déjà obtenu, en 1770, le prix de la médaille d'or, décernée pour ce genre de composition par la Société musicale des nobles de *Thatched-House S. James-Street*. Il avait épousé miss Davies, célèbre cantatrice de Covent-Garden; mais elle mourut en 1775, et Battishill se livra dès ce moment à des excès d'intempérance qui altérèrent sa constitution et qui le firent tomber dans le mépris. Il est mort à Islington, le 10 décembre 1801. On dit que ses ouvrages se font remarquer par de la vigueur d'harmonie et une grande justesse d'expression. Smith a inséré plusieurs de ses antiennes dans son *Harmonia sacra*.

BATTISTA (Vincent), compositeur napolitain de l'époque actuelle (1854), a fait ses études musicales au collége royal de musique à Naples. Son premier opéra, *Anna La Prie*, fut joué au théâtre Saint-Charles de cette ville, en 1843; on y remarqua quelques bons morceaux et il fut joué et repris plusieurs fois avec succès. En 1844 M. Battista donna au même théâtre son second ouvrage dramatique, intitulé *Margherita d'Arragon*, qui fut moins heureux, quoiqu'on y trouvât quelques morceaux d'effet. Appelé ensuite à Milan, le jeune compositeur y écrivit *Rosvina de la Forêt*, qui fut chanté au théâtre de la Scala, en 1845, par la Frezzolini, Poggi et Colini, et auquel on reprocha d'être un mélange des styles de Donizetti, Bellini et Mercadante. En 1846 Battista donna à Naples *Emo*, qui fut opposé par les dilettanti napolitains à l'*Alzira* de Verdi. Postérieurement il a écrit *Irène*, qui ne réussit pas, *Eleonara Dori*, *il Corsaro della Guadalupa*, au théâtre Nuovo de Naples, le 16 octobre 1853, *Ermelinda* et d'autres ouvrages moins connus. On a aussi de cet artiste le cinquième chant de l'Enfer du Dante, pour voix de soprano et piano, et un chant de basse avec chœur, intitulé *il Bivacco*. Ces ouvrages sont publiés à

Digitized by Google

Milan, chez Ricordi, ainsi qu'un choix de cavatines, airs et duos d'*Anna La Prie*, de *Margherita d'Aragon*, d'*Emo*, de *la Rosvina de La Forêt*, et de *Leonora Dori*. Ce qui manque dans tout cela, c'est l'originalité; mais il y a de l'intelligence dans la disposition des idées et dans l'effet des morceaux.

BATTISTINI (Jacques), maître de chapelle de l'église cathédrale de Novare, dans le Milanais, a publié : 1° *Motetti sacri*, op. 1; Bologne, 1700, op. 2, in-4°. — 2° *Armonie sagre*; Bologne, 1700, op. 2, in-4°. Cet œuvre consiste en douze pièces à une, deux et trois voix, avec ou sans violons.

BATTON (Désiré-Alexandre), né le 2 janvier 1797, à Paris, où son père était fabricant de fleurs artificielles, entra au mois d'octobre 1806 dans une classe de solfége, au Conservatoire de musique, et passa ensuite à l'étude du piano, au mois de juillet 1807. Quelques années après il fut admis dans une classe d'harmonie, et enfin il devint l'élève de Cherubini pour le contrepoint. En 1816 il se présenta au concours de l'Institut de France, et y obtint le deuxième grand prix de composition musicale; l'année suivante le premier grand prix lui fut décerné pour la cantate de *la Mort d'Adonis*. Ce prix donnait à Batton le titre de pensionnaire du gouvernement et le droit de voyager pendant cinq ans aux frais de l'État en Italie et en Allemagne. Avant de quitter Paris, il fit représenter au théâtre Feydeau (en 1818) un opéra comique en trois actes intitulé *la Fenêtre secrète*. Le sujet, du genre de la comédie, était peu favorable à la musique; cependant Batton sut faire remarquer dans cet ouvrage d'heureuses dispositions pour la composition dramatique; on y trouvait une harmonie pure et correcte, et le sentiment de la scène s'y faisait apercevoir. Arrivé à Rome, le jeune compositeur se livra à des travaux sérieux, et écrivit des morceaux de musique religieuse, un oratorio et quelques pièces de musique instrumentale. A Munich, il fut invité à composer une symphonie et d'autres ouvrages pour la société des concerts de cette ville. De retour à Paris vers 1823, Batton, comme la plupart des jeunes compositeurs français, fut obligé de frapper longtemps à la porte des faiseurs de livrets d'opéras pour en obtenir un; enfin il eut celui d'*Ethelvina*, drame en trois actes, d'un genre sombre, qui ne fut point heureux. La musique de cet ouvrage était trop uniforme; elle manquait d'effet, quoique l'instrumentation eût de l'éclat. Le 6 février 1828 Batton fit représenter au théâtre Feydeau *le Prisonnier d'État*, opéra comique en un acte, qui n'eut pas de succès. Un mois après, on joua au même théâtre *le Camp du drap d'or*, ouvrage en trois actes que ce compositeur avait écrit en collaboration de MM. Rifaut et Leborne. Il ne fut pas plus heureux cette fois que les précédentes, et le dégoût de la carrière d'artiste sembla s'emparer de lui à la suite de ces échecs. C'est sans doute à ce dégoût qu'il faut attribuer la résolution que prit Batton de succéder à son père dans le commerce des fleurs artificielles. Cependant il tenta un dernier essai en 1832, et cette fois il fut plus heureux, car le drame de *la Marquise de Brinvilliers*, qu'il écrivit en société avec Auber, Carafa, Hérold et quelques autres musiciens, fut favorablement accueilli du public, et fournit à Batton l'occasion d'écrire un beau finale et quelques autres morceaux qui ont prouvé que des circonstances favorables lui ont manqué seulement pour se faire une réputation plus brillante. Depuis lors il a écrit un petit opéra pour le carnaval de 1835 : cet ouvrage a été mis en répétition, mais n'a point été représenté. En 1837, il fit jouer un opéra comique en trois actes, intitulé *le Remplaçant*, dont le libretto, l'un des ouvrages les plus faibles de Scribe, nuisit au succès de la musique. En 1842 Batton a été nommé inspecteur des succursales du Conservatoire de Paris. Sans cesser d'en remplir les fonctions, il a été chargé en 1849 de la direction d'une classe d'ensemble de musique vocale dans ce même établissement. Batton est mort à Paris le 16 octobre 1855, à l'âge de 58 ans.

BATTU (P.), violoniste et compositeur, est né à Paris en 1799. Admis comme élève au Conservatoire de musique, dans des classes préparatoires, il devint ensuite élève de Rodolphe Kreutzer, et après avoir achevé ses études musicales d'une manière brillante, il obtint le premier prix de violon au concours de l'année 1822. Depuis lors M. Battu s'est fait entendre dans plusieurs concerts et toujours avec succès. Parmi les élèves de Kreutzer, il est un de ceux qui ont le moins copié la manière de leur maître. Après être devenu successivement l'un des violons de l'orchestre de l'Opéra et de la chapelle du roi, M. Battu a été privé de ce dernier emploi par la révolution du mois de juillet 1830. En 1846, il a été nommé second chef d'orchestre de l'Opéra. Il a fait graver quelques ouvrages de sa composition, entre autres : 1° Concerto pour le violon, œuvre 1er; Paris, Baucé. — 2° Trois duos concertants pour deux violons, op. 2; ibid. — 3° Deuxième concerto, œuvre 3e; Paris, Frey. — 4° Thème varié pour le violon, avec orchestre; ibid. — 5° Quelques romances avec accompagnement de piano.

BAU (N.). Caffiaux cite sous ce nom, dans son histoire manuscrite de la musique, un écri-

Digitized by Google

vain français qui vivait en 1754. Il dit, en parlant de cet auteur : *Nous avons de lui un petit Traité de musique théorique*. Je ne connais pas d'autre indication de cet ouvrage.

BAUCK (Matthieu-André), organiste à l'église Saint-Jacques de Lubeck, mort vers 1831, a publié à Hambourg : 1° *Musikalisches Andenken für Clavier und Gesang* (Souvenirs musicaux pour le clavecin et pour le chant); 1799. — 2° *Alleluia* de Händel arrangé pour l'orgue, suivi d'une fugue à trois parties; ibid., 1799. Il est aussi auteur d'un manuel d'harmonie, par demandes et réponses, intitulé : *Anleitung zur Kenntniss der Harmonie in Fragen und Antworten, als Handbuch;* Lubeck, Michelsen, 1813, 4 feuilles 1/2 in-8°. Les exemples de musique sont à la fin du volume; mais dans la seconde édition, publiée à Leipsick en 1818, les exemples ont été ajoutés dans le texte. On a aussi de Bauck : *Lübekisches Choralmelodienbuch* (Livre de mélodies chorales de Lubeck), dont la deuxième édition a été publiée à Lubeck, en 1826, in-8°, et *Lübekisches vierstimmiges Choralbuch* (Livre choral de Lubeck à quatre voix); ibid. 1828, in-4° oblong.

BAUD (...), habitant de Versailles, a inventé vers 1796 une machine propre à fabriquer des cordes de soie torse, destinées à remplacer celles de boyaux dans la monture de la harpe, de la guitare, et même du violon, de l'alto et du violoncelle. Il déposa des échantillons de ses cordes à l'Institut, et Gossec fit, en l'an VII (1798), un rapport à la classe des beaux-arts, où il est dit que ces cordes peuvent se substituer avec avantage à celles de boyaux, pour la harpe et la guitare, mais qu'elles sont moins sonores pour les instruments à archet. Baud a fait imprimer une brochure de 47 pages, intitulée : *Observations sur les cordes à instruments de musique, tant de boyau que de soie, suivies d'une lettre du citoyen Gossec au citoyen Baud, du rapport du citoyen Gossec à l'Institut national sur les cordes de soie du citoyen Baud, et de l'extrait du procès-verbal de l'Institut national;* Versailles, 1803, in-8°. Soit à cause du préjugé qui fait repousser en France toute innovation, soit que les inconvénients de ces cordes en balançassent les avantages, il ne paraît pas qu'on en ait jamais fait usage. En 1810, Baud soumit à l'examen de l'Institut un violon construit dans un système de proportions particulières et dont la table n'était pas barrée, parce que l'auteur de cet essai considérait la barre comme un obstacle aux vibrations longitudinales. Le rapport de l'Institut ne fut pas favorable à cette invention; il a été imprimé dans la mauvaise compilation de César Gardeton, intitulée : Bibliographie musicale de la France et de l'étranger. (Pag. 348 et suiv.)

BAUD DE LA QUARRIÈRE, trouvère, vivait vers le milieu du treizième siècle. Le manuscrit n° 66 (fonds de Cangé) de la Bibliothèque impériale, contient deux chansons notées de sa composition. La Borde en cite deux autres, t. II, p. 313.

BAUDERON (Antoine), sieur de Sénecé. V. *Senecé*.

BAUDIOT (Charles-Nicolas), violoncelliste, né à Nancy, le 29 mars 1773, reçut des leçons de Janson l'aîné, et succéda à son maître comme professeur au Conservatoire, en 1802. Peu de temps après son entrée dans cette école, il fut chargé de faire avec Levasseur une méthode de violoncelle qui fut rédigée par Baillot. Baudiot, qui avait un emploi au ministère des finances, fut du nombre des professeurs qui conservèrent leurs places au Conservatoire, lorsque cet établissement fut réorganisé, en 1816, sous le nom d'*école royale de musique*, et il y joignit le titre de premier violoncelle de la chapelle du roi. En 1822 il demanda et obtint sa retraite de professeur du Conservatoire avec une pension pour ses anciens services. Depuis lors, il a fait plusieurs voyages en France pour y donner des concerts. Le caractère du talent de cet artiste était un son pur, mais peu puissant, la justesse de l'intonation et la netteté dans l'exécution des traits; mais son archet manquait de variété : son jeu était froid et sans verve. Dans un concert donné par M^me Catalani à la salle Chantereine, en 1807, il arriva à Baudiot une des aventures les plus pénibles qui puissent se rencontrer dans la vie d'un artiste. Il y devait jouer un solo, et il s'était retiré dans une chambre du théâtre pour préluder et se préparer pendant qu'on exécutait une symphonie de Haydn. Par un singulier hasard, Baudiot avait écrit la fantaisie qu'il allait exécuter sur le thème de l'*andante* de cette symphonie, et il ignorait que c'était précisément celle-là qu'on avait choisie pour le concert. Le moment venu où il devait jouer, on alla le chercher. Il arrive, accorde son instrument et commence. Quelques accords de l'orchestre servent de prélude; mais vient le thème, et lorsque Baudiot commence ce même thème qu'on venait d'entendre, avec les riches développements qu'y avait mis le génie de Haydn, un éclat de rire part dans toute la salle. Baudiot ne sait ce qui motive cette hilarité; il se trouble, et dans son agitation, prend mal une position au démanché et joue faux. Les rires redoublent et avec eux l'angoisse de Baudiot, dont toutes les facultés morales sont anéanties et qui manque la plupart des traits. Enfin, il est

Digitized by Google

obligé de s'arrêter et de se retirer, soutenu par un de ses camarades; car les forces l'abandonnent. Il n'apprit la cause de son malheur qu'après qu'il eut repris ses sens. En rapportant cette scène, dont je fus témoin, je ne puis penser sans peine à la situation de l'artiste de talent qui en fut la victime. Les ouvrages de sa composition qu'il a publiés sont : 1° Deux concertos pour le violoncelle; Paris, Frey. — 2o Deux concertinos pour le même instrument, œuvres 19ᵉ et 20ᵉ; Paris, Pleyel. — 3o Trio pour violon, alto et violoncelle, op. 3; ibid. — 4o Deux œuvres de duos pour deux violoncelles, op. 5 et 7; ibid. — 5° Pot-pourri pour violoncelle, avec accompagnement de quatuor; Paris, Frey. — 6° Trois fantaisies pour violoncelle avec accompagnement de piano, op. 12; Paris, Pleyel. — 7° Trois, *idem*, op. 20; ib. — 8o Trois nocturnes pour violoncelle et harpe; Paris, Pacini. — 9o Deux œuvres de sonates pour violoncelle avec accompagnement de basse; Paris, Pleyel et Naderman. — 10° Des trios pour piano, violoncelle et cor, et pour piano, harpe et violoncelle. — 11° Des thèmes variés pour violoncelle et piano. — 12° Trois duos d'une difficulté progressive pour violoncelle et piano sur des thèmes de Rossini et d'Auber, op. 31. — 13o Beaucoup de morceaux arrangés d'après Lafont et de Bériot, pour le violoncelle. — 14° Méthode de violoncelle pour l'usage du Conservatoire, avec Levasseur et Baillot; Paris, Brandus. — 15o *Méthode complète de violoncelle*, op. 25. — 16o *Instruction pour les compositeurs, ou Notions sur le mécanisme et doigter du violoncelle et la manière d'écrire pour cet instrument;* Paris, Richaut. Baudiot est mort le 26 septembre 1849, à l'âge de soixante-quatorze ans.

BAUDOIN DES AUTIEX ou **DES AUTELS**, poëte et musicien français, florissait vers 1250 (Voy. la Bibliothèque de La Croix du Maine). On trouve une chanson notée de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale (n° 65 du fonds de Cangé).

BAUDOIN (Noel). Voyez BAULDUIN.

BAUDREXEL (Philippe-Jacques), docteur en théologie, et curé de Kauffbourg, près d'Ulm, naquit à Fies, dans la Souabe, vers 1635. Après qu'il eut achevé le cours de ses études, l'électeur, dont il était le sujet, l'envoya à Rome pour y apprendre la composition. De retour dans son pays, il fut pourvu de sa cure, et employa les loisirs de sa place à composer pour l'église. On a de lui : 1o *Primitiæ musicales, continentes Te Deum, missas, requiem, motettas sexdecim de communi quinque et sex voc. concert. cum duo violinis, etc.*; Ulm, 1664, in-4°. — 2° *Psalmi vespertini de dominica, de B. Virgine, Apostolis et festis totius anni, in primis et secundis vesperis*; Cologne, 1668, in-4°.

BAUDRON (Antoine-Laurent), premier violon du Théâtre-Français, est né à Amiens, le 16 mai 1743. Après avoir fait ses études au collége des Jésuites de cette ville, il vint à Paris, et prit des leçons de Gaviniès pour le violon. En 1763 il entra à l'orchestre du Théâtre-Français, et en devint le chef en 1766. En 1780 il composa, à la sollicitation de Larive, la nouvelle musique du *Pygmalion* de J.-J. Rousseau. Il a fait aussi les airs du *Mariage de Figaro*, à l'exception du vaudeville de la fin, qui est de Beaumarchais, et cent vingt morceaux de différents caractères, pour des tragédies, entre autres la musique du troisième acte d'*Athalie*. Les ouvrages de Baudron n'ont pas été publiés. Cet artiste estimable s'est retiré en 1822, et les comédiens français, en considération de ses longs services, lui ont accordé une pension égale à la totalité de ses appointements. Il a cessé de vivre en 1834, à l'âge de quatre-vingt-onze ans.

BAUER (Chrysostome), habile constructeur d'orgues, naquit dans le Wurtemberg, et vécut au commencement du dix-huitième siècle. Cet artiste est signalé par Adelung (*Musica mechanica organædi*, p. 276) comme auteur d'un perfectionnement important dans la construction de l'orgue. Avant lui, les soufflets qui fournissaient le vent à cet instrument étaient de petite dimension, et l'on ne suppléait à leur insuffisance qu'en les multipliant. Mais outre l'inconvénient de la nécessité de plusieurs hommes pour le service de tous ces soufflets, il était impossible d'obtenir de la petitesse et de la multiplicité de ceux-ci un souffle égal et une pression constante, en sorte que le vent n'arrivait souvent aux tuyaux, particulièrement aux jeux de flûte, que par bouffées et par secousses. Bauer substitua à cet ancien système de soufflerie des soufflets plus grands. Le premier essai qu'il fit de cette amélioration fut appliqué à la réparation de l'orgue de la cathédrale d'Ulm, où seize soufflets furent remplacés avec avantage par huit autres plus grands et plus puissants.

BAUER (Joseph), maître de chapelle de l'évêque de Würzbourg dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié à Manheim, de 1772 à 1776, cinq œuvres de quatuors pour piano, flûte, violon et basse. Il mourut à Würzbourg, en 1797. Bauer était bon pianiste et composait bien pour son instrument. Sa fille, Catherine Bauer, pianiste distinguée, s'est fait connaître par trois œuvres d'airs variés, publiés à Offenbach, chez André, et par deux recueils de

Digitized by Google

danses allemandes et de walses, qui ont paru à Munich, chez Falter. Née à Würtzbourg en 1785, elle a eu pour maître de piano et de composition le maître de chapelle Sterkel.

BAUER (***), conseiller de cour du roi de Prusse, vers 1786, se fit remarquer à cette époque par l'invention de deux pianos d'espèce particulière. Le premier, appelé *crescendo*, était vertical, de forme pyramidale, et avait huit pieds et demi de hauteur, trois pieds de largeur, dix-huit pouces d'épaisseur; son clavier avait cinq octaves d'étendue, et trois pédales servaient à modifier le son par gradation, et aussi à transposer de deux ou trois tons à volonté, en imprimant un mouvement au clavier. Le piano de la seconde espèce s'appelait *royal crescendo*. Il avait la forme d'un petit piano de quatre pieds de longueur. Des tuyaux de jeu de flûte se trouvaient sous une partie du clavier de cet instrument. Bauer s'est fait aussi de la réputation par ses horloges à musique. Le roi de Prusse lui en acheta une pour le château de Potsdam en 1769, et l'impératrice de Russie en paya une 3,000 roubles.

BAUER (Jean-Frédéric), virtuose sur le hautbois, est né vers 1785 dans le grand-duché de Saxe-Weimar. Jückel, hautboïste de la chapelle du roi de Saxe, lui donna les premières leçons de son instrument; mais il ne doit son talent qu'à ses propres études. Il fut d'abord attaché à l'orchestre de la cour de Cassel, puis il entra comme professeur au conservatoire de Prague, où il se trouvait encore en 1841. Bauer a composé plusieurs choses pour son instrument; mais il n'a rien publié.

BAUER (Édouard), compositeur allemand fixé à Turin vers 1830, a donné à Cagliari, en 1836, l'opéra intitulé *Due Vecchi ed un albero*, et en 1843, *Chi più guarda meno vede*, à Turin; compositions de peu de valeur, oubliées dès leur naissance.

BAUER (Aloys), maître de chapelle à Augsbourg, né en Bavière, et actuellement vivant (1854), s'est fait connaître par de nombreux ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque : 1° Messe de *requiem* à trois voix, orgue et orchestre, op. 5; Augsbourg, Böhme. — 2° *Idem* à quatre voix et orgue; ibid. — 3° Messe de Noël à trois voix, orchestre et orgue, op. 26; ibid. — 4° Messe pastorale (en *ut*) à trois ou quatre voix, petit orchestre et orgue, op. 27; ibid. — 5° Plusieurs messes allemandes à trois voix, petit orchestre et orgue; ibid. — 6° Messe solennelle (en *ut*) à trois ou quatre voix, petit orchestre et orgue, op. 37; ibid. — 7° Messe solennelle (en *ré*) à trois voix, orchestre et orgue, ibid. — 8° Vêpres chorales à deux chœurs avec orgue; ibid. — 9° Six petites messes de campagne pour trois voix, petit orchestre et orgue, op. 22 et 25; ibid. — 10° Beaucoup d'offertoires, litanies, *Tantum ergo*, etc., à trois ou quatre voix, petit orchestre et orgue; ibid. Les œuvres de Bauer appartiennent au genre qu'on nomme *musique courante*, à l'usage des petites villes et des villages.

BAUERSACHS (Charles-Frédéric), virtuose sur le cor de bassette et sur le violoncelle, naquit à Pegnitz, le 4 juin 1770. La guerre qui éclata en 1790 lui fit perdre une place qu'il occupait dans une petite cour des bords du Rhin, et l'obligea d'entreprendre un voyage dans diverses petites villes. En 1796 il partit pour Vienne, d'où il alla ensuite en Hongrie et à Venise. De retour dans sa patrie en 1802, il entra dans un corps de musique militaire, en qualité de hautboïste. Retiré ensuite à Sommerda, près d'Erfurt, il y mourut, le 14 décembre 1845. Il a écrit beaucoup de musique pour le cor de bassette; elle est restée en manuscrit.

BAUERSCHMIDT. Il y a eu deux frères de ce nom, qu'on désignait seulement par les dénominations d'*aîné* et de *cadet*. L'un d'eux fut d'abord maître de chapelle du margrave de Baden-Baden. On croit que c'est le même qui vint à Paris vers 1784, et qui y publia six quatuors pour deux violons, alto et basse, et, peu de temps après, six trios pour harpe, piano et violon. L'autre s'établit en Russie et se trouvait encore à Pétersbourg en 1794. Il paraît que depuis lors il est revenu en Allemagne, où l'on a imprimé deux ouvrages de sa composition : 1° *Andante favori varié pour piano*; 1797. — 2° VI *Lieder mit Klavierbegleitung* (Six chansons avec accompagnement de clavecin); Heilbronn. On a aussi sous le même nom *Six grandes symphonies;* Paris, in-fol. sans date.

BAULDUIN ou **BALDUIN**, ou enfin **BAUDOUIN** (Noel), en latin *Balduinus*, musicien belge, né dans la seconde moitié du quinzième siècle, fut maître de musique de l'église collégiale Notre-Dame à Anvers, depuis 1513 jusqu'en 1518. On ignore ce qui lui fit quitter cette position, car il ne s'éloigna pas d'Anvers, et il y mourut en 1529. On voit dans les comptes de l'église d'Anvers et des confréries que Noël Baulduin y est toujours nommé *maître Noël* ou *mæster Noël*, *Nouel*, *Noé*, etc.; cependant M. de Burbure a trouvé que dans l'année qui précéda sa nomination de maître de musique, on l'avait inscrit dans les comptes des chanteurs sous le nom de *Balduinus*, qui ne lui est donné qu'une seule fois, parce qu'il y avait un autre chantre dans le même temps qui se nommait

Digitized by Google

Bauwens, en latin *Balduinus*, et qu'on voulait éviter la confusion dans les relevés des droits de présence au chœur. Je viens de dire que Noël Baulduin ne s'éloigna pas d'Anvers; cependant il est possible qu'il ait fait un voyage en Italie, car en 1519 Petrucci de Fossombrone imprima deux de ses motets dans un de ses recueils. Un volume des archives de la chapelle pontificale à Rome, coté n° 22, et noté partie en 1565 et partie en 1568, contient six messes par *Noël Baudouyn*, Robledo et Rosso. On voit que ces messes ont été recueillies longtemps après la mort de Baulduin. Les deux motets de *Balduin*, insérés par Octave Petrucci dans le quatrième livre des *Motetti de la Corona*, sont: *O pulcherrima mulierum*, à quatre voix, et *Exaltabo te Deus meus*, également à quatre voix. Ce dernier motet a été reproduit dans un recueil intitulé : *Psalmorum selectorum a præstantissimis huius nostri temporis in arte musica artificibus in harmonias quatuor, quinque et sex vocum redactorum, tomi quatuor ; Noribergæ ex officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, 1553-1554, in-4° obl. Le recueil de Salblinger intitulé : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, publié à Augsbourg en 1540, contient plusieurs pièces de ce musicien. Tylman Susato a mis aussi un morceau de Noël Baulduin dans son *Sixième livre contenant XXXI chansons nouvelles à cinq et six parties*, etc.; Anvers, 1545, in-4° obl. Dans les *Selectissimæ symphoniæ compositæ ab excellentibus musicis ante hac non editæ*. (Norimbergæ, in officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi, 1546, in-4° ob.), on trouve, sous le nom de *Natalis Baudouyn*, le motet, *Quam pulchra es*, à quatre voix, coté n° 11. *Natalis* est ici la traduction latine de *Noël*. Enfin le recueil qui a pour titre : *Musis dicatum, Libro llamado Silva de Sirenas*, recueilli par Enriquez de Ualderavano, et imprimé par François-Fernandez de Cordoue, en 1547, renferme des airs à plusieurs parties du même compositeur.

BAUMANN (Jean-Godefroy), pasteur de l'église de la nouvelle ville, à Schneeberg, vers 1760, a écrit un petit ouvrage intitulé : *Schediasma historico-theologicum de hymnis hymnopœis veteris et recentioris ecclesiæ veræ atque christianæ religioni promovendæ ac propagandæ inservientibus* : Brême, 1765, in-8°, de 54 pages.

BAUMANN (A.), compositeur de chansons allemandes, né à Vienne, a publié environ vingt-cinq œuvres de chants à voix seule avec accompagnement de piano.

BAUMBACH (Frédéric-Auguste), compositeur, écrivain sur la musique, né en 1753, mort à Leipsick le 30 novembre 1813, fut nommé chef d'orchestre du théâtre de Hambourg, en 1778. Ne trouvant pas au milieu de l'exercice de ses fonctions le temps nécessaire pour se livrer à ses travaux il donna sa démission en 1789 et se retira à Leipsick, où sa vie tout entière fut consacrée à l'art qu'il aimait avec passion. Le premier œuvre de sa composition qui a été publié consiste en six sonates pour le piano (Gotha, 1790). Parmi ses autres ouvrages on remarque : 1° *Six duos pour deux violons*, Spire, 1791. — 2° *Air à trois notes de J.-J. Rousseau, avec vingt-quatre variations pour clavecin, violon obligé et violoncelle*, Berlin et Leipsick, 1792. — 3° *Choix d'airs et de chansons*, Leipsick, 1793. — 4° *Russisches Volkslied mit 50 Veranderungen für Clavier* (Air russe avec cinquante variations); Gotha, 1793.— 5° *Lyrische Gedichte zum singen beym Klavier;* Leipsick, 1793. — 6° *Theresiens Klagen über den Tod ihrer unglücklichen Mutter Marie-Antoinette, eine Kantate am Forte-piano zu singen, mit einer Kupfer Von Rosmæsler* (Complainte de Thérèse sur la mort de sa mère infortunée, Marie-Antoinette, cantate avec accompagnement de piano), Leipsick, 1794; — 7° *Alphonso und Zaide*, etc. (Alphonse et Zaïde, duo avec accompagnement de piano à quatre mains); Leipsick, 1794. — 8° *Le Songe de Lafayette*. Paris, Imbault, 1795. — 9° *Maria-Theresia bey ihrem Abschiede von Frankreich* (Marie-Thérèse quittant la France, rondeau pour piano), Leipsick, 1796. — 10° *Duetti notturni, con acc. di piano;* Leipsick 1798. — 11° *Gesänge am Klavier*, premier et deuxième recueil, Gotha, 1798. — 12° *Trois rondeaux pour le piano;* 1798. — 13° Air italien : *Ombre amene*, avec accompagnement de piano, violon obligé et violoncelle. — 14° Variations sur un allegretto pour deux violons; Leipsick, 1799. — 15° Études pour la guitare, consistant en seize préludes dans les tons majeurs et mineurs, vingt-quatre pièces progressives, six variations, deux romances, deux airs, Leipsick. Baumbach a écrit les articles de musique du Dictionnaire des Beaux-Arts qui a paru à Leipsick en 1794 sous ce titre : *Kurz gefasstes Handwörterbuch über die schönen Künste*. La musique de cet auteur se fait remarquer par un caractère de profondeur et de grave pensée. Baumbach était également habile sur le piano et sur la mandoline.

BAUMBERG (....). On connaît sous ce nom : 1° Six trios pour deux flûtes et basse, op. 1, Amsterdam, 1783. — 2° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 2. Berlin, 1784.

BAUMEISTER (George-Othmar), asses-

seur à Glogau, est au nombre des plus habiles pianistes de la Silésie. Il naquit à Gœrlitz le 27 octobre 1800 et reçut les premières leçons de musique de son père. Il étudia ensuite le piano et la théorie de la composition sous la direction de M. Schneider, organiste à Dresde. Ayant été envoyé à l'université de Breslau, il s'y lia d'amitié avec Schnabel et participa à ses concerts. A Berlin, il fut membre de la société de chant dirigée par Zelter jusqu'en 1821, où il reçut sa nomination d'assesseur à Glogau. M. Hoffmann (*Die Tonkünstler Schlesiens*) fait l'éloge du talent de cet artiste, de son habileté dans l'improvisation, et de son goût. Baumeister a publié : 1° Grand rondeau pour le piano ; Breslau, Foerster. — 2° Deux valses et un cotillon pour le piano, ibid.

BAUMGÆRTNER (Jean-Baptiste), habile violoncelliste, né à Augsbourg, de Jean Baumgærtner, flûtiste de la chapelle du prince-évêque, passa la plus grande partie de sa jeunesse à voyager. En 1774 il était à La Haye ; deux ans après à Amsterdam. Il fut ensuite appelé à la chapelle royale de Stockholm ; mais le froid rigoureux de ce pays l'obligea bientôt à le quitter. Après avoir séjourné quelque temps à Hambourg et à Vienne, il se fixa enfin à Eichstadt, où il mourut de phthysie, le 18 mai 1782. Baumgærtner a publié : *Instruction de musique théorique et pratique sur l'usage du violoncelle ;* La Haye, 1774, in-4°. On a aussi de sa composition : 1° *Quatre concertos pour le violoncelle avec orchestre ;* — 2° *Six solos avec trente-cinq cadences dans tous les tons*. Ces ouvrages sont restés en manuscrit.

BAUMGÆRTNER (...), directeur de musique d'une troupe d'acteurs ambulants, a composé la musique de *Persée et Andromède*, opéra allemand qui a été représenté en 1780. On ne sait rien de plus sur cet auteur ni sur ses ouvrages. On a sous ce nom un recueil de six chansons allemandes, en deux cahiers, Mayence, Schott.

BAUMGARTEN (Gotthilf de), conseiller provincial du canton de Gross-Strehlitz, en Silésie, naquit à Berlin, le 12 janvier 1741. Il avait été d'abord capitaine au régiment de *Tauenzien-Infanterie*, en garnison à Breslau, d'où il passa à la place qui a été mentionnée ci-dessus. Baumgarten est connu par la composition de trois opéras intitulés : 1° *Zémire et Azor*, représenté en 1775. — 2° *Andromède*, 1776. — 3° *Le tombeau du Muphti*, 1779. Ce sont des compositions dans la manière de Dittersdorff. Baumgarten avait fait ses études au Gymnase de Cologne, était ensuite entré comme sous-lieutenant dans un régiment de lanciers, avait été fait lieutenant en 1768, et enfin avait été conseiller d'État à Breslau, en 1770.

BAUMGARTEN (Georges), *Cantor* et maître d'école à Landsberg sur la Warta, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur d'un traité de musique intitulé : *Rudimenta musices : Kurze jedoch gründliche Anleitung zur Figural-Musik, fürnehmlich der studirenden Jugend zu Landsberg an der Warthe, zum Besten vorgeschrieben* (Introduction courte mais fondamentale à la musique figurée, etc.); Berlin, 1673, in-8°, 2ᵉ édition. On ignore la date de la première.

BAUMGARTEN (Charles-Frédéric), né en Allemagne, vers le milieu du dix-huitième siècle, était bassoniste au théâtre de Covent-Garden, à Londres, vers 1784. En 1786, il composa la musique d'un opéra anglais, intitulé : *Robin Hood*, qui fut reçu du public avec de grands applaudissements. On a publié en Allemagne, sous le nom de Baumgarten (J.-C.-F.), un recueil de chants à voix seule pour des écoles de campagne.

BAUMGARTNER (Guillaume), directeur de musique à Saint-Gall, en Suisse, actuellement vivant (1856), s'est fait connaître par des compositions pour le chant, au nombre desquelles se trouvent : 1° 6 Lieder à 4 voix, pour 2 sopranos et 2 altos ; Saint-Gall, Haber. — 2° 6 *idem*, op. 2 ; ibid. — 3° 2 chansons comiques avec piano, op. 8 ; Offenbach, André. — 4° 6 petites chansons à voix seule et piano, op. 10 ; Leipsick, Senff.

BAUMGARTNER (Auguste), organiste à Munich et membre de l'institut central de sténographie fondé dans cette ville par Gabelsberger, est inventeur d'un nouveau système de sténographie musicale dont il a publié les premiers essais dans l'écrit périodique intitulé *Stenographischen Zeitschrift*, n° 4 (juin 1852). Son système complet a paru ensuite sous ce titre : *Kurzgefasste Anleitung zur musikalischen Stenographie oder Tonzeichenen-Kunst* (Brève introduction à la sténographie musicale, ou Art de noter); Munich, G. Franz, 1853, in-12 de 42 pages avec 16 planches. Le système de Baumgartner a sur ceux qui l'ont précédé l'avantage d'une plus grande simplicité pour la représentation des groupes de sons en séries et en progressions.

BAUMSTARCK (A. Fr.) Sous ce nom d'un écrivain inconnu qui, selon les probabilités, vit à Leipsick, on a publié un petit écrit intitulé : *Justus Thibaut. Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für die Freunde der reinen Tonkunst* (Juste Thibaut. Feuilles de souvenir pour honorer sa mémoire, et pour les amis

Digitized by Google

de la musique pure; Leipsick), Engelmann, 1841, in-8°.

BAUMULLER (Joseph), né en 1780 à Manheim, acquit beaucoup de talent sur le violon, par les soins de François Schemenauer, musicien de la cour de Munich. En 1800 il obtint la place de premier violon à l'orchestre de cette cour. On connait de lui un œuvre de trois duos pour deux violons; Munich, Falter.

BAUR (Charles-Alexis), professeur de harpe et de piano, est né à Tours, en 1789. Son père et sa mère, qui tous deux donnaient des leçons de ces deux instruments dans sa ville natale, lui donnèrent les premières notions de musique vocale et instrumentale. Venu à Paris à l'âge de seize ans, M. Baur devint élève de Nadermann. En 1820 il s'est rendu à Londres, où il s'est fixé comme professeur de harpe. Ses compositions consistent en : *Trois sonates pour la harpe*, œuvre 1re. — *Trois idem*, œuvre 2e. — *Recueil d'Airs pour le même instrument.* — *Duos pour harpe et piano*, œuvre 3e. — *Quatuors pour harpe, clavecin, violon et basse.* — *Duos pour harpe et flûte.* Il est aussi auteur de deux livres de sonates pour le violoncelle.

BAURIEGEL (Jean-Chrétien), organiste à Grimma, petite ville de la Saxe, a donné un livre choral à quatre voix pour le livre de chant de la Saxe, avec des conclusions pour l'orgue, sous ce titre : *Choralbuch für sämmtliche sächsische Gesangbücher, vierstimmig. mit Zwischenspielen*, Grimma, 1835, in-4°.

BAUSCH (...), fabricant d'archets à Dessau, est le Tourte de l'Allemagne, car ses archets y sont recherchés par tous les artistes. Il a reçu, dit-on, des conseils de Spohr pour la bonne construction de cet agent si important de l'art du violoniste. En 1840 une médaille d'argent a été décernée à M. Bausch à l'exposition de Dresde.

BAUSTETTER (Jean-Conrad), musicien allemand, fut organiste de l'église neuve à Amsterdam, dans la première moitié du dix-huitième siècle. On connait sous son nom : — 1° Six trios pour violon, hautbois et violoncelle, op. 1; Amsterdam, 1729. — 2° Six sonates pour deux flûtes, violoncelle et orgue, op. 2. — 3° Six suites pour le clavecin, composées de sonates, siciliennes, caprices, gigues et menuets. — 4° Six trios pour flûte. — 5° *Otto concerti a sei e seite stromenti, due fl., due viol., alto, violonc. e cembalo.*

BAVERINI (François), contrapuntiste italien qui vivait vers le milieu du quinzième siècle, est le premier qui mit en musique une espèce de drame qui avait pour titre : *La conversione di San Paolo.* Il fut représenté à Rome pour la première fois en 1440. Cet ouvrage est perdu.

BAWR (Mme la comtesse de), est née à Stuttgart, de parents français, en 1776. Son nom de famille était *Changran*. Venue fort jeune en France, elle y reçut une éducation brillante, apprit la musique, devint bonne pianiste, et prit des leçons de composition de Grétry. Sous sa direction, elle écrivit la musique d'un opéra qui n'a point été représenté, et celle d'un mélodrame qui fut joué à Paris avec quelque succès. Plusieurs romans, de jolies comédies, et des résumés historiques, ont fait connaître avantageusement Mme de Bawr dans la littérature. Au nombre de ses productions est une *Histoire de la Musique* (Paris, Audot, 1823), dont il a été fait deux tirages, l'un in-12, l'autre in-18. Ce petit ouvrage fait partie d'une collection connue sous le nom d'*Encyclopédie des dames.* M. Auguste Lewald a donné une traduction allemande de ce livre sous le titre : *Geschichte der Musik für Freunde und Vehrerer dieser Kunst;* Nuremberg, Haubenstriker, in-8°, 1825. Connue d'abord sous le nom de Mme de Saint-Simon, Mme de Bawr a épousé en secondes noces un gentilhomme russe, qui fut tué en 1809 par la roue d'une lourde charrette.

BAYART (Constant-A.-M.), musicien à Œdinberg près d'Osnabruck, a publié un recueil de chansons avec accompagnement de piano, sous ce titre : *Gesänge von Groninger mit Musik für Klavier;* Osnabruck, 1799, in-fol.

BAYER (André), organiste de l'église cathédrale de Würzbourg, naquit à Gesenheim en 1710. Doué d'une fort belle voix dans son enfance, il fut admis à l'école de l'hôpital de Würzbourg, où il fit de grands progrès dans la musique. A la mort de l'organiste de la cathédrale, il lui succéda. Bientôt il se fit remarquer par une exécution brillante, une grande profondeur d'harmonie et un style élevé et solennel. A l'époque du couronnement de l'empereur François Ier, il fit à Francfort la connaissance de Wagenseil, qui vint le voir à Würzbourg, et qui, l'ayant entendu déployer toutes les ressources de son talent sur l'orgue, fut obligé d'avouer qu'il était un des plus grands organistes de l'Allemagne. Cet habile homme mourut à Würzbourg en 1749, n'étant âgé que de trente-neuf ans. Malheureusement ses compositions n'ont point été imprimées et se sont perdues.

BAYER (Jacques), excellent organiste à Kuttenberg, en Bohême, remplissait déjà ses fonctions en 1783 et vivait encore en 1807. Ce musicien, qui a écrit beaucoup de pièces d'orgue, restées en manuscrit, avait réuni une bibliothè-

Digitized by Google

que de musique fort riche, où l'on trouvait les ouvrages les plus rares concernant la théorie et l'histoire de l'art.

BAYER (Antoine), conservateur des hypothèques de la seigneurie de Reichenbach, est né en Bohême en 1785. Destiné à l'étude du droit, il ne négligea pas celle de la musique, pour laquelle il avait d'heureuses dispositions. Ses maîtres dans cet art furent Joseph Roesler, l'abbé Vogler, et Charles-Marie de Weber, qui se trouvait à Prague dans le même temps que lui. Il possédait une rare habileté sur la flûte, qui lui procura l'emploi de première flûte du théâtre. Depuis 1802 jusqu'en 1805 il dirigea l'orchestre de l'opéra populaire, tant bohémien qu'allemand, et écrivit plusieurs ouvrages qui plurent au public. Ses études de droit achevées, Bayer entreprit des voyages comme artiste en 1805, afin d'échapper au service militaire. Il parcourut une grande partie de l'Allemagne, la France et l'Italie, donnant des concerts, et s'arrêtant çà et là pour se livrer à l'étude du piano. Après le congrès de Vienne, il retourna à Prague, et entra chez le comte Gallas, en qualité de secrétaire et de professeur de musique. Il reprit bientôt après ses fonctions de première flûte du théâtre, et fut nommé professeur de son instrument au conservatoire. Dans le même temps il écrivit pour les acteurs Schikaneder et Feistmantel quelques petits opéras comiques, parmi lesquels on remarque les Amazones bohémiennes (*Böhamische Amazonen*), le Jongleur indien (*Indianische Gaukler*), la Magie naturelle (*Naturalische Zauberei*), etc. Quelques-unes de ces pièces se jouent encore au théâtre de Prague. En 1824 Bayer obtint la place qu'il a occupée depuis lors dans la conservation des hypothèques, et réserva pour ses amis seuls son double talent de flûtiste et de pianiste. On a gravé de sa composition un grand nombre de morceaux pour le violon, la flûte, le piano et la guitare. Ces compositions consistent principalement en variations, danses caractéristiques, valses, etc. On a aussi de lui une instruction pour apprendre à jouer de la flûte, à l'usage du conservatoire de Prague, intitulée: *Tonleiter für die Flöte;* Prague, Berra (sans date).

BAYER (Guillaume), ténor distingué du théâtre de Munich, y brilla depuis 1829 jusqu'en 1840. Il joua et chanta avec succès sur les théâtres de Berlin, de Vienne et Weimar à plusieurs époques. Cet artiste s'est fait connaître aussi comme compositeur par une prière de Marguerite, d'après le *Faust* de Goethe, qui fut exécutée dans un concert à Munich, en 1832, et par des Romances publiées chez Schott, à Mayence.

BAYLON (Anicet), connu en Espagne sous la dénomination de *El Baylon*, fut un des meilleurs compositeurs du dix-septième siècle. Instruit à l'école valencienne, il y puisa la manière de traiter la musique d'église à trois chœurs, et acquit dans cet art difficile une habileté extraordinaire. Plusieurs de ses grandes compositions se trouvent dans les archives des églises de Valence et à l'Escurial.

BAYLY (Anselm), sous-doyen de la chapelle du roi d'Angleterre vers la fin du dix-huitième siècle, fut gradué docteur en musique à l'université de Cambridge en 1783. Il a fait imprimer un livre intitulé : *The Alliance of Music, Poetry and Oratory* (L'Alliance de la Musique, de la Poésie et de l'Éloquence); Londres, 1789, in-8°, 390 pages. C'est un ouvrage de peu de valeur. On a aussi de Bayly un traité de l'expression dans le chant et dans le jeu des instruments sous ce titre : *Practical Treatise on singing and playing with just expression and real elegance;* Londres, 1771, in-8°.

BAYR (Georges), virtuose sur la flûte, né en 1773, de parents pauvres, à Boemischbrod, dans la basse Autriche, reçut les premiers principes de musique dans l'école de chant du couvent de *Heiligenkreutz* (Sainte-Croix) à quatre lieues de Vienne. Jeune encore, il obtint l'emploi de secrétaire dans une seigneurie du pays; mais il ne tarda point à quitter cette place pour se livrer exclusivement à l'étude de la flûte, pour laquelle il avait un goût invincible. Ses progrès furent rapides. En 1803 il était employé comme flûtiste dans un théâtre de Vienne; peu de temps après, il entreprit un voyage en Suisse par l'ouest de l'Allemagne, puis il se rendit à Saint-Pétersbourg par Varsovie et Riga. Après un séjour de quelques années dans la capitale de la Russie, il se fixa à Kreminieck, dans la Podolie, où des avantages lui étaient offerts comme professeur de flûte. Le désir de revoir sa patrie le ramena à Vienne, en 1810. C'est alors seulement qu'on commença à connaître le talent de cet artiste, et qu'on admira l'artifice par lequel il parvenait à produire des sons doubles sur son instrument. Les compositions qu'il publia depuis cette époque ont mis le sceau à sa réputation. Telle était l'habileté de Bayr dans l'art de jouer à deux parties sur une seule flûte, qu'il soutenait un son dans le haut de l'instrument pendant qu'il exécutait des passages rapides dans le bas, soit par degrés conjoints, soit par sauts, et ses sons étaient à volonté forts ou doux, coulés ou détachés. Cette découverte parut si extraordinaire, que des commissaires furent nommés à Vienne pour en vérifier la réalité. Leur rapport ne laissa aucun doute à cet égard. M Demeur,

Digitized by Google

ancien professeur de flûte au conservatoire de Bruxelles, a renouvelé cet effet en 1847. Quelques personnes ont attribué à Bayr l'invention de la flûte recourbée qui descend jusqu'au *sol* bas, et à laquelle on a donné le nom de *Panaulon* ou *Panaylon;* cependant un facteur d'instruments de Vienne, nommé M. *Trexler*, est généralement considéré comme l'inventeur de celui-ci, qu'il a peut-être seulement perfectionné. Bayr est mort à Vienne en 1833. Ses compositions gravées consistent en plusieurs concertos pour la flûte, des solos et rondeaux, deux caprices, quatre polonaises, plusieurs airs variés, douze *Lændler*, cent un exercices sur la gamme, et une volumineuse méthode pour la flûte. Tous ces ouvrages ont été publiés à Vienne.

BAZIN (François-Emmanuel-Joseph), compositeur, né à Marseille, le 4 septembre 1816, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 18 octobre 1834, et y eut pour maîtres d'harmonie et d'accompagnement Dourlen et Lecoupey. Benoît fut son professeur d'orgue; Halévy et Berton lui enseignèrent la composition. Le premier prix d'harmonie et d'accompagnement pratique lui fut décerné au concours de 1836; dans l'année suivante il obtint le second prix d'orgue, et le premier de contrepoint et fugue. Admis au grand concours de composition ouvert par l'Académie des beaux-arts de l'Institut, il s'y distingua dans la composition d'une cantate, et le second prix lui fut décerné en 1839. Quelques jours après il obtint le premier prix d'orgue au conservatoire. Enfin le grand concours de composition de l'Institut lui fut de nouveau favorable, et le premier prix lui fut décerné en 1840. Sa cantate *Luyse de Montfort* fut exécutée solennellement le 4 octobre de la même année, à la séance publique de l'Académie des beaux-arts. Peu de temps après il partit pour Rome, où l'auteur de cette Biographie le trouva dans l'été de 1841. Pendant son séjour en Italie il écrivit une messe solennelle qui fut exécutée à l'église Saint-Louis des Français, dans les années 1842 et 1843; l'oratorio *La Pentecoste*, et le psaume *Super flumina Babylonis*, qui furent exécutés plusieurs fois en 1843 par la société philharmonique de Rome. De retour à Paris, après trois années d'absence, M. Bazin fut nommé professeur de solfége au Conservatoire, place qu'il échangea plus tard pour celle de professeur d'harmonie. Au mois de mai 1846 il fit représenter au théâtre de l'Opéra-Comique un petit opéra en un acte intitulé : *Le Trompette de M. le Prince*, joli ouvrage dans lequel il y a quelques morceaux bien faits. Cet opéra fut suivi d'un autre ouvrage du même genre : *Le malheur d'être jolie*, en un acte, représenté au théâtre de l'Opéra-Comique en 1847. *La Nuit de la Saint-Sylvestre*, opéra en trois actes, représenté au mois de juillet 1849, est une œuvre plus importante dans laquelle le compositeur a fait preuve de talent dramatique. Après un repos de trois années, Bazin a donné au théâtre de l'Opéra-Comique, le 26 mars 1852, *Madelon*, opéra en deux actes, où l'on remarque de jolies effets d'instrumentation et de la distinction dans les mélodies. En 1856, *Maître Pathelin*, nouvel ouvrage de ce compositeur, a été joué avec succès à l'Opéra-Comique. Sa dernière production pour le théâtre jusqu'à ce jour (1859), est un petit opéra en un acte intitulé *Les Désespérés*, qui a été représenté en 1859. On a aussi de M. Bazin un *Cours d'harmonie théorique et pratique* à l'usage des classes du Conservatoire. Il est membre de l'Académie de Sainte-Cécile et de l'Académie philharmonique de Rome : il est aussi un des membres de la commission de surveillance de l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris.

BAZZANI (François-Marie), maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, vers le milieu du dix-septième siècle, jouissait de son temps de la réputation d'un bon compositeur pour l'église et pour le théâtre. Il a donné les opéras suivants : 1° l'*Inanno*, représenté à Parme en 1673; *il Pedante di Tarsia*, Bologne, 1680.

BAZZIAVELLI (A.-R.-D.-Z.), compositeur italien qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs œuvres de messes et de motets, parmi lesquels on remarque ceux-ci : — 1° VIII *fünfstimmige Missen* (Huit messes à cinq voix), Cologne, 1668; — *Missæ octo breves, faciles, suaves*, etc., Cologne, 1669, in-fol. Cet auteur n'a point mis son nom à ses ouvrages, mais seulement ses lettres initiales : c'est le catalogue de Francfort (automne de 1668) qui nous l'a fait connaître.

BAZZINI (Antoine), violoniste distingué, né à Brescia, en 1818, a commencé à faire connaître son talent, en 1840, par ses voyages et ses concerts. Après avoir joué à Milan et dans quelques autres villes de sa patrie, il se rendit dans le Nord, en passant par la Suisse et Francfort, où il donna deux concerts. Puis il joua à Hambourg, à Kiel, à Erfurt, à Weimar, à Berlin, à Leipsick, ensuite il retourna en Italie et se fit entendre à Naples, à Crémone et dans sa ville natale. En 1849 il arriva à Marseille et parcourut le midi de la France avec de brillants succès; de là il se rendit en Bretagne, puis il donna des concerts dans beaucoup de villes qui environnent Paris; mais il parut éviter avec soin d'entrer dans cette capitale, où se

Digitized by Google

consacrent et quelquefois s'affaiblissent les réputations. C'est ainsi qu'il visita les villes principales de la Picardie, de la Champagne et du département du Nord pendant les années 1850 et 1851, tournant autour de Paris, et s'en éloignant toujours. Enfin il franchit les barrières de cette grande cité, et débuta en 1852 au Théâtre-Italien, entre deux actes d'un opéra; il eut alors la preuve qu'il avait eu tort de redouter un public qui a plus qu'aucun autre le sentiment juste et fin des véritables beautés de l'art. Il n'y trouva pas sans doute cet enthousiasme un peu naïf qu'il avait rencontré dans les provinces; mais on rendit justice au *brio* de son jeu, à la prestesse de son archet, et au brillant de son trille : la critique ne lui reprocha que de la maigreur dans le son, et certaines témérités dans les traits difficiles qu'il ne réussissait pas toujours. Après deux mois de séjour, pendant lesquels il ne se fit entendre que trois fois, il s'éloigna de Paris et recommença ses tournées dans les provinces. Arrivé en Belgique, il y a tenu la même conduite qu'en France; car il y a joué dans les petites villes, à Spa, à Verviers, à Namur, et ne s'est pas fait entendre à Bruxelles, la ville des violonistes. Au moment où cette notice est écrite (décembre 1853), M. Bazzini vient de s'éloigner de cette ville, sans avoir tiré le violon de son étui. Cet artiste a publié de sa composition : — 1° Concertino pour violon et orchestre, op. 14; Milan, Ricordi, et Leipsick, Breitkopf et Haertel. — 2° Grand allegro de concert, idem, op. 15; Berlin, Meyer. — 3° Variations brillantes et finale sur la *Sonnambula*, idem, op. 3; Leipsick, Breitkopf et Haertel; Milan, Ricordi. — 4° *Esmeralda*, fantaisie sur un thème de Mazzucato, idem, ibid. — 5° Souvenir de la *Sonnambula*, grande fantaisie, idem, op. 19; ibid. M. Bazzini a aussi publié un très-grand nombre de morceaux de salon pour violon et piano, des romances, etc., qui ont paru à Milan, chez Ricordi, et en Allemagne. Il a aussi des morceaux difficiles qu'il réserve pour ses concerts, et qui sont encore en manuscrit.

BAZZINO (François), grand théorbiste et compositeur, né vers 1600 à Lovero, dans l'État Vénitien. Il fit ses études musicales au séminaire de Bergame, sous la direction de Jean Cavaccio, et fut ensuite nommé organiste de l'église Sainte-Marie-Majeure de la même ville. De là il passa au service du duc de Modène, puis à Vienne, et enfin, en 1636, il revint à Bergame, où il mourut le 15 avril 1660. Ses ouvrages consistent en sonates pour le théorbe, et en *canzonette* à voix seule. Il a aussi composé la musique d'un *oratorio* intitulé : *La Representazione di S. Orsola.*

BAZZINO (Natale), frère aîné du précédent, et, comme lui, compositeur et organiste, mourut en 1639. Il a fait imprimer : — 1° *Messe, motetti e dialoghi a cinque voci concertati;* Venise, 1627. — 2° *Motetti a una, due, tre e quattro voci, lib.* 1 e 2. — 3° *Messe e salmi a tre concertati.* — 4° *Arie diverse.*

BAZZONI (Joseph), ancien élève du Conservatoire de Milan, et en particulier de Ray pour la composition, a écrit en 1836 le petit opéra *I tre Mariti*, qui a été exécuté dans cette ville.

BÉ (Guillaume le), graveur de caractères, fondeur et imprimeur à Paris, vers le milieu du seizième siècle, a gravé vers 1540 et en 1555 deux sortes de caractères de musique et une suite de caractères pour la tablature de luth. Le premier de ces caractères, qui était en grosse musique, était fait pour imprimer en une seule fois les notes et la portée. Celui de 1555 était disposé de manière à imprimer la musique en deux tirages, l'un pour les notes, l'autre pour la portée. Cette portée n'était pas d'une seule pièce, mais se composait au moyen de filets et de cadrats. On trouve des *specimen* de ces deux sortes de caractères dans les *Observations* de Gando, père et fils, *sur le Traité historique et critique de Fournier* (p. 28). Le premier a été employé par Adrien le Roy et Robert Ballard. Les poinçons et les matrices de ces deux caractères ont passé par la suite dans l'imprimerie des Ballard où ils existaient encore en 1766.

Le Bé eut un fils, nommé Guillaume comme lui, et qui, comme lui, fut fondeur et imprimeur. Par un inventaire de sa fonderie qu'il a fait lui-même et qui a été cité par Fournier dans son *Traité historique et critique sur l'origine et les progrès des caractères de fonte pour l'impression de la musique*, on voit que les poinçons et les matrices de la fonderie de Nicolas Duchemin pour la musique, et gravés par ce même Duchemin et par Nicolas de Villiers et Philippe Danfrie, étaient passés dans la sienne. Ces matrices et ces poinçons existaient dans l'imprimerie de Fournier l'aîné, en 1765.

BEALE (William), compositeur de madrigaux, de *glees* et d'autre musique vocale, est né à Londres vers 1790. Son éducation s'est faite à la maîtrise de Westminster, où il a été enfant de chœur. En 1813, il a obtenu le prix de *la coupe*, décerné par la Société des Madrigaux. Il a publié, en 1820, une collection de madrigaux et de *glees* (chansons) qui jouissent d'une grande réputation en Angleterre.

BEALE (Jean), pianiste anglais, né à Londres, vers 1796, est élève de Cramer. En 1820, il fut nommé membre de la société philharmo-

Digitized by Google

nique, où il avait souvent exécuté des pièces sur le piano. C'est lui qui a proposé le grand concert qui a été donné à Londres pour l'anniversaire de la naissance de Mozart; il y a joué un duo pour deux pianos avec Cramer. M. Beale a été nommé professeur de piano de l'école Royale de Musique de Londres. Parmi ses compositions, on remarque surtout deux rondeaux pour piano, sur un air anglais (*Will great lords and ladies*), et sur un air de Carafla.

BEANON (LAMBERT DE), chantre de la chapelle pontificale, à Rome, vers 1460, est cité comme un compositeur fort habile par l'abbé Baini. J'ignore s'il existe encore quelqu'une de ses compositions.

BEATTIE (JAMES), naquit le 5 novembre 1735, à Laurencekirk, en Écosse. Fils d'un simple fermier, il ne dut qu'à ses talents la considération dont il a joui en Angleterre et dans sa patrie. Après avoir fait ses premières études dans le lieu de sa naissance, il concourut pour une bourse au collége Marschal à Aberdeen, et l'obtint. Il y resta quatre ans et prit ses degrés à l'âge de dix-huit ans. Successivement il fut nommé maître d'école à Fordoun, professeur à l'école de grammaire latine d'Aberdeen, et professeur de philosophie au collége Marschal. La douleur qu'il ressentit de la perte de deux fils, dont l'un mourut en 1790, âgé de vingt-deux ans, et le second en 1796, âgé de quinze ans, altéra sa santé et le fit se retirer entièrement du monde. Dans les trois dernières années de sa vie, il ne sortit point de sa chambre et presque pas de son lit. Il est mort le 8 août 1803. Beattie est auteur de deux ouvrages qui concernent la musique; l'un est intitulé : *Essay on poetry and music, as they affect the mind*, dont la première édition parut à Édimbourg en 1762, in-8°. On en a une bonne traduction française sous ce titre : *Essai sur la poésie et sur la musique, considérées dans les affections de l'âme;* Paris, an VI (1797), in-8°. Le second ouvrage de Beattie est son *Essai sur la nature et l'immutabilité de la vérité* (*Essays on the nature and immutability of truth*, etc., in-4°), auquel il dut principalement sa réputation. La première dissertation traite spécialement de la musique. Une traduction allemande de ces deux essais a paru à Leipsick en 1799, in-8°. Forkel en a donné une analyse, dans sa *Bibliothèque critique de musique*, t. II, p. 341-355. Une édition de ces deux ouvrages, réunis à quelques autres, a été publiée à Édimbourg, en 1776. Absolument ignorant sur le mécanisme de l'art, Beattie émet cependant quelques vues assez fines en parlant de la musique; il a du moins le mérite de ne pas répéter tous les lieux communs qui ont été débités sur ce sujet par les philosophes de tous les âges, et d'avoir vu que la musique n'est pas essentiellement un art imitatif. M. Forbe a publié à Édimbourg en 1806 : *Account of the life and writings of Dr James Beattie* (Histoire de la vie et des écrits de Jacques Beattie), 2 vol. in-4°.

BEAUCHAMPS (PIERRE-FRANÇOIS GODARD DE), littérateur médiocre, né à Paris vers 1689, est mort dans cette ville en 1761. On a de lui deux ouvrages intitulés : 1° *Recherches sur les théâtres de France, depuis 1161 jusqu'à présent;* Paris, 1735, 3 vol. in-12. — 2° *Bibliothèque des théâtres, contenant le catalogue alphabétique des pièces dramatiques, opéras parodiés et opéras comiques, le temps de leur représentation, avec des anecdotes sur les pièces, les auteurs, les musiciens et les acteurs;* Paris, 1746.

BEAUJOYEUX. *Voyez* BALTAZARINI.

BEAULAIGNE ou **BAULÈGNE** (BARTHÉLEMI), musicien français, était enfant de chœur à la cathédrale de Marseille en 1559, lorsqu'il dédia à la reine Catherine de Médicis des *Mottez mis en musique à quatre parties*, qui furent imprimés à Lyon par Robert Granjon (*voyez* ce nom), avec des caractères d'un genre nouveau gravés par ce typographe, in-12 obl. Beaulaigne a publié un second œuvre dans la même année, composé de *Chansons nouvelles mises en musique à quatre parties et en quatre livres;* Lyon, chez le même imprimeur, in-12 obl. On trouve quelques motets de ce musicien dans le *Thesaurus musicus*, publié à Nuremberg, en 1564.

BEAULIEU (EUSTACHE ou HUITACES DE), poëte et musicien, né à Amiens, vivait en 1300. On a plusieurs chansons notées de sa composition.

BEAULIEU, musicien de la chambre de Henri III, roi de France, vers 1580, a composé une partie de la musique du ballet dont Baltazarini avait fait le programme, pour les noces du duc de Joyeuse et qui a été publié sous le titre de *Ballet comique de la royne, fait aux nopces de monsieur le Duc de Joyeuse et mademoyselle de Vaudemont sa sœur à Paris, par Adrian le Roy. Robert Ballard, et Mamert Patisson, imprimeurs du Roy.* 1582, in-4°. Cette musique est assez purement écrite. Beaulieu avait eu pour collaborateur Salmon, autre musicien de la cour de Henri III, dans la composition de cet ouvrage. Il y a lieu de croire que ce musicien est le même que *Lambert de Beaulieu* dont il est parlé dans une lettre de l'empereur Rodolphe II à son ambassadeur à Paris, Auger Busbeck. « Nous avons appris, dit ce prince,

Digitized by Google

« que le roi de France, morde puis peu de temps, « avait à son service un bassiste d'une voix ad- « mirable et qui s'accompagnait sur le luth, « nommé Lambert de Beaulieu. Nous vous prions « de faire des recherches pour découvrir cet « homme et de l'engager pour notre cour à des « conditions honnêtes et justes. » (V. *Divi Rodolphi II, imp. Epistolæ ineditæ*, p. 210.) La conjecture formée d'après cette lettre est rendue vraisemblable par ce que dit Balthazar de Beaujoyeux dans sa description du *Ballet comique de la Royne* (p. 16) : « Au deçà et delà de leurs « queues (des chevaux marins) estoyent deux « autres chaires, en l'une desquelles s'asseoit le « sieur de Beaulieu, représentant Glaucus, appelé « par les poëtes dieu de la mer : et en l'autre la « damoyselle de Beaulieu son espouse, tenant un « luth en sa main, et représentant aussi Téthys, « la déesse de la mer, etc. » Or le chant de Glaucus, qui est à la page 19, est écrit pour une basse. D'après cela il est présumable que le véritable nom de Beaulieu était *Lambert*, et que, suivant un ancien usage qui subsistait encore au seizième siècle, on le désignait par celui du lieu de sa naissance.

BEAULIEU (Eustorg ou Hector de), né dans un village du Limousin, dont il prit le nom, avait appris la musique dans son enfance; ayant perdu ses parents fort jeune, il trouva des ressources dans cet art. Il fut d'abord organiste de la cathédrale de Lectoure, en Gascogne; puis il s'attacha comme musicien à une troupe de comédiens ambulants. On sait qu'il était à Lyon en 1636; peu de temps après, il quitta les comédiens et se fit prêtre catholique; mais, ayant embrassé les opinions de Calvin, il se retira à Genève et devint ministre réformé. Beaulieu a mis en musique un recueil de chansons, qui a été imprimé sous le titre de *Chrétiennes réjouissances*, 1646, in-8°. On ignore l'époque de sa mort, mais il paraît par la date d'un de ses ouvrages qu'il vivait encore en 1665.

BEAULIEU (Marie-Désiré MARTIN), compositeur, écrivain sur la musique, est né à Paris le 11 avril 1791. Bien que le nom de sa famille soit *Martin*, il est plus généralement connu sous celui de Beaulieu. Son père, officier d'artillerie était de Niort (Deux-Sèvres), où sa famille avait figuré dans les fonctions municipales pendant plus d'un siècle. Retiré depuis longtemps dans cette ville, M. Martin-Beaulieu lui-même y occupe une position analogue. A l'âge de sept ans et demi il reçut les premières leçons de musique d'un musicien nommé *Damé* : quelques mois après il commença l'étude du violon sous la direction d'Allaume, élève de Berthaume et bon artiste que j'ai connu dans la position de premier alto au Théâtre Italien. Plus tard, M. Beaulieu reçut pendant plusieurs années des leçons de Rodolphe Kreutzer. A l'âge de quatorze ans le désir de composer s'étant emparé de lui, son père le confia aux soins de Benincori (Voyez ce nom), qui lui enseigna pendant trois ans les éléments de l'art d'écrire. Ayant appris que son élève était destiné à prendre part au concours de l'Institut pour le grand prix de composition, Benincori conseilla de le rapprocher d'un compositeur dont la réputation fût mieux établie en France que la sienne; le père du jeune Beaulieu repoussa d'abord cette proposition; mais Benincori insista, et l'abbé Roze fut le maître qu'on choisit. Le pauvre abbé, excellent homme d'ailleurs, et qui n'était pas dépourvu de mérite, ne convenait guère pour le but qu'on se proposait : lui-même le sentit bientôt et conseilla de demander à Méhul l'admission du jeune artiste dans son cours de composition : il y remplaça Blondeau qui venait de se rendre à Rome comme pensionnaire du gouvernement. M. Beaulieu suivit les leçons du maître célèbre pendant trois années : *C'est là*, dit-il lui-même, *que j'acquis, non-seulement la plus grande partie de ce que je sais dans la science du contrepoint et de la fugue, mais encore ce que j'ai pu apprendre et mettre en pratique relativement à la philosophie de l'art musical.* Au mois de septembre 1809 il obtint au concours de l'Institut le 1er second grand prix de composition, et le premier grand prix lui fut décerné dans l'année suivante. Méhul, par affection pour son élève, ne voulut pas le laisser partir immédiatement pour l'Italie, afin de lui faire redoubler son cours de contrepoint pour compléter son éducation d'artiste. Cette circonstance décida du reste de la vie de M. Beaulieu. A la fin de l'année 1810, après l'exécution de sa cantate couronnée, son père l'avait conduit à Niort, dans sa famille. Quoique bien jeune encore, il y forma des projets de mariage qui se sont réalisés plusieurs années après et l'ont fixé dans cette ville. M. Beaulieu n'alla donc point en Italie; mais bien qu'il ne profitât pas des avantages de la pension du gouvernement, il ne se conforma pas moins aux prescriptions du règlement imposé aux élèves pensionnaires : en 1812, il envoya à l'Académie des beaux-arts de l'Institut un *Miserere* à quatre voix; en 1813, un *Laudate* à deux chœurs, et une cantate de *Sapho* avec chœur; enfin, en 1814, un *Domine salvum* à cinq voix. De plus, après la mort de Méhul, M. Beaulieu composa une messe de *Requiem* en son honneur, qui fut aussi envoyée à l'Institut, et sur laquelle un rapport a été fait à l'Académie des beaux-arts.

Digitized by Google

Fixé à Niort, il forma chez lui des séances de quatuors et parvint, en 1829, à organiser une société philharmonique. Rien de semblable n'avait jamais existé dans cette ville ; car, il faut bien le reconnaître, si Paris fut longtemps le centre des arts, par la réunion des hommes distingués de toute l'Europe, la France, à l'exception de quelques provinces et d'un très-petit nombre de grandes villes, a été longtemps le pays le plus arriéré pour la musique. Les départements du centre et de l'Ouest particulièrement étaient en quelque sorte à l'état sauvage, sous le rapport de cet art, il y a moins d'un demi-siècle. Ce fut cet état de choses qui inspira à M. Beaulieu le dessein de former une grande association musicale dans ces provinces : il lui fallut du courage et de la persévérance pour triompher de tous les obstacles que rencontra ce projet ; mais, enfin, en 1835, *l'Association musicale de l'Ouest* fut fondée. Composée des départements des *Deux-Sèvres*, de *la Vienne*, de *la Charente-Inférieure*, de *la Charente*, de *la Haute-Vienne* et de *la Vendée*, elle n'a cessé d'exister et de fonctionner chaque année, sauf en 1848 et 1849, et tour à tour Niort, Poitiers, la Rochelle, Angoulême, Limoges et Rochefort ont été le siége de grandes fêtes musicales dans lesquelles les compositions classiques les plus importantes ont été rendues avec des progrès remarquables. Cette institution est la seule en France qui ait une existence permanente : elle est aussi la seule qui ne recule pas devant l'exécution complète des plus grands ouvrages. C'est ainsi que le *Paulus* et l'*Elie* de Mendelssohn ont été entendus en entier à la Rochelle longtemps avant qu'on ne songeât à en faire des essais partiels à Paris. M. Beaulieu est resté l'âme de l'association, après en avoir été le créateur : son nom y est intimement attaché, et son souvenir sera impérissable dans l'avenir chez les artistes et les amateurs de musique de cette vaste contrée.

Comme compositeur, comme écrivain sur l'art, M. Beaulieu n'est pas moins estimé que comme organisateur et directeur de fêtes musicales. Sa messe de *Requiem*, composée pour honorer la mémoire de Méhul, a été exécutée en 1840 à l'église de la Sorbonne, avec la coopération de l'orchestre de la Société des concerts, du Conservatoire et des artistes les plus distingués ; elle a laissé parmi eux les meilleurs souvenirs. Dans les années 1842, 1844 et 1856, M. Beaulieu a donné dans la salle de Herz, et dans la salle Bonne-Nouvelle, à Paris, des matinées et soirées de musique dans lesquelles il a fait entendre ses oratorios *l'Hymne du Matin* et *l'Hymne de la Nuit*, paroles de M. de Lamartine, ainsi que divers fragments de ses autres ouvrages. Les journaux, notamment la *Gazette musicale*, ont accordé beaucoup d'éloges à ces compositions. En 1846, une messe solennelle du même artiste a été exécutée à l'église Saint-Eustache, et en 1851 une deuxième exécution de sa messe de *Requiem* a été faite dans l'église de Saint-Roch, en mémoire de R. Kreutzer, et au profit de l'Association des musiciens. Parmi les compositions les plus importantes de M. Beaulieu, on remarque : 1° *Miserere* à quatre voix, solos et chœur (1812). — 2° *Sapho*, scène lyrique, solo et chœur (1813). — 3° *Laudate Dominum*, à deux chœurs (1813). — 4° *Domine salvum* à cinq voix, solos et chœurs (1814). — 5° *Jeanne d'Arc*, cantate, voix seule (1817). — 6° Messe de *Requiem* à quatre voix, solos et chœurs (1819). — 7° *Anacréon*, opéra, paroles de Gentil Bernard. — 8° Sixième Ode sacrée de J.-B. Rousseau, solos et chœur (1828). — 9° Quinzième Ode sacrée de J.-B. Rousseau, voix seule. — 10° Fantaisie pour violon, solo et chœurs, sur des airs des Pyrénées. — 11° Fantaisie pour violon solo sur des airs espagnols. — 12° Plusieurs morceaux (8 numéros) de l'opéra *Ninette à la cour*, de Favart (1829). — 13° *La Prière des matelots*, morceaux d'ensemble, solos et chœurs (1831). — 14° *Psyché et l'Amour*, scènes, solos et chœur, paroles de P. Corneille (1833). — 15° Fête bachique, scène, ténor solo et chœur (1835). — 16° Hymne pour la première communion, morceau d'ensemble, solos et chœur (1840). — 17° *L'Océan*, morceau d'ensemble, solos et chœur (1841). 18° *L'Hymne du matin*, oratorio (1843). — 19° Messe solennelle à quatre voix, solos et chœurs (1845). — 20° *L'Immortalité de l'âme*, oratorio (1851). — 21° *L'Hymne de la nuit*, oratorio (1851). — 22° *Jeanne d'Arc*, grande scène lyrique en deux parties (1853). — 23° Messe à trois voix avec accompagnement d'orgue (1853). — 24° *Philadelphie*, opéra en 1 acte (1855). — 25° Un assez grand nombre d'airs détachés, chœurs avec ou sans accompagnement, morceaux à deux et un plus grand nombre de voix ; nocturnes, mélodies, romances.

Écrits de M. Beaulieu : 1° *Du Rhythme, des effets qu'il produit et de leurs causes*. Paris, Dentu ; Niort, Robin, 1852, gr. in-8° de 105 pages. — 2° *Mémoire sur ce qui reste de la musique de l'ancienne Grèce dans les premiers chants de l'Église*. (Lu à l'Académie des beaux-arts, dans sa séance du 31 mai 1852.) Niort, imprimerie de L. Favre, gr. in-8° avec 10 pages de musique. — 3° *Mémoire sur le caractère que doit avoir la musique d'église, et sur les*

Digitized by Google

éléments de l'art musical qui constituent ce caractère. (Lu à l'Académie des beaux-arts dans sa séance du 17 avril 1858). Paris, imprimerie de N. Chaix, gr. in-8°. M. Beaulieu est correspondant de l'Académie des beaux-arts de l'Institut.

BEAUMAVIELLE (...), basse-taille qui eut beaucoup de réputation à l'Opéra, lorsque Lulli en avait l'entreprise : ce ne fut pas cependant ce célèbre compositeur qui le fit venir de Languedoc, comme l'assure le président de Noinville dans son *Histoire de l'Opéra* (t. II, p. 54), et comme je l'ai dit, d'après lui, dans la 1re édition de la *Biographie universelle des Musiciens* (t. II, art. Beaumavielle). Perrin, qui obtint le premier privilége de l'Opéra en 1669, et s'associa avec Cambert (*voy.* ce nom) pour la composition de la musique, et avec le marquis de Sourdeac pour les machines, fit venir Beaumavielle de Toulouse, en 1670, avec d'autres musiciens, pour former la troupe de son théâtre, dont l'ouverture eut lieu au mois de mars 1671, par la pastorale intitulée *Pomone*. Les autres acteurs étaient Rossignol, autre basse-taille, Cledière et Tholet, *hautecontres* ou ténors aigus, et Miracle, ténor grave. Tous étaient des chantres de paroisse; mais Beaumavielle avait la figure agréable, la voix fort belle, et mettait beaucoup d'intelligence et d'expression dramatique dans son jeu. Après que Lulli eut enlevé à Perrin son privilége, Beaumavielle entra dans la troupe du nouvel Opéra. Il ne survécut pas longtemps à ce musicien célèbre, car il mourut à Paris, en 1688. Ce fut Thévenard (*voy.* ce nom) qui le remplaça à l'Opéra.

BEAUMESNIL (Henriette-Adélaïde VILLARD DE), née le 31 août 1758, débuta à l'Opéra dans *Silvie*, le 27 novembre 1766, et fut reçue peu de temps après. Les opéras de *Castor et Pollux* et d'*Iphigénie en Aulide* furent ceux où elle brilla le plus. Elle se retira, avec une pension de 1,500 francs, le 1er mai 1781. Peu de temps après, elle devint la femme de Philippe, acteur de la Comédie Italienne. Elle était bonne musicienne et avait appris l'harmonie et l'accompagnement sous la direction de Clément. On lui doit la musique des *Saturnales*, ou *Tibulle et Délie*, des *Fêtes grecques et romaines* qu'on représenta à l'Opéra en 1784. Elle avait écrit aussi *Anacréon;* mais cet ouvrage n'a jamais été représenté. Elle est morte à Paris en 1813.

BEAUMONT (Messire Gilles, comte de), chambrier de France, épousa en premières noces Gertrude, fille aînée de Raoul de Soissons, et d'Alix de Dreux. Il mourut en 1220. On trouve une chanson notée de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale coté n° 7222.

BEAUMONT (François de), écrivain français fixé en Italie, est auteur de plusieurs ouvrages au nombre desquels on remarque : *Memoria sopra Zanto, Aristosseno e Stesicoro;* Palerme, 1835, in-8°. Cet écrit n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique.

BEAUMONT (Saunier de). On connaît sous ce nom un opuscule intitulé : *Lettre sur la musique ancienne et moderne;* Paris, 1743, in-12. Dans cette brochure il est particulièrement traité de l'opéra, et la musique de Rameau y est sacrifiée à celle de Lulli. L'auteur de cet écrit était né dans la province de Normandie, et frère d'un ecclésiastique du diocèse de Rouen, de qui l'on a quelques ouvrages médiocres de littérature et d'histoire.

BEAUPLAN (Amédée de), dont le nom véritable était *Rousseau*, était fils d'un maître d'armes des enfants de France. Il naquit en 1790 dans une petite terre près de Chevreuse, à quatre lieues de Paris, laquelle appartenait à sa mère. C'est de cette propriété, nommée *Beauplan*, qu'Amédée Rousseau a pris le nom sous lequel il s'est fait une certaine réputation de musicien et de littérateur. Ses premières années furent marquées par de tristes événements; car son père périt sur l'échafaud révolutionnaire; ses tantes, Mme Campan et Mme Auguier, toutes deux attachées au service de la reine Marie-Antoinette, furent persécutées sous le règne de la Terreur, et Mme Auguier, sur le point d'être arrêtée, se donna la mort en sautant par une fenêtre (1). L'éducation musicale de Beauplan fut assez faible; mais l'instinct lui tenait lieu de savoir. Il trouvait, presque sans les chercher, des mélodies gracieuses qui ont fait la fortune de quelques-unes de ses romances et qui ont rendu son nom populaire. Homme du monde et doué d'un esprit agréable, il était recherché, fêté dans les salons; partant, il lui restait peu de temps pour travailler. De là vient qu'avec des idées charmantes et faciles, il a fait peu de chose. D'ailleurs peu constant dans ses goûts il caressait tour à tour la musique, la peinture, les lettres, écrivait des comédies, des vaudevilles, des opéras comiques, des romans et des fables. Mais de tout cela il ne reste guère, et ses meilleurs titres au souvenir de la postérité seront toujours ses romances, *Bonheur de se revoir*, *L'Ingénue*, *le Pardon*, *Taisez-vous*, et le ravissant nocturne *Dormez, mes chères amours,* que toute la France a chanté. En 1830, Amédée de Beauplan eut la fantaisie de travestir en opéra comique, sous le

(1) On sait que la seconde fille de cette dame, cousine d'Amédée de Beauplan, devint la femme du maréchal Ney, prince de la Moskowa.

Digitized by Google

titre de l'*Amazone*, un vaudeville joué quelques années auparavant sous celui du *Petit dragon de Vincennes*. Sa partition avait été arrangée par un homme du métier, mais elle n'en parut pas meilleure. L'ouvrage, représenté le 15 novembre, n'eut que deux représentations. Cet échec découragea d'abord Beauplan ; mais en 1845, il tenta un nouvel essai à l'Opéra-Comique dans un ouvrage en un acte intitulé : *Le mari au bal*, dont il avait tâché cette fois de faire seul la musique : cette nouvelle production ne vécut pas plus que la première. Amédée de Beauplan est mort à Paris le 24 décembre 1853, à l'âge de soixante-trois ans.

BEAUPUI (....), fameuse haute-contre de l'Opéra, sous l'administration de Lulli, était élève de ce grand musicien, et débuta en 1672. On ignore l'époque de sa mort.

BEAUVARLET - CHARPENTIER (JEAN-JACQUES), né à Abbeville, en 1730, était organiste à Lyon lorsque Jean-Jacques Rousseau, passant par cette ville, l'entendit et le félicita sur ses talents, qu'il jugea dignes de la capitale. M. de Montazet, archevêque de Lyon et abbé de Saint-Victor de Paris, lui fit donner l'orgue de cette abbaye, dont il vint prendre possession en 1771. Daquin étant mort l'année suivante, un concours fut ouvert pour lui donner un successeur dans l'emploi d'organiste de Saint-Paul : Charpentier, qui s'y présenta, l'emporta sur tous ses rivaux et fut nommé. Il fut aussi l'un des quatre organistes de Notre-Dame. Son sort était fixé de la manière la plus brillante, lorsque la subversion du culte catholique le priva de ses places d'organiste de Saint-Paul et de Saint-Victor, en 1793 ; le chagrin qu'il en conçut le conduisit au tombeau, au mois de mai 1794. Après la mort d'Armand-Louis Couperin, Charpentier fut considéré généralement comme le plus habile organiste français; cependant on ne trouve point dans ses ouvrages de quoi justifier cette réputation. Les plus connus sont : — 1° Pièces d'orgue; Paris, in-fol. ; — 2° Sonates de clavecin, op. 2 et 8 ; — 3° Airs variés pour piano, op. 5 et 12 ; — 4° Fugues pour l'orgue, op. 6 ; — 5° Trois Magnificat pour l'orgue, op. 7, in-fol. obl. ; — 6° Deux concertos pour clavecin, op. 10. Son Journal d'orgue, qui parut en 1790 (Paris, Le Duc), est composé de douze numéros, dont voici l'indication : — 1° Messe en *mi* mineur; — 2° Six fugues; — 3° Deux *Magnificat* ; — 4° Messe en *ré* mineur ; — 5° Quatre hymnes pour la Circoncision, l'Épiphanie, la Purification et l'Annonciation; — 6° Messe royale de Dumont; — 7° Quatre hymnes ; — 8° Plusieurs proses pour les principales fêtes de l'année ; — 9° Deux Magnificat, avec un carillon des morts au *Gloria Patri ;* — 10° Messe en *sol* mineur; — 11° Deux Magnificat où l'on trouve des noëls variés; — 12° Trois hymnes, celles de Saint-Jean-Baptiste, de l'Assomption et de l'Avent, avec quatre grands chœurs pour les rentrées de processions.

BEAUVARLET - CHARPENTIER (JACQUES-MARIE), fils du précédent, est né à Lyon le 3 juillet 1766. Il eut pour maître de clavecin et de composition son père, à qui il succéda dans la place d'organiste de Saint-Paul, après le rétablissement des églises. Il a fait un grand nombre de pièces de clavecin et d'orgue, parmi lesquelles on remarque : — 1° Victoire de l'armée d'Italie, ou bataille de Montenotte; Paris, 1796; — 2° Airs variés à quatre mains pour le clavecin, 1799 ; — 3° La bataille d'Austerlitz, 1805 ; — 4° La bataille d'Iéna, 1807 ; — 5° Méthode d'orgue, suivie de l'office complet des dimanches et d'un *Te Deum* pour les solennités, etc., etc. Charpentier a donné aussi au théâtre des Jeunes Artistes, en 1802, *Gervais, ou le Jeune Aveugle*, opéra en un acte. Dans les dernières années de sa vie, il fut organiste de l'église Saint-Germain-des-Prés. Cet artiste a cessé de vivre au mois de novembre 1834.

BECCATELLI (JEAN-FRANÇOIS), Florentin, fut maître de chapelle à Prato, petite ville de la Toscane, et mourut en 1734. Il fit paraître dans le 33e volume du journal *de' Letterati d'Italia*, une dissertation sur un problème singulier qui consistait à trouver le moyen d'écrire un morceau de musique pour des instruments accordés de diverses manières, en sorte que chaque partie pût être jouée à une clef quelconque sans désignation. Ce morceau a pour titre : *Parere sopra il problema armonico : fare un concerto con più stromenti diversamente accordati, e spassare la composizione per qualsivoglia intervallo.* On a aussi du même auteur : — 1° *Lettera critico-musica ad un suo amico sopra due difficoltà nella facoltà musica, da un moderno autore praticata.* Dans le supplément du Journal des Lettrés d'Italie, t. III, année 1726, p. 1-55, une critique de cette lettre parut sous ce titre : *Parere del sig. N. N. sopra la lettera critico-musica del sig. Giovan Francesco Beccatelli, Fiorentino*. Beccatelli y fit une réponse, et l'intitula : *Risposta al parere scritto da N. N. sopra la lettera critico-musica.* Cette réponse fut insérée dans le même journal et dans le même volume, p. 67-83. Une autre dissertation a paru dans ce volume sur l'usage du bécarre dans la musique moderne (*Supplementi al Giornale de' Letterati d'Italia*, t. III, Venise, 1726, in-8°, p. 492). Le père Martini possédait aussi

Digitized by Google

une *Spiegazione sopra la lettera critico-musica*, en manuscrit. Parmi les ouvrages inédits de Beccatelli, on trouve : — 1° *Documenti e regole per imparare a suonare il basso continuo;* — 2° *Sposizione delle musiche dottrine degli antichi greci e latini;* — 3° *Divisione del monocordo secondo Pittagora, e Tolomeo, nei generi diatonico, cromatico ed enarmonico*, Voy. Martini, *Stor. di mus.*, t. I, p. 449.

BECELLI (Jules-César), littérateur et poëte, naquit à Vérone en 1683. Après avoir fait ses études chez les jésuites de cette ville, il entra dans leur société; mais en 1710 il manifesta le désir d'en sortir, et il en obtint l'autorisation. Plus tard il se maria et se livra à l'enseignement. Il était des Académies de Vérone, de Bologne, de Modène, de Padoue, et il fournissait à toutes des mémoires et des dissertations. Il mourut au mois de mars 1750. Parmi ses nombreux ouvrages on compte deux morceaux relatifs à l'Académie philharmonique de Vérone; le premier a pour titre : 1° *Lezione nell' Academia filarmonica;* Vérone, 1728. Il paraît que ce sont des lectures faites dans cette académie par l'auteur. Le second ouvrage est un dialogue intitulé : *De Ædibus Academiæ philarmonicæ Veronensis, ejusdemque museo;* Vérone, 1745, in-4°.

BÈCHE. Trois frères de ce nom étaient attachés à la musique du Roi, vers 1750. L'aîné, qui était doué d'une fort belle voix de haute-contre, était chanteur à la chapelle royale; il s'est retiré vers 1774, après plus de vingt-cinq années de service. Il était instruit dans tout ce qui concernait son art, et c'est en partie sur les notes qu'il avait remises à Laborde, que celui-ci a composé son *Essai sur la musique*. Le plus jeune fut un des compilateurs du *solfége d'Italie*.

BÉCHER (Alfred-Jules), docteur en droit et compositeur de musique, naquit à Manchester en 1804, de parents allemands qui, jouissant d'une certaine aisance, revinrent dans leur patrie et s'y fixèrent. Bécher, dès son enfance, se livra à l'étude de la musique; puis il suivit les cours des universités de Heidelberg et de Gœttingue, et alla achever ses études de droit à Berlin, où il obtint le doctorat. Compromis par ses relations avec des sociétés démagogiques, il subit une détention de quelques mois dans une forteresse; mais aucune preuve de conspiration n'ayant pu être fournie contre lui, il fut remis en liberté, et alla s'établir à Elberfeld comme avocat. Cependant, entraîné par sa passion pour la musique et par les bizarreries de son caractère, il négligea ses affaires. Bientôt abandonné de ses clients, il ne trouva plus d'existence assurée dans cette ville, et il alla passer quelques mois à Cologne, où il rédigea un journal commercial qui n'eut pas de succès. Dégoûté de cette entreprise, il alla s'établir à Dusseldorf, s'y lia avec quelques artistes, particulièrement avec le peintre Grobbe, et y vécut dans une sorte d'enthousiasme que troublaient quelquefois les besoins de la vie réelle, mais dont l'influence se fit sentir dans quelques-uns de ses ouvrages. Un moment vint pourtant où des embarras pécuniaires l'obligèrent à s'éloigner d'une ville qui lui plaisait, pour aller chercher ailleurs des moyens d'existence. Il se dirigea vers la Hollande : mais son dénûment était tel, qu'il fut très-heureux de vendre la propriété d'un de ses ouvrages pour quelques écus, à un marchand de musique de Wésel. Arrivé à La Haye, il y donna des leçons de musique et fit un cours de théorie de cet art : mais peu satisfait encore de cette position, il se rendit à Londres en 1840, avec quelques lettres de recommandation qui lui procurèrent l'avantage d'être attaché comme professeur à l'Institution royale de musique. Les cinq années qu'il passa dans cette grande ville furent les plus heureuses de sa vie. Parmi les relations qu'il y avait formées se trouva celle d'un riche négociant qui le chargea d'aller à Vienne, en 1845, pour y suivre les détails d'un procès important pour lequel il lui fut avancé une somme assez considérable. Bécher partit donc de Londres et arriva à Vienne, dont il ne devait plus sortir. En passant à Leipsick, il y avait vu Mendelssohn qui lui avait donné quelques lettres de recommandation à l'aide desquelles il fut bien accueilli dans plusieurs cercles d'artistes et de littérateurs. Bientôt attaché à quelques journaux d'art, il se fit remarquer par l'originalité de sa critique. Ce fut aussi à cette époque que furent publiées ses compositions les plus importantes. Il venait de faire paraître la deuxième édition d'un écrit rempli d'enthousiasme sur le talent de Jenny Lind et sur sa vie, lorsque la révolution populaire de Vienne éclata au mois de mars 1848. Entraîné par ces circonstances, qui d'ailleurs se trouvaient en harmonie avec ses sentiments et ses opinions, il devint un des plus ardents chefs de la révolte, et entra dans le comité central démocratique qui dirigeait alors les événements. Avec la coopération des chefs de clubs, tels que Fauseneau, Jellineck, Stift et Kolisch, il fonda le journal *Le Radical*, dont le premier numéro parut à Vienne le 16 juin 1848, et qui ne cessa qu'à la prise de Vienne par les troupes impériales. Jusqu'au dernier moment, il combattit avec énergie dans les rangs de la garde mobile, excitant toute la population de Vienne à une résistance désespérée. Arrêté quelques jours après la prise d'assaut de cette

Digitized by Google

ville, il fut traduit devant un conseil de guerre qui le condamna à la peine de mort, le 22 novembre. Cette sentence fut exécutée le lendemain, et Bécher fut fusillé avec Jellineck et quelques autres chefs, dans les fossés de la ville, hors de la Porte-Neuve de Vienne. Ainsi périt à l'âge de quarante-quatre ans un homme qui aurait pu se faire un nom honorable dans son art, si ses passions ne l'eussent pas souvent jeté dans des voies opposées au but qu'il voulait atteindre. Son ami, M. Walter de Gœthe, nous a révélé le secret motif des violences où Becher s'est laissé entraîner, par ces paroles tirées d'une touchante élégie : « Infortuné ! ce qui t'enflammait le cœur, ce n'é« tait point l'amour de la liberté, comme tu le « pensais dans ton aveuglement ; c'était l'effer« vescence de tes passions; tu te laissas entraîner « par la plus misérable de toutes, par la vanité!

« Tu voulais à tout prix sortir de l'obscurité; « tu voulais briller; au lieu de souffrir, tu vou« lais dominer; ce qu'il te fallait, c'était de l'ad« miration, une foule attentive .... » Plus loin, M. de Gœthe apprécie le talent de Bécher en termes correspondants à ceux-ci : « C'est dans « les quatuors de Bécher, et non dans le déver« gondage de son journal, que nous devons cher« cher (nous autres artistes du moins) la profes« sion de foi de son âme. Or, dans ces quatuors, « malheureusement inédits, Bécher nous a laissé « un solide et superbe édifice, dont ses compo« sitions de moindre étendue représentent en « quelque sorte l'ornementation fantastique. Bé« cher, je le dis dans la plus intime conviction, « nous a révélé un riche trésor dans ses qua« tuors : la profondeur du sentiment, l'élan « vigoureux de la pensée, la connaissance vrai« ment prodigieuse de tous les effets dont les « instruments à cordes sont susceptibles, voilà « des qualités qu'on ne peut lui contester, et qui « font pardonner quelques longueurs et des pas« sages entachés de recherche et d'affectation. « Un jour ses compositions seront aimées et ad« mirées, à moins qu'elles n'aient le sort de « beaucoup d'autres éminentes productions d'ar« tistes allemands, et qu'elles ne disparaissent « à jamais dans les cavités poudreuses d'une ar« moire.

« Que de belles choses ne devons-nous pas à « Bécher ! et que de chefs-d'œuvre il nous eût « donnés encore, si l'infatigable travailleur avait « pu exécuter tous ses projets ! L'été, pendant « son séjour à la campagne, Bécher produisait « plus en un mois que beaucoup d'autres en un « an. Ses admirables *Lieder* de Mignon et du « *Joueur de harpe*, qu'il se proposait de lier « par des morceaux de musique instrumentale « et des chœurs pour en former une composition « de quelque étendue, n'arriveront sans doute « jamais à la publicité, quoique les esquisses de « son travail soient à peu près terminées. Bécher « couvait dans sa pensée la musique d'un opéra « (*la Mort de César*) ; il avait aussi conçu le « projet de faire un opéra avec le poëme dramati« que, *Elrinde*, du jeune Max Wolfgang de Gœ« the ; un troisième cahier de pièces lyriques était « prêt à être livré à l'impression ; sa symphonie « avançait, et des *Lieder* de toute dimension « naissaient chaque jour sous sa plume. Bécher « secouait tout cela comme d'une corne d'abon« dance devant ceux qui le recherchaient. Il se « sentait heureux et se livrait à une joie tout « enfantine, toutes les fois qu'une de ses compo« sitions éveillait les sympathies de ses au« diteurs ; et puis, il était partout, aidant et con« seillant, lui qui trouvait si peu d'assistance, etc. »

L'Allemagne n'a point partagé l'admiration de l'auteur de ces paroles pour les productions de Bécher. Ainsi que le dit lui-même M. de Gœthe, Berlin savait à peine son nom ; Vienne le repoussait, et Leipsick, où plusieurs de ses ouvrages ont été publiés, a montré pour eux jusqu'à ce jour une complète indifférence. Il y a quelque chose pourtant qui n'est pas commun dans ses *Lieder*, et ses pièces lyriques pour le piano ont de la fantaisie ; mais le désordre règne dans tout cela ; on y sent la recherche, le désir de l'extraordinaire, et cette antipathie du simple qui a saisi beaucoup de musiciens de l'époque actuelle. Les ouvrages publiés par Bécher, avant les événements qui furent causes de sa fin tragique, sont : 1° Huit poésies (*Gedichte*) pour voix seule et piano, op. 1 ; Leipsick, Hofmeister. — 2° Huit pièces lyriques pour le piano, op. 2 ; Cologne, Eck. — 3° Six poésies à voix seule et piano, op. 3 ; Elberfeld, Arnold. — 4° Rondo pour le piano, op. 5 ; Vienne, Mechetti. — 5° Trois sonates pour piano seul, op. 7 ; Wesel, Printz. — 6° Six chants à voix seule avec piano, op. 6 ; Cologne, Eck. — 7° Thème original varié pour piano ; Amsterdam, Steup. — 8° Monologue pour piano, op. 9 ; Vienne, Müller. — 9° Six chants à voix seule avec piano, op. 10, 4° recueil de chants ; Vienne, Haslinger. — 10° Sonate pour piano, op. 11 ; Vienne, Müller. — 11° Neuf pièces lyriques pour le piano, op. 18 ; p. Vienne, Mechetti. — 12° *La Housarde*, air hongrois varié pour le piano ; Amsterdam, Steup. — 13° Adagio appassionato pour le piano, op. 20 ; Vienne, Müller. On a aussi de Bécher un compte rendu de la fête musicale donnée à Cologne, en 1836, sous ce titre : *Das Niederrheinische Musikfest ästhetisch und historisch betrachtet von, etc.* Co-

Digitized by Google

logne, Buschler, 1836, in-8° de 23 pages. Sa notice sur la vie de *Jenny Lind* est intitulée : *Jenny Lind, eine Skizze ihres Lebens*, avec le portrait de la cantatrice; Vienne, Japper, 1847, in-8°.

BECHSTEIN (Louis), conseiller privé à Gotha, est né à Meinungen, le 24 novembre 1801. Après qu'il eut terminé ses études de collége, il fut destiné à la profession de pharmacien et alla faire son apprentissage à Arnstadt; mais un recueil de poésies qu'il publia dans cette ville, en 1828, ayant fixé sur lui l'attention du duc de Saxe-Meinungen, ce prince lui fournit les moyens d'aller étudier l'histoire et la philosophie à l'université de Leipsick. De retour à Meinungen dans l'automne de 1831, il obtint la place de conservateur de la bibliothèque du duc et celle de bibliothécaire adjoint de la bibliothèque publique. En 1833, il reçut sa nomination de bibliothécaire en chef. Depuis lors M. Bechstein a publié beaucoup de poésies de différents genres et un livre intitulé : *Fahrten eines Musikanten* (Voyages d'un musicien); Schleusingen, Gläser, 1837, 3 vol. in-8°, avec des planches de musique. Le héros de ce livre est le professeur Elster, connu en Allemagne comme savant et comme musicien distingué. Suivant certains bruits qui se sont répandus, Elster serait lui-même l'auteur de l'ouvrage : mais il n'aurait pas voulu le publier sous son nom, et il aurait obtenu de M. Bechstein d'en prendre la responsabilité.

BECK (David), habile constructeur d'orgues, vivait à Halberstadt en 1590. Son premier ouvrage fut l'orgue de l'église Saint-Martin de cette ville; mais ce qui assura surtout sa réputation fut l'orgue de l'église du château de Groningue, qu'il entreprit en 1592, auquel il employa neuf ouvriers, et qu'il acheva en 1596. Cet ouvrage, restauré en 1705 par Christophe Contius, fut examiné solennellement et reçu par cinquante-trois des plus célèbres organistes et constructeurs d'orgues de l'Allemagne. Il est composé de cinquante-sept jeux, deux claviers, pédale, et a coûté dix mille écus de Hollande; somme énorme pour ce temps. Werckmeister a décrit la cérémonie de la réception de cet orgue dans un écrit spécial intitulé : *Organum Gruningense redivivum*, etc.; Quedlinbourg, 1705, in-4°. (*V.* Werckmeister.)

BECK (Michel), professeur de théologie et de langues orientales à Ulm, né dans cette ville, le 24 janvier 1653, a publié une dissertation *De accentuum Hebræorum usu musico*; Iéna, 1678, in-4°. Elle a été réimprimée dans le *Thesaurus theolog. philolog.*, etc.; Amsterdam, 1701, sous ce titre : *De accentuum usu et abusu musico hermeneutico*. Beck a composé cette dissertation pour défendre l'antiquité des accents musicaux des Juifs contre les attaques de Bohlius, qui prétendait qu'ils étaient inconnus des anciens Hébreux. Il avoue cependant que ces accents varient de signification entre les Juifs allemands, italiens, espagnols et portugais. Au reste, ces deux savants manquaient de documents authentiques pour traiter cette question, qui pourrait être examinée aujourd'hui avec quelque succès.

BECK (Reichardt-Charles), musicien allemand, vivait à Strasbourg vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer : *Erster Theil neuer Allemanden, Balletten, Arien, Gigen, Couranten, Sarabanden, mit zwey Violinen und einem Bass* (Première partie de nouvelles allemandes, ballets, airs, gigues, courantes et sarabandes pour deux violons et basse); Strasbourg, 1654.

BECK (Jean-Philippe), musicien allemand du dix-septième siècle, vraisemblablement de la famille du précédent, a fait imprimer : *Allemanden, Gigen, Couranten und Sarabanden auf der Viola da Gamba zu streichen von etlichen Accorden* (Allemandes, gigues, courantes et sarabandes pour la basse de viole). Strasbourg, 1677.

BECK (Godefroi-Joseph), né à Podiebrad, en Bohème, le 15 novembre 1723, fut dans sa jeunesse un excellent organiste à l'église Saint-Égide, de Prague, et plus tard devint un bon chanteur en voix de basse. Après avoir fait ses études dans sa ville natale et à Prague où il termina son cours de philosophie, il entra dans l'ordre des dominicains, puis se rendit en Italie en 1752, et séjourna quelques années à Bologne et à Rome. De retour dans sa patrie, il y fut nommé professeur de philosophie à l'université de Prague, et enfin supérieur et provincial de son ordre. Savant musicien, il écrivit beaucoup de musique d'église et s'essaya dans le style instrumental. Au nombre de ses ouvrages, on cite une grande symphonie qu'il composa en 1786 et qu'il dédia à l'archevêque de Prague. Celui-ci se chargea de toute la dépense de l'exécution. Beck mourut à Prague le 8 avril 1787.

BECK (Jean-Éberhard). *Voyez* Bekk.

BECK (Léonard). *Voyez* Becke.

BECK (François), fils d'un conseiller privé du prince Palatin, naquit à Mannheim en 1730, et fut adopté par le prince, qui le fit élever jusqu'à l'âge de quinze ans. Son père, bon musicien et qui jouait bien du violon, lui donna des leçons de cet instrument, et lui fit faire de rapides progrès, grâce à l'heureuse organisation que le jeune Beck avait reçue de la nature. Devenu le favori du prince et l'objet de l'envie des courtisans, il

Digitized by Google

semblait destiné à la plus heureuse existence; mais une affaire malheureuse, causée par un bon mot imprudent du jeune homme, l'obligea à se battre en duel. Son adversaire fut blessé mortellement, et Beck dut chercher son salut dans la fuite. Il se rendit à Paris, puis alla s'établir, à Bordeaux, et y devint directeur du concert, vers 1780. C'était un compositeur fort habile, qui aurait pu se faire une brillante réputation, s'il eût voulu se fixer à Paris; mais il n'était point aiguillonné par le besoin de renommée, et son indifférence sur ce point allait même jusqu'à l'excès. Il en résulta qu'il produisit peu, quoique sa carrière ait été longue, et que sa fortune en souffrit autant que sa réputation. Il est mort à Bordeaux, le 31 décembre 1809, dans un âge avancé. La quatrième classe de l'Institut l'avait nommé son correspondant. En 1776, il publia quatre œuvres de symphonies de sa composition, chacun de six symphonies. En 1783, il fit exécuter au concert spirituel un *Stabat* qui fut très-applaudi. Le 2 juillet 1789, il fit représenter, sur le théâtre de Monsieur, *Pandore*, mélodrame; cet ouvrage eut peu de succès. La partition a été gravée. On connaît aussi de lui un *Gloria* et un *Credo* qui sont excellents. Il a laissé en manuscrit des quatuors pour violon et des sonates de piano.

BECK (Guillaume), né à Carlshaven dans le duché de Hesse-Cassel, en 1765, a publié en 1787, dans un almanach de la Hesse, un essai intitulé : *Etwas über die Musik* (Bagatelle sur la musique).

BECK (Chrétien-Frédéric), compositeur et pianiste à Kirckheim, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° Deux sonates pour le clavecin à quatre mains; Spire, 1789. — 2° Fantaisies pour le clavecin; Dresde, 1791. — 3° Concerto pour le clavecin, en *si* bémol, avec accompagnement; Spire, 1792. — 4° Six menuets à quatre mains; Heilbronn et Offenbach, 1794. — 5° Concerto avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux flûtes et deux cors; Mayence, Schott. — 6° Six pièces faciles à quatre mains; ibid. — 7° Dix variations faciles, *ib.* — 8° Douze variations sur l'air *God save the King;* ibid., et d'autres morceaux. Gerber a attribué à Chrétien-Frédéric Beck le mélodrame de *Pandore*, qui est de François Beck.

BECK (Josepha), née *Scheefer*, cantatrice allemande, élève de madame Wendling, débuta en 1788 au théâtre de Manheim, comme première chanteuse. Elle y resta jusqu'en 1797, époque où elle passa à Munich. On vante l'étendue de sa voix et la hardiesse de son exécution. Les premiers rôles des opéras de Mozart étaient ceux où elle brillait particulièrement.

BECK (Frédéric-Adolphe), répétiteur du corps royal des nobles cadets, à Berlin, a publié un petit ouvrage intéressant sous ce titre : *Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik* (Idées de Martin Luther sur la musique); Berlin et Posen, E. S. Mittler, 1825, in-8°, de XXVIII et 115 pages. Ce livre est rempli d'une érudition solide.

BECKE (Léonard), musicien à l'église de Notre-Dame à Nuremberg, naquit dans cette ville en 1702, et mourut en 1769. Il jouait supérieurement du hautbois d'amour, et a composé des *Partite* pour son instrument, luth et basse de viole, qui sont restés en manuscrit.

BECKE (Jean-Baptiste), fils du précédent, et non son frère, comme le disent les auteurs du *Dictionnaire des Musiciens*, qui le nomment *Jean Beek*, naquit à Nuremberg le 24 août 1743. Son père lui donna des leçons de clavecin, de chant, de basson, de flûte, et lui fit faire ses études près de lui. Après avoir achevé sa philosophie, le jeune Becke embrassa l'état militaire, en 1762, et obtint une place d'adjudant près du feld-maréchal-lieutenant baron de Rodh, pendant la guerre de Sept ans. Pendant la paix, il fit, avec son général, un voyage à Stuttgart, et pendant son séjour en cette ville, il prit des leçons de flûte du professeur Steinhard. En 1764, il partit pour la Suisse et passa l'hiver à Mersebourg. Ayant perdu son général en 1766, il quitta le service et se rendit à Munich. Il obtint de se faire entendre du prince électoral Maximilien III, à qui son jeu plut beaucoup, et qui le plaça dans sa chapelle. Dans le même temps il se rendit près du célèbre Windling, afin de perfectionner, sous sa direction, son talent sur la flûte. Becke passa huit mois à Manheim auprès de cet artiste. De retour à Munich, il prit des leçons de composition de Joseph Michl, et commença à publier ses ouvrages pour la flûte. Vers 1780, Becke était compté parmi les plus habiles flûtistes de l'Allemagne, et ses compositions, particulièrement ses concertos, étaient recherchés. Les Catalogues de Breitkopf (de Leipsick) et de Westphal (de Hambourg), publiés à cette époque, indiquent les titres de ses ouvrages.

BECKEN (Frédéric-Auguste). On a sous ce nom un recueil de chansons intitulé : *Sammlung schöner Lieder mit Melodien;* Francfort, 1775.

BECKER (Dietrich ou Thierry), violoniste et compositeur du sénat de Hambourg, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer : 1° *Sonaten für 1 Violine, 1 Viol di gamba und den General-Bass, über Chorallieder* (Sona-

Digitized by Google

les pour un violon, une basse de viole et la basse continue, sur des cantiques); Hambourg, 1668. — *Die musikalischen Frühlings-Früchte, bestehend in drei, vier und fünfstimmiger Instrumental-Harmonie, nebst dem B. C.* (*Les fruits du printemps musical*, consistant en harmonie instrumentale à trois, quatre et cinq parties, avec la basse continue); Hambourg, 1668, in-fol.

BECKER (Jean), organiste de la cour à Cassel, né le 1er septembre 1726 à Helsa, près de cette ville, est mort en 1803. Il avait étudié la composition à Cassel sous la direction de Suss. Ses ouvrages pour l'église sont nombreux, mais il ne les a pas publiés. On connait seulement sous son nom un livre de cantiques intitulé : *Choralbuch zu dem bey den hessischen reformirten Gemeinden eingeführten verbesserten Gesangbuches* (Livre de chorals pour le nouveau recueil de cantiques introduit dans les congrégations reformées de la Hesse); Cassel, 1771, in-4°.

BECKER (Charles-Louis), né dans un village de la Saxe, en 1756, a été organiste à Nordheim, et s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *Arietten und Lieder mit Klavier;* Gœttingue, 1784, in-4°. — 2° *Idem*, 2e *et* 3e *Recueils*. — 3° *VI Lieder der Freundschaft und Liebe gewidmet, mit Klavier*, op. 16; Offenbach, 1802. — 4° *Andante avec dix-huit variations;* Offenbach, André. — 5° Six valses pour le piano ; ibid. — 6° Douze préludes pour l'orgue, avec ou sans pédale ; ibid. Becker est mort en 1812.

BECKER (Charles-Ferdinand), organiste de l'église Saint-Nicolas et professeur du conservatoire de Leipsick, est né dans cette ville le 17 juillet 1804. Schicht et Frédéric Schneider ont été ses maîtres de piano, d'harmonie et de composition. A l'âge de quatorze ans, il débuta comme pianiste dans un concert; puis il se livra à l'étude de l'orgue et s'adonna spécialement à cet instrument. Après avoir rempli les fonctions d'organiste dans quelques petites églises de sa ville natale, il obtint en 1825 la place d'organiste de Saint-Pierre, vacante par la mort de Droebs, et douze ans après il succéda à Henri Müller, en la même qualité, dans l'église de Saint-Nicolas. Enfin, sa position s'est complétée par sa nomination de professeur d'harmonie et d'orgue au Conservatoire de Leipsick. Becker s'est fait connaître comme artiste par la publication de quelques bagatelles pour le piano ; par un recueil de 12 adagios pour orgue, op. 9; par deux œuvres de trios pour le même instrument, op. 10 et 11, et par un recueil de dix-huit pièces de différents caractères, op. 12. On a aussi de lui : *Evangel. Choralbuch*, 138 *enthaltend vierstimm. Choräle* (Livre choral consistant en cent trente-huit chorals à quatre voix, pour le nouveau livre du chant de Leipsick); Leipsick, Fr. Fleischer in-4° ; — Le livre complet de mélodies pour le même chant (*Vollständiges Choralmelodienbuch*), ibid. ; et un recueil de chorals pour le nouveau livre de chant de Hambourg, Crantz. M. Becker a aussi donné en 1832 une édition des Chorals à quatre voix de Jean-Sébastien Bach, qui n'a pas obtenu l'approbation des connaisseurs, et il a été, conjointement avec Billroth, éditeur d'une collection de chorals des seizième et dix-septième siècles ; Leipsick, Tauchnitz. M. Ch. F. Becker est plus connu par ses travaux de littérature musicale que par ses compositions. Son premier ouvrage dans cette branche de l'art a paru sous ce titre : *Rathgeber für Organisten* (Conseils pour les organistes); Leipsick, Schwickert; 1828, in-8° de 142 pages. Dans la même année, il commença à écrire sur son art dans les journaux, et fit insérer des morceaux sur divers sujets dans la *Cæcilia*, rédigée par Gottfried Weber (t. IX, p. 69-84), dans la Gazette générale des églises (*Allgem. Kirchenzeitung*) publiée à Darmstadt (1828, p. 910, 982, 1558), Dans l'*Eutonia*, publiée à Breslau (t. I, p. 131 — 135; t. II, p. 241—246); dans le *Tageblatt* de Leipsick (an. 1830, p. 677—681 et 753—755); dans les *Zeitgenossen* de la même ville (1832, p. 1 — 39); et dans la Gazette générale de musique de Leipsick (ann. 37, 38, et 44). Lorsque la nouvelle Gazette musicale fut fondée, en 1834, par Robert Schumann, M. Becker fut au nombre des collaborateurs de cette feuille, lesquels, sans le savoir, se prêtaient aux intérêts de novateurs dont l'impuissance s'est manifestée dans la suite. Il a publié dans cette feuille un certain nombre d'articles sur des objets d'érudition musicale. Outre ces morceaux détachés, il a donné les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der fruhesten bisauf die neueste Zeit* (Exposé systématico-chronologique de la littérature musicale depuis l'antiquité jusqu'à l'époque actuelle); Leipsick, Robert Friese, 1836, 1 vol. in-4°. En 1839, il a fait paraître un supplément du même ouvrage, sous le même titre et chez le même éditeur, en un cahier de 12 feuilles in-4°. Ce livre est la reproduction de la *Littérature générale de la musique* de Forkel, avec les quelques additions de Lithtenthal, et celles que M. Becker y a faites. Dans le supplément se trouvent, en assez grand nombre, des rectifications et addi-

Digitized by Google

tions bien faites, lesquelles sont distinguées par un W., et que je crois avoir été fournies par M. Antoine Schmid, de Vienne, auteur de l'excellent travail sur Ottaviano de Petrucci et sur ses successeurs. — 2° *Die Hausmusik in Deutschland in dem 16ten, 17ten und 18ten Jahrhunderte. Materialien zu einer Geschichte desselbenes*, etc. (La musique de chambre en Allemagne dans les seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Matériaux pour son histoire, etc.); Leipsick, Fest, 1840, in-4° de 123 pages. — 3° *Die Tonwerkedes 16ten und 17ten Jahrhundert, oder systematisch chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien* (Les œuvres de musique des seizième et dix-septième siècles, ou tableau systématico-chronologique de la musique imprimée dans ces deux siècles); Leipsick, Ernest Fleischer, 1847, in-4° de 22 feuilles, avec le portrait de l'auteur. Ces deux derniers ouvrages ont été entrepris dans le but de faire pour les œuvres pratiques de l'art ce que Forkel a fait pour sa littérature; mais il y a loin de l'une à l'autre œuvre sous le rapport de l'exécution. — 4° *Alphabetisch und chronologisch geordnetes Verzeichniss einer Sammlung von musikalischen Schriften. Ein Beitrag zur Literatur-Geschichte der Musik* (Catalogue alphabétique et chronologique d'une collection d'écrits sur la musique. Essai pour l'histoire de la littérature de cet art); Leipsick, Breitkopf et Härtel, 1847, gr. in-8°. Ce catalogue est celui de la collection d'ouvrages sur la musique possédée par M. Becker lui-même. — 5° *Die Tonkünstler des neunzehnten Jahrhunderts*; *ein Kalendarisches Handbuch zur Kunztgeschichte* (Les Musiciens du dix-neuvième siècle. Manuel dans la forme d'un calendrier pour l'histoire de l'art); Leipsick, Kössling, 1849, in-8° de 177 pages. M. Becker m'a fait l'honneur de me dédier ce petit ouvrage. Hélas! je ne me montre guère reconnaissant! Mais quoi? la vérité! Je ne la trahirai pas en déclarant que M. Becker m'a paru un excellent homme, et qu'il m'a fait un accueil rempli de bienveillance, lorsque je l'ai visité à Leipsick.

BECKER (Constantin-Jules), compositeur et écrivain sur la musique, est né le 3 février 1811 à Freiberg, où son père était professeur du collége. Dans cette institution, comme dans toutes celles du même genre, il y avait une école de musique et de chant en chœur dirigée par Anacker. Ce professeur, ayant reconnu dans le jeune Becker d'heureuses dispositions pour la musique, donna des soins à leur culture, et mit son élève en état de prendre part à l'exécution des grands ouvrages de Haendel, de Bach, de Mozart et de Beethoven. A l'époque de la mue, Becker perdit sa belle voix de soprano : il interrompit alors l'étude de la musique pour suivre les cours du collége et terminer ses études classiques; puis il entra au séminaire où ses connaissances musicales lui firent bientôt obtenir une place de professeur. En 1835, il se rendit à Leipsick dans le but de perfectionner son instruction et d'y suivre les cours de philosophie à l'université. Charles-Ferdinand Becker devint son maître de contrepoint, et lui fit faire la connaissance des artistes les plus distingués de Leipsick. En 1837, il entra dans la rédaction de la nouvelle Gazette musicale fondée par Schumann, à laquelle il a fourni un grand nombre d'articles juqu'en 1846. Trouvant néanmoins peu de ressources pour son existence dans cette ville, il alla se fixer à Dresde, vers 1843, et y vécut comme professeur de chant et de composition. On ignore les motifs qui lui firent abandonner cette ville trois ans après, et se retirer à Hoflœssnitz, ou Oberlœsenitz, où il vécut dans un isolement presque absolu, sans renoncer néanmoins à cultiver la musique comme compositeur et comme écrivain. Les ouvrages les plus importants de cet artiste sont : 1° Une symphonie à grand orchestre exécutée avec succès au concert de Leipsick, le 20 avril 1843. — 2° *Das Zigeunerleben* (La vie des Bohémiens), rapsodie en sept chants pour un chœur d'hommes, exécutée à Leipsick, en 1845. — 3° *Le siége de Belgrade*, opéra représenté à Leipsick, le 21 mai 1848. — 4° Recueils de *Lieder* avec accompagnement de piano, œuvres 2, 5, 6, 8, 14, 17; Leipsick et Dresde. — 5° Trois duos pour des voix de femmes, op. 36. — 6° *Lieder* à trois voix et piano, op. 21, 23. — 7° Pièces de chant détachées. — 8° Sérénade pour violon et violoncelle, op. 34. Becker s'est distingué comme écrivain par les ouvrages suivants : 9° *Männer-Gesangschule* (Méthode de chant pour les hommes); Leipsick, Klem, 1845. — 10° *Harmonie-Lehre für Dilettanten. Briefe an eine Dame* (Science de l'harmonie pour les amateurs. Lettres à une dame); Leipsick, Friese, 1842, in-8°. — 11° *Kleine Harmonielehre oder Anweisung zur leichten Erlernung der Kunst*, etc. (Petite méthode d'harmonie, ou instruction pour apprendre l'art avec facilité, etc.); Leipsick, Friedlein, 1844. —12° *Die Neuromantiker* (Les nouveaux romantiques. Roman musical); Leipsick, Weber 1840, 2 vol. in-8°. On a aussi de Becker une traduction allemande du voyage musical de Berlioz en Allemagne; Leipsick, 1843, et un roman satirique intitulé *Klubien und Compagnie*,

Digitized by Google

ibid., 1841. Cet artiste est mort à Oberlœsenitz, le 26 février 1859, à l'âge de quarante-huit ans.

BECKMANN (Jean-Frédéric-Théophile), organiste de la grande église de Celle, né en 1737, est mort dans cette ville le 25 avril 1792, dans la cinquante-sixième année de son âge. Cet artiste fut un des plus habiles pianistes du dix-huitième siècle : il excellait surtout dans l'improvisation, où il montrait une grande habileté à faire usage du contrepoint double. Les compositions qu'il a publiées sont : 1° Trois sonates pour le clavecin, première partie; Hambourg, 1769. — 2° Trois *id.* deuxième partie; ibid., 1770. — 3° Trois concertos pour le clavecin; Berlin, 1779. — 4° Trois *idem;* ibid., 1780. — 5° Six sonates pour le clavecin, œuvre 3°; ibid, 1790. — 6° Solo pour le clavecin; Hambourg, 1797. En 1782, il fit représenter à Hambourg l'opéra de *Lucas et Jeannette*, qui fut bien accueilli par le public.

BECKWITH (Jean), docteur en musique, et organiste de la cathédrale de Saint-Pierre à Norwich, né à Oxford, est mort à Norwich, le 15 mai 1823. Il avait été élève de Hayes, et devint habile organiste et théoricien instruit. Il a fait insérer dans le premier volume du *Quarterly musical Review* (p. 380) quelques instructions fort simples sur l'accompagnement de la basse chiffrée. Ses ouvrages publiés sont : 1° *Sonates pour le piano;* Londres, Clementi. — 2° *Six antiennes;* ibid.; — 3° Des *glees* et chansons; Londres, Goulding. — 4° *Concerto pour l'orgue*, œuvre 4°; Londres, 1792. Le docteur Beckwith a été le maître de Vaughan, l'un des plus habiles chanteurs de l'Angleterre pour la musique d'église.

BECQUIÉ (J.-M.), né à Toulouse, en 1800, entra comme élève au Conservatoire de musique dans une classe de solfége à l'âge de dix ans, puis fut admis comme élève de M. Tulou pour la flûte, et enfin, après la retraite de celui-ci, termina ses études sous la direction de Guillou. Une qualité de son charmante, une netteté prodigieuse dans l'exécution des traits, et une élégance de style fort remarquable, présageaient à ce jeune homme une brillante carrière d'artiste. En 1822 il obtint au concours du Conservatoire le premier prix de flûte. Après avoir été pendant quelques années flûtiste dans un petit théâtre de Paris, il devint, en 1821, première flûte de l'Opéra-Comique. Ses succès dans les concerts l'avaient déjà placé très-haut dans l'opinion publique, quand une maladie inflammatoire vint l'enlever à l'art et à ses amis, le 10 novembre 1825. Il n'était âgé que de vingt-cinq ans. Non moins distingué comme compositeur pour son instrument que comme exécutant, il mettait dans ses ouvrages du goût et de la grâce. On connaît de lui : 1° Grande fantaisie et variations pour la flûte, avec orchestre, sur l'air *Il pleut, bergère;* Paris, A. Petit; 2° Ronde d'*Emma* variée; idem, ibid.;— 3° Air nouveau varié pour piano et flûte; ibid.; — 4° Air varié, idem, œuvre 2me; Paris, Frère; — 5° *Les regrets*, grande fantaisie pour flûte et piano, œuvre 12°. — 6° Fantaisie sur divers motifs de Rossini pour flûte et piano, œuvre 13me. —7° Fantaisie sur l'air écossais de la *Dame Blanche*, œuvre posthume; Paris, Ph. Petit. Cette fantaisie fut composée pendant les répétitions de l'opéra de Boieldieu.

Le frère aîné de Becquié, connu sous le nom de *Becquié de Peyreville* (Jean-Marie), est né à Toulouse en 1797. Admis au Conservatoire de Paris, le 20 octobre 1820, il y devint élève de Rodolphe Kreutzer, puis d'Auguste Kreutzer, frère de cet artiste célèbre. Le second prix de son instrument lui fut décerné en 1823, et le premier en 1826, en partage avec Cuvillon (*Voy.* ce nom). Becquié, fut attaché successivement aux orchestres de divers théâtres de Paris et a publié plusieurs ouvrages pour son instrument, entre autres une fantaisie pour piano et violon, un air varié avec accompagnement de violon, alto et basse, œuvre 2me, et un autre air varié avec quatuor.

BECWARZOUSKY (Antoine-François), organiste excellent, né en 1750 à Jungbunzlau, en Bohême, fut d'abord attaché à l'église de Saint-Jacques à Prague, vers 1777. De là il se rendit à Brunswick, où il devint organiste de l'église principale, en 1788. Dix ans après il se trouvait à Bamberg, sans emploi, et enfin, en 1800, il demeurait à Berlin, où il est mort, le 17 mai 1823. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° Concerto en *fa* pour le clavecin, avec accompagnement, œuvre 1er; Offenbach, 1794; — 2° Concerto en rondo pour le clavecin, op. 2; ibid., 1794; — 3° Trois sonates pour piano, op. 3, Berlin, 1797; —4° Concerto pour piano, en *fa*, op. 6; Brunswick; — 5° *Nähe der Geliebten, mit Klavier-Begleitung* (La présence du bien-aimé); — 6° *Gesänge am Klavier*, premier recueil; Offenbach, 1799; — 7° *Die Würde der Frauen* (Le mérite des femmes), avec accompagnement de clavecin, 1800; — 8° *Gesänge beym Klavier*, deuxième recueil, 1801.

BÉCOURT (...), musicien français, vivait à Paris vers 1785. Violoniste au théâtre des Beaujolais, il composa quelques airs de danse pour ce spectacle, parmi lesquels il y en eut qui eurent de la vogue. Au nombre de ces airs se trouvait une contredanse qui fut connue sous le nom

Digitized by Google

de *Carillon national*. Elle devint populaire. La reine de France, Marie-Antoinette, la jouait souvent sur son piano. C'est sur cet air qu'un chanteur des rues, nommé *Ladré* arrangea, en 1789, les paroles de la chanson révolutionnaire : *Ah ! ça ira*, qui fut entonnée pendant la nuit du 5 au 6 octobre, par les insurgés, dans l'invasion du château de Versailles, et qui fut chantée par le peuple jusqu'à la fin du règne de la Terreur. C'est ce même air dont on fit un pas accéléré pour les corps de musique des armées de la république française.

BEDARD (Jean-Baptiste), violoniste, né à Rennes, en Bretagne, vers 1765, fut d'abord premier violon et maître de musique au théâtre de cette ville. En 1796, il vint à Paris, où il se fixa. Il est mort vers 1815. Les ouvrages qu'il a publiés sont : 1° Deux symphonies à grand orchestre. — 2° Un duo pour harpe et cor. — 3° Plusieurs suites d'harmonie pour des instruments à vent. — 4° Des duos pour deux violons, œuvres 2e, 3e, 4e, 28e, 53e et 58e. — 5° Suites de duos pour un violon seul, ou manière agréable d'exercer la double corde. — 6° Méthode de violon courte et intelligible, Paris, Le Duc, 1800. — 7° Des contredanses et des valses pour l'orchestre. — 8° Des airs variés et des pots-pourris pour le violon. Bédard a écrit aussi pour la flûte et pour divers autres instruments à vent.

BÈDE, surnommé *le Vénérable*, naquit en 672, près de Weremouth, dans le diocèse de Durham, en Angleterre, et fut élevé au monastère de Saint-Paul, à Jarrow, dans lequel il passa toute sa vie. Il fut ordonné diacre à l'âge de dix-neuf ans et prêtre à trente. On croit qu'il mourut dans son couvent, en 735, à l'âge de soixante-trois ans. Dans l'édition de ses œuvres publiée à Cologne, en 1612, 8 vol. in-fol., on trouve deux traités de musique, dont l'un est intitulé : *Musica quadrata seu mensurata*, t. I, p. 251, le second : *Musica theoretica*, t. I, p. 344. Burney, et Forkel d'après lui, ont fait remarquer que le premier de ces écrits doit être d'un auteur plus moderne que Bède (Voyez Burney, *A general history of music*, et Forkel, *Allgem. Litter. der Musik*, p. 117). On sait aujourd'hui que ce traité est l'ouvrage d'un musicien du treizième siècle connu sous le sobriquet d'*Aristote* (Voyez Aristote dans cette *Biographie*, t. I, p. 125, 2e col.). Il ne faut pas croire toutefois que la musique mesurée n'existait pas au temps de Bède, car elle est ancienne comme le monde, et 2,000 ans avant l'ère chrétienne la notation de la mesure existait dans l'Inde. Remarquons, en passant, que dans son *Histoire ecclésiastique*, dont il y a plusieurs éditions, Bède fait mention d'une harmonie à deux parties, en consonnances, dont il y avait des exemples en Angleterre de son temps. Les deux ouvrages sur la musique attribués à Bède ont été réunis sous ce titre : *Venerabilis Bedæ de Musica libri duo*; Basileæ, Hervag, 1565, in-fol. Cette édition, excessivement rare, a échappé aux recherches de tous les bibliographes ; M. Brunet n'en a point eu connaissance, et Tanner n'en a point parlé dans le catalogue étendu des œuvres de Bède qu'il a donné dans sa Bibliothèque britannique. Il en existait autrefois un exemplaire dans le cabinet de lecture musicale établi par Auguste Le Duc, où je l'ai vu ; je crois qu'il a passé depuis lors dans la Bibliothèque de Choron. Le livre est mentionné dans le catalogue (in-4°) de ce cabinet de lecture. On trouve dans le huitième volume des œuvres de Bède un opuscule intitulé : *Interpretatio vocum rariorum in Psalmis, quibus instrumenta musica vel aliæ species singulares denotantur.*

BEDESCHI (Paul), surnommé *Paolino*, castrat et chanteur du premier ordre, naquit à Bologne en 1727. Son premier maître fut le compositeur J. Perti. En 1742 il entra au service du roi de Prusse et reçut des leçons de François Benda. Il resta constamment attaché à cette cour jusqu'à sa mort, arrivée le 12 février 1784.

BEDFORT (Arthur), chapelain de l'hôpital de Haberdasher à Hoxton, naquit à Tiddenham, dans le comté de Gloucester, en septembre 1668. Il reçut de son père les premiers éléments des sciences et fut envoyé en 1684 au collége de Brazen-Nose, à Oxford, pour y continuer ses études ; il s'y distingua bientôt comme orientaliste. En 1688 il reçut les ordres mineurs des mains du docteur Brompton, évêque de Gloucester, et, vers 1692, ayant été ordonné prêtre, il fut nommé vicaire de l'église du Temple à Bristol. En 1724, il fut appelé comme chapelain à l'hôpital de Haberdasher, à Hoxton, et il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 15 septembre 1745. On a de lui : 1° *The Temple of Musik*, Londres, 1706, in-8°, réimprimé sous le titre de *Essay on singing David's psalms*, Londres, 1708, in-8°. Une troisième édition augmentée a paru sous le titre de *The Temple of Musik, or an essay and method of singing the psalms of David in the temple, before the Babylonian captivity, etc.* (Le temple de la musique, ou Essai sur la manière de chanter les psaumes dans le temple, avant la captivité de Babylone), Londres, in-8°, 1712. — 2° *The great abuse of Musik* (Le grand abus de la musique); Londres, 1711, in-8° de 276 pages. Cet ouvrage

Digitized by Google

est terminé par un *Gloria* à quatre parties, de la composition de Bedfort. —3° *Scripture chronology demonstrated by astronomical calculations, etc.* (La chronologie de l'Écriture prouvée par des calculs astronomiques); Londres, 1730, in-fol. L'auteur y traite : 1° *Of the music of the Greeks and Hebrews* (De la musique des Grecs et des Hébreux). — 2° *Of the music and services, as performed in the temple* (De la musique et du service qu'on exécutait dans le temple). Voyez sur cet ouvrage *The present state of the republick of letters;* Londres, 1730 in-8°, p. 335. — 3° *The excellency of divine Musik* (L'excellence de la musique divine), Londres, 1733, in-8°. Ce dernier ouvrage est indiqué par le catalogue des livres imprimés du Musée britannique; Londres, 1813-1819, 8 vol. in-8°. Je le soupçonne d'être plutôt un livre ascétique que musical.

BEDOS DE CELLES (Dom François), bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, membre de l'Académie des sciences de Bordeaux et correspondant de l'Académie des sciences de Paris, né à Caux, diocèse de Béziers, en 1706, entra dans son ordre à Toulouse, dans l'année 1726. Il est mort le 25 novembre 1779. On lui doit : *L'Art du facteur d'orgues*, Paris, 1766-1778, quatre parties en 3 vol. in-fol. Cet ouvrage important fait partie de la *Collection des arts et métiers*, publiée par l'Académie des sciences. La quatrième partie contient une *Histoire abrégée de l'Orgue*, qui a été traduite en allemand, par Wolbeding, sous ce titre : *Kurzgefasste Geschichte der Orgel*, Berlin, 1793, in-4°. On a aussi de D. Bedos un *Examen du nouvel orgue construit à Saint-Martin de Tours*, qui a paru dans le Mercure de France (Janvier 1762, p. 133), et dont une traduction allemande de J.-Fr. Agricola a été inséré dans la *Musica mechanica organædi* d'Adlung, p. 287. Barbier et quelques autres bibliographes assurent que le véritable auteur de *l'Art du facteur d'orgues* est un bénédictin de Saint-Germain-des-Prez, nommé *Jean-Franç. Monniot*, qui était né à Besançon, et qui mourut à Figery, près de Corbeil, le 29 avril 1797. Cette assertion n'est point fondée, car je possède une lettre autographe de D. Bedos de Celles à un M. Nantouville, datée du 17 septembre 1763, où il dit : « Ce n'est « pas sans beaucoup de fatigue que je peux re- « cueillir tous les matériaux qui me sont néces- « saires pour faire le Traité de la facture des « orgues; je m'en occupe sans relâche. »

BEECKE (Ignace de), capitaine à l'ancien régiment de dragons de Hohenzollern, gentilhomme de la chambre et de la vénerie, ensuite directeur de la musique du prince d'Œtting-Wallerstein, fut un des plus habiles clavecinistes de son temps. Il se lia d'amitié avec Gluck, Jomelli, qui fut son maître de composition, et W.-A. Mozart, avec lequel il joua un concerto de piano à quatre mains, au couronnement de l'Empereur, à Francfort. Il est mort à Wallerstein au commencement du mois de janvier 1803. Parmi ses compositions, on remarque les opéras dont les titres suivent : 1° *Claudine de Villa Bianca*, joué à Vienne en 1784. — 2° *Die Weinlese* (Les Vendanges). — 3° *Klagen über den Tod der grossen Sängerin Nanette, von Gluck* (Air funèbre sur la mort de la grande cantatrice Nanette de Gluck), imprimé à Augsbourg en 1777. — 4° *Der brave Mann* (L'Honnête homme) de Bürger, gravé à Mayence en 1784. Sa musique instrumentale se compose de *Six Sonates pour clavecin;* Paris, 1767. — 2° *Quatre trios pour le clavecin;* ibid., 1767. — 3° *Six symphonies à huit parties.* — 4° *Six symphonies à six.* — 5° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse,* livre 1er; Spire, 1791. — 6° Trois *idem*, livre 2e; ibid., 1791. — 7° Ariette avec quinze variations; Heilbronn, 1797. — Air avec dix variations pour clavecin; Augsbourg, 1798. Outre cela, il a composé en 1794 un oratorio intitulé : *Die Auferstehung Jesu* (La Résurrection de Jésus), et une grande quantité de musique pour le chant, avec accompagnement de piano.

BEELER (J.-N.-E.), organiste et compositeur à Deventer, en Hollande, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié en 1762, une collection de chansons françaises avec la basse.

BEER (Joseph), dont le nom est écrit Bœr par quelques auteurs allemands, naquit le 18 mai 1744 à Grünwald, en Bohême. Les premières leçons de musique lui furent données par un maître d'école de Mœldau, nommé *Kleppel.* A l'âge de quatorze ans, il s'engagea dans les troupes de l'empereur, mais bientôt il quitta ce service pour entrer à celui de la France, et fit quelques campagnes, comme trompette, pendant la guerre de Sept ans. Le hasard l'ayant conduit à Paris, il y entra dans la musique du duc d'Orléans. Ce fut à cette époque qu'il commença à se livrer à l'étude de la clarinette; en peu de temps il devint sur cet instrument le plus habile artiste qu'il y eût en France. Son talent le fit choisir pour chef de la musique des gardes du corps, et pendant vingt ans il en remplit les fonctions. En 1788, il quitta le service, et après avoir visité la Hollande et l'Italie, il se rendit en Russie où son talent extraordinaire excita l'admiration. De retour à Prague en 1791, il y

Digitized by Google

donna un concert le 28 mars de cette année, et y obtint le plus brillant succès. Il partit ensuite pour la Hongrie, revint à Prague en 1792, pour le couronnement de l'empereur François II, et y excita l'enthousiasme dans les concerts qu'il donna à cette occasion. Appelé à Berlin peu de temps après, en qualité de maître des concerts du roi de Prusse, il y resta jusqu'en 1808, où il voulut revoir la capitale de la Bohême. L'année d'après il retourna à Berlin, où il est mort en 1811. Parvenu au plus haut degré du talent, Beer n'a commencé à se faire connaître qu'à un âge où les artistes jouissent habituellement de toute leur renommée; mais la sienne ne tarda point alors à se répandre dans toute l'Europe. Il n'avait point eu de modèle, car avant lui l'art de jouer de la clarinette était en quelque sorte dans son enfance, et l'on peut dire que ce fut lui qui créa cet instrument, dont il sut corriger les imperfections à force d'habileté. Ce fut lui qui y ajouta la cinquième clef; car la clarinette n'en avait auparavant que quatre. Ayant reçu des leçons de cet instrument à Paris, il eut d'abord le son qu'on peut appeler *français*, dont la qualité est puissante et volumineuse, mais auquel on peut reprocher de la dureté. Il communiqua ce son à son élève Michel Yost, connu particulièrement sous le nom de *Michel*, et considéré comme le chef de l'école française des clarinettistes. C'est ce même son qui, propagé par Xavier Lefebvre, élève de Michel, dans le Conservatoire de Paris, a prévalu parmi les artistes français. Beer, passant en Belgique pour se rendre en Hollande, eut occasion d'entendre à Bruxelles Schwartz, maître de musique du régiment de Kaunitz; c'était la première fois que la douceur du son allemand frappait son oreille; il en fut charmé, et sa résolution fut prise à l'instant de travailler à la réforme de son talent sous ce rapport. En moins de six mois d'études, il parvint à joindre à son admirable netteté dans l'exécution des difficultés, et à son beau style dans le phrasé d'expression, la moelleuse qualité de son qui n'est pas un de ses moindres titres de gloire, et qu'il a transmise à son élève Baermann. Beer jouissait du rare avantage de régler sa respiration avec tant de facilité, qu'aucune marque extérieure de fatigue ne paraissait sur sa figure pendant qu'il exécutait, soit par l'enflure des joues, soit par la rougeur du teint. Enfin, tant de qualités composaient l'ensemble de son talent, qu'il est permis d'affirmer qu'il fut en son genre un des artistes les plus remarquables qu'ait produits l'Allemagne. On connaît peu de morceaux de sa composition; Breitkopf et Haertel n'ont publié de lui qu'un concerto pour la clarinette en *si* : on trouvait chez Naderman à Paris, six duos pour deux clarinettes qui portent son nom. Un air avec sept variations écrites par lui est aussi dans les mains de quelques artistes en Allemagne.

BEER. *Voy.* Berr.

BEER (Giacomo Meyer). *Voy.* Meyer-Beer.

BEERALTHER (Aloys), virtuose sur la clarinette et sur le cor de bassette, naquit en 1800 au village de Merckingen, près de Neresheim, dans le royaume de Würtemberg. Fils d'un musicien de village, il fut envoyé à l'âge de douze ans chez Sauerbrey, musicien de ville à Neresheim. En 1815 il se rendit à Tubinge, chez le musicien de ville Hetsch, qui lui apprit à jouer de plusieurs instruments, et lui donna une connaissance élémentaire de tous les autres. Il acquit de l'habileté sur le violoncelle, le trombone, la flûte et surtout sur la clarinette et le cor de bassette. En 1819 il entra comme flûtiste dans la chapelle du prince de Latour et Taxis. Deux ans après il accepta une place de tromboniste dans le 3me régiment d'infanterie du royaume de Würtemberg, et fut admis comme violoncelliste dans la chapelle royale. Ce fut alors qu'il commença à se faire connaître par son talent sur la clarinette et le cor de bassette (sorte d'alto de la clarinette). En 1828 il abandonna tous les autres instruments pour ne plus s'occuper que de ceux-là, et la place de première clarinette lui fut donnée dans la chapelle royale de Stuttgart. Il ne quitta plus cette ville et y mourut le 21 mars 1852. Beeralther avait composé pour son usage des concertos et d'autres ouvrages qui sont restés en manuscrit.

BEETHOVEN (Louis Van), illustre compositeur du dix-neuvième siècle, fut un de ces hommes rares dont le nom est le signe caractéristique de toute une époque d'art ou de science; sorte de phénomène dont la nature est avare, et qui n'apparaît que de loin en loin. De tels hommes ne se font pas toujours connaître pour ce qu'ils sont dès leurs premiers pas, comme l'imaginent les gens à préjugés; leur force d'invention ne se manifeste pas dès leurs premiers essais, et ce n'est pas pour eux, comme on le croit communément, une condition nécessaire de leur génie que de se faire pressentir au berceau. Le génie est fantasque parce qu'il est le génie : son allure n'est point uniforme; tantôt il se révèle d'une manière, tantôt d'une autre. Parfois il se montre tout d'abord plein d'audace et de fougue; ailleurs on le voit se développer lentement, ou même languir longtemps comme engourdi par la paresse. Chez Mozart, faible enfant bégayant à peine, il avait fait une irruption violente; il paraît au contraire que chez Beethoven,

Digitized by Google

nonobstant les traditions les plus répandues, le génie ne sembla point affecter de spécialité dans ses premières années; car M. Baden, de Bonn, qui fut le compagnon d'enfance du grand artiste, et qui fréquentait avec lui les écoles primaires, rapporte que ce fut en usant de violence que le père de Beethoven parvint à lui faire commencer l'étude de la musique, et qu'il y avait peu de jours où il ne le frappât pour l'obliger à se mettre au piano. Ce fait, qui, par la source dont il vient, semble mériter toute croyance, est en opposition formelle avec ce que rapportent les biographes, particulièrement M. de Seyfried, dans sa notice placée en tête de l'édition des études de Beethoven sur l'harmonie et le contrepoint, et Schlosser, dans sa biographie de ce grand musicien. Cependant, M. Baden s'accorde avec ces écrivains sur la rapidité des progrès de Beethoven : après que ses premiers dégoûts eurent été vaincus, il se prit de passion pour l'art qu'on l'avait obligé d'étudier, et s'avança à pas de géant dans une carrière où la contrainte seule avait pu le conduire. Que serait-il advenu si, laissé libre de ses déterminations, il eût eu le loisir de se choisir lui-même une direction? Question singulière où l'imagination peut aborder les suppositions les plus étranges.

L'origine de Beethoven a donné lieu à des conjectures et à des bruits mal fondés. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) disent qu'on a cru qu'il était fils naturel de Frédéric-Guillaume II, roi de Prusse; mais le fait est que son père, Jean van Beethoven, était un ténor de la chapelle de l'électeur de Cologne, et son aïeul, Louis Van Beethoven, d'abord chanteur, puis maître de la même chapelle. D'autres ont affirmé qu'il était Hollandais, parce que la particule *van* est jointe à son nom (1). Ce qui est certain, c'est que l'illustre artiste naquit à Bonn, sur le Rhin; mais il y a eu longtemps de l'incertitude sur l'année où il vit le jour. M. de Sey-

(1) Dans une brochure intitulée : *Lettre à Monsieur le bourgmestre de Bonn* (Amsterdam, 1837, in-8° de 20 pages), M. van Marsdijk, écrivain hollandais, a essayé de démontrer que ce grand homme était fils de musiciens ambulants qui fréquentaient les foires de la Hollande, et que sa mère, *Helena Keverich*, le mit au monde au mois d'août 1772, à la foire de Zutphen, ville de la Gueldre, dans une chétive auberge qui avait pour enseigne : *De fransche Tuin*, c'est-à-dire, *au Jardin français*. L'inexactitude de ce fait est démontrée par M. le Dr. F. G. Wegeler, ami d'enfance des Beethoven, qui prouve, par un calendrier de la cour de l'électeur de Cologne, que son grand-père *Louis Van Beethoven*, et son père *Jean*, étaient attachés à la musique de ce prince en 1760, et n'étaient conséquemment pas dans la profession de musiciens ambulants de foires (V. *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler*, etc., pages 1 et 2).

De nouvelles découvertes faites par M. Léon de Burbure à Anvers font enfin connaître l'origine de la famille Van Beethoven; il a eu l'obligeance de me les communiquer, en attendant que lui-même publie un travail complet sur le même sujet. Bien que simplement résumés, ces renseignements rendent ma note bien longue; mais j'espère qu'on les lira avec intérêt.

M. de Burbure a trouvé la souche de la famille *Van Beethoven* au commencement du dix-septième siècle dans un village aux environs de Louvain. Un descendant de cette famille s'était fixé à Anvers vers le milieu du même siècle. Un de ses fils, *Guillaume Van Beethoven*, épousa, le 11 septembre 1680, Catherine Grandjean. De cette union naquirent huit enfants au nombre desquels fut *Henri Adelard Van Beethoven*, baptisé le 8 septembre 1683 dans la paroisse Notre-Dame (Nord), à Anvers, et qui eut pour parrain Henri Van Beethoven, remplaçant Adelard de Redineg, baron de Roegency, absent, et pour marraine Jacqueline Grandjean. Cet Adelard Van Beethoven épousa Marie-Catherine de Herdt et en eut douze enfants, dont la troisième fut *Louis Beethoven*, et le douzième *Louis-Joseph*.

Louis Van Beethoven fut baptisé à l'église Saint-Jacques, à Anvers, le 23 décembre 1712. Il quitta jeune sa famille, et l'on ne trouve aucune trace de son séjour à Anvers. *Louis-Joseph Van Beethoven*, né le 9 décembre 1728, baptisé à l'église St-Jacques, à Anvers, et décédé le 11 novembre 1808 à Oosterwyck, près de Bois-le-Duc, épousa le 3 novembre 1773, Marie-Thérèse Schuerwerghem, née à Wulle, et décédée le 26 juillet 1794. Ils eurent deux filles, *Anne-Thérèse Van Beethoven*, née à Anvers le 20 janvier 1774 (qui suivit de près le mariage), et *Marie-Thérèse Van Beethoven*, qui épousa, le 6 septembre 1808, Joseph-Michel Jacobs, père de M. Jacob Jacobs, peintre distingué de paysage, en ce moment (1859) vivant à Anvers. Or, interrogé par M. de Burbure sur ce qu'il avait appris de sa mère, décédée à Anvers, le 23 janvier 1824, M. Jacobs lui expliqua la cause du départ de plusieurs membres de sa famille pour Maëstricht, Tongres, et *Terueren*, près de Bruxelles, où l'on retrouve en effet de leurs descendants, et lui dit que sa mère lui avait répété plusieurs fois qu'un frère de son aïeul maternel, nommé *Louis*, avait quitté furtivement Anvers, par suite de contestations avec sa famille : qu'on avait eu plusieurs fois de ses nouvelles, mais qu'il n'avait jamais revu ses parents depuis sa fuite. Ce *Louis Van Beethoven*, nous le retrouvons dans la position de chanteur à la chapelle de l'électeur à Bonn, en 1760, où il devient maître de la chapelle en 1762. Il est marié, et a plusieurs enfants au nombre desquels est *Jean Van Beethoven*, ténor de la chapelle électorale dès 1762. Celui-ci épousa, en 1767, Marie-Madeleine Keverich, dont il eut quatre enfants, au nombre desquels est le célèbre compositeur. Le vieux Louis Van Beethoven mourut à Bonn le 24 décembre 1774, après avoir été le parrain de son illustre petit-fils, le 29 décembre 1770. Cette filiation est trop bien établie pour être l'objet d'un doute.

Remarquons toutefois le singulier rapport entre cette *Marie-Madeleine Keverich*, mère du grand artiste, et *Hélène Keverich* laquelle accouche à la foire de Zutphen d'un garçon auquel on donne le nom de *Louis Van Beethoven*. Ne pourrait-on pas en conclure qu'un frère de Jean avait épousé la sœur de Marie Madeleine, laquelle était fille de Henri Keverich, cuisinier de l'électeur? L'existence d'Hélène Keverich ne peut être mise en doute, car, par une erreur singulière, le curé de la paroisse Saint-Remi de Bonn, qui avait marié Jean Van Beethoven le 12 novembre 1767 avec Marie-Madeleine Keverich, veuve *Leym* d'Ehrenbreitstein, et fille de Henri Keverich, ayant aussi inscrit dans le registre des naissances de son église le baptême de Louis Van Beethoven, le 7 décembre 1770, nomme sa mère *Hélène Keverich*, ayant confondu sans doute, dans un moment de distraction, deux personnes qu'il connaissait. Si ma conjecture était admise,

Digitized by Google

fried dit que ce fut le 17 décembre 1770; Gerber, Schlosser, le *Conversations-Lexikon* et tous les autres biographes disent que ce fut en 1772, sans indiquer le jour précis. Beethoven a toujours dit qu'il était né le 16 décembre 1772, et attribuait l'acte baptistaire portant la date du 17 décembre 1770 à un frère aîné, mort en bas âge, qui aurait été appelé *Louis*, comme lui. Seyfried, qui a eu connaissance de ce fait, et qui le rapporte, n'en persiste pas moins à fixer la date indiquée précédemment comme la véritable, mais il ne fait pas connaître les motifs de sa conviction.

J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que M. Simrock, éditeur de musique à Bonn, a bien voulu, à ma prière, faire des recherches dans les registres de cette ville, dont les résultats étaient : 1° que l'illustre compositeur *Louis* van Beethoven est né le 17 décembre 1770; 2° que le frère aîné dont il parlait, et qui s'appelait aussi *Louis*, était né le 2 avril 1769, et mourut le 8 du même mois; 3° qu'il n'était né aucun enfant du nom de Beethoven en 1772; 4° que les autres enfants du père de Beethoven ont été *Nicolas-Jean*, né le 2 octobre 1776, *Anne-Catherine*, née le 25 février 1779, et *François-Georges*, né le 17 janvier 1781. Cependant, trois ans après la publication du volume de mon livre où se trouve la notice du grand compositeur, M. le docteur Wegeler, son ami d'enfance, a publié un ouvrage intéressant qui renferme des renseignements biographiques sur sa jeunesse, accompagnés de beaucoup d'anecdotes et de détails sur sa personne et son caractère, écrits par Ferdinand Ries, son élève et son ami (1) : Or M. Wegeler, d'accord avec M. Simrock sur les trois premiers points, en diffère sur les autres. D'abord, il démontre par l'acte de naissance de Beethoven, que son père ne s'appelait pas *Théodore*, comme M. Simrock le nomme, mais *Jean;* en second lieu, il fait voir que le frère puîné du compositeur était *Gaspard-Antoine-Charles*, né le 8 avril 1774, et mort à Vienne en 1815. Enfin, il s'accorde avec M. Simrock sur les prénoms de l'autre frère, *Nicolas-Jean*, et sur la date de sa naissance, le 2 octobre 1776. Celui-là fut pharmacien à Vienne. Ce sont, dit M. Wegeler, les seuls enfants qu'ait eu Jean van Beethoven. Il est hors de doute que M. Simrock n'a pas imaginé les faits relatifs à *Anne-Catherine* et à *François-Georges*, et qu'il les a tirés des registres de naissance de la ville de Bonn. Louis van Beethoven, grand-père du compositeur, a-t-il eu deux fils dont un se serait nommé *Théodore* et aurait été père de ces deux derniers? C'est ce que je n'ai point essayé de vérifier, parce que cela est sans intérêt pour l'objet de cette notice.

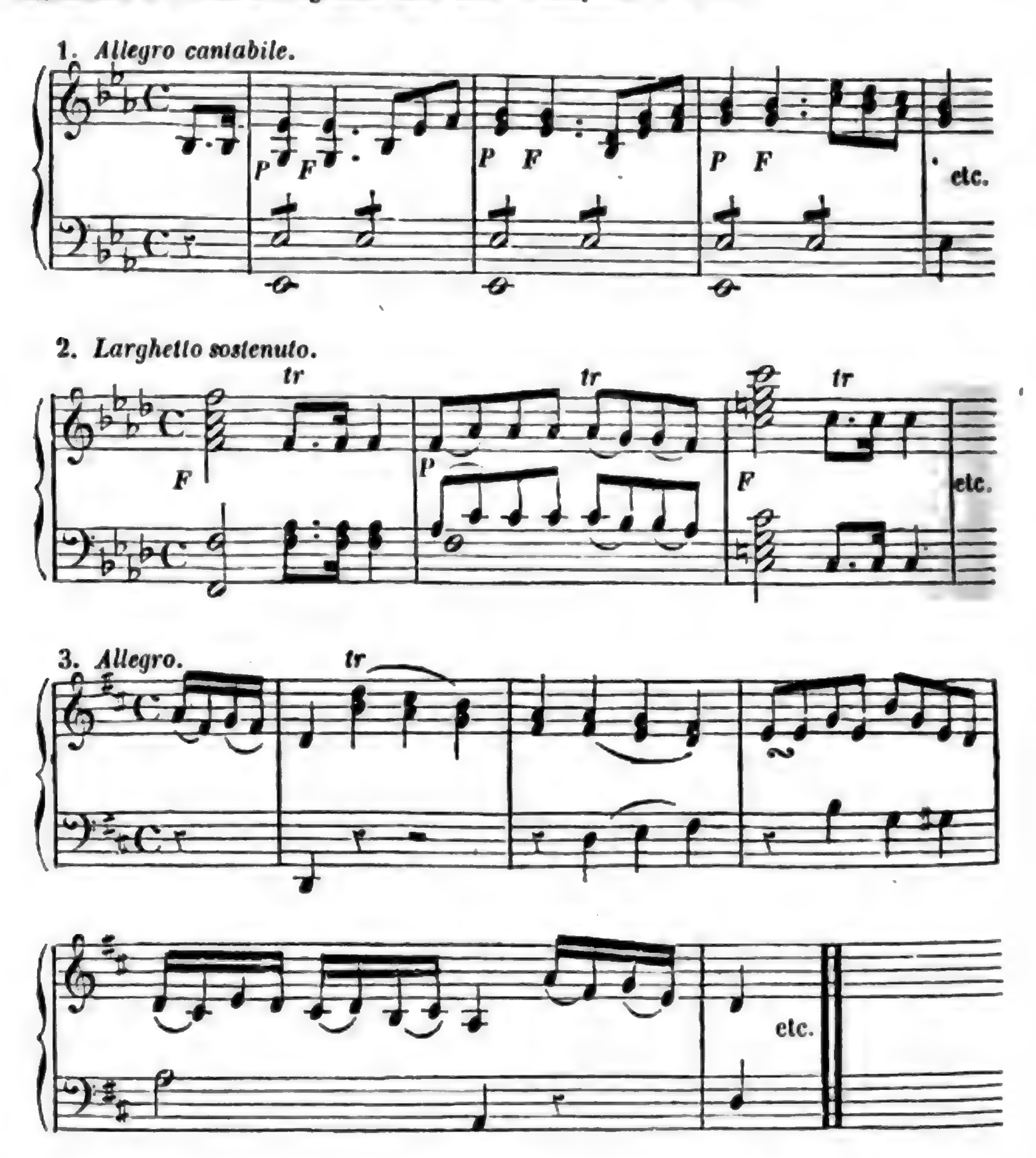
Beethoven était âgé de cinq ans lorsque son père lui enseigna les premiers principes de la musique; puis il eut pour maître Pfeiffer, hautboïste qui plus tard fut chef de musique d'un régiment bavarois, à Dusseldorf. Vander Eden, organiste de la cour, fut son premier maître de piano. Le revenu de Jean Beethoven était trop minime pour qu'il pût payer les leçons données à son fils; mais artiste véritable par le désintéressement, Vander Eden offrit gratuitement ses conseils à celui dont il ne prévoyait pas la renommée future. Il ne pouvait accorder que peu de temps aux études de cet enfant; mais le travail excessif que celui-ci était obligé de faire suppléait à l'insuffisance des leçons. Une année s'était à peine écoulée dans ces études préliminaires, lorsqu'un goût passionné pour la musique se développa tout à coup en Beethoven; dès lors, au lieu d'exciter son ardeur, il devint en quelque sorte nécessaire d'en arrêter l'élan. Ses progrès tinrent du prodige.

En 1782, Vander Eden mourut; il fut remplacé, comme organiste de la cour, par Neefe, homme de talent, que l'électeur Maximilien d'Autriche chargea du soin de continuer l'éducation musicale de Beethoven; car déjà cet enfant avait fixé sur lui l'attention publique, quoiqu'il n'eût atteint que sa douzième année. Neefe ne tarda point à discerner le génie de son élève; il comprit qu'il devait l'initier sans délai aux grandes conceptions de Bach et de Hændel, au lieu d'épuiser sa patience sur des compositions d'un ordre inférieur, ainsi que l'avait fait Vander Eden, qui semblait ne s'être proposé que de développer le talent d'exécution de l'enfant. Les sublimes ouvrages des deux grands hommes échauffèrent l'imagination du jeune artiste, et lui inspirèrent une admiration qui ne s'est jamais affaiblie, et qui, vers la fin de sa vie, ressemblait encore à une sorte de culte. Son habileté à exécuter ces difficiles compositions était déjà si grande, à douze ans, qu'il jouait dans un mouvement très-rapide les fugues et les préludes du recueil de Jean-Sébastien Bach, connu sous le nom de *Clavecin bien tempéré*. Déjà un irrésistible instinct l'entraînait vers la composition. Des variations sur une marche, trois sonates pour piano seul, et quelques chansons alleman-

la coïncidence de deux *Louis Van Beethoven*, le premier (qui fut l'illustre compositeur) né à Bonn le 16 ou 17 décembre 1770, l'autre (resté dans l'obscurité) né à Zutphen, dans la Gueldre au mois d'août 1772, serait expliquée.

(1) *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. G. Wegeler und Ferdinand Ries;* Coblentz, Baedeker, 1838, in-8° de 164 pages.

Digitized by Google

des furent les fruits de ce besoin précoce de produire. Nulle connaissance des règles de l'harmonie n'avait été donnée jusque-là à Beethoven; les incorrections, l'incohérence des idées, les brusques modulations et le désordre régnaient donc dans ces ouvrages, qui furent publiés à Spire et à Manheim par les soins de Neefe. Il n'est pas sans intérêt de connaître les thèmes de ces sonates, dont il serait difficile de trouver aujourd'hui un exemplaire. Les voici :

Plus tard, Beethoven, choqué de leurs défauts, les désavoua, et ne reconnut pour son premier œuvre que ses trios de piano gravés à Vienne. Plus habile à cette époque de sa vie dans l'art d'improviser que dans celui d'écrire, il mettait dans ses fantaisies libres une richesse d'imagination qui frappait d'étonnement tous ceux qui l'entendaient. Gerber (*Neues Lex. der Tonkunstler*) rapporte que, bien jeune encore, il excita l'admiration du compositeur Junker, en improvisant devant lui, à Cologne, sur un thème donné. Dans un voyage qu'il fit à Aschaffenbourg avec la cour de l'électeur, il étonna aussi Sterkel, très-bon pianiste et compositeur (voy. ce nom), qui ne dissimula pas son doute qu'il fût l'auteur des variations jouées par lui sur le thème de Righini, *Vieni, amore*. Piqué de ce doute, Beethoven improvisa sur-le-champ d'autres variations sur le même thème. Un autre exemple beaucoup plus remarquable de son talent en ce genre est celui-ci. Dans l'hiver de 1786 à 1787 il fit une courte excursion à Vienne, pour y en-

Digitized by Google

tendre Mozart, dont il aimait passionnément la musique, et pour qui on lui avait donné des lettres de recommandation. Sur ce qu'on lui en disait dans ces lettres, Mozart invita Beethoven à s'asseoir au piano, et celui-ci se mit à improviser; mais le grand artiste l'écouta avec indifférence, persuadé que ce qu'il entendait était appris de mémoire. Piqué de ce dédain, le jeune homme pria Mozart de lui donner un thème. — « Soit, dit tout bas le maître; mais je vais t'attraper. » Sur-le-champ il nota un sujet de fugue chromatique, qui, pris par mouvement rétrograde, contenait un contre-sujet pour une double fugue. Beethoven, bien que peu avancé dans la science, devina par instinct le piége qu'on lui tendait. Il travailla ce thème avec tant de force, d'originalité, de véritable génie, que son auditeur, devenu plus attentif et confondu par ce qu'il entendait, se leva, et retenant sa respiration, finit par passer sans bruit, sur la pointe du pied, dans la pièce voisine, où il dit à demi-voix à quelques amis qui s'y trouvaient : « Faites attention à ce jeune homme! Vous en entendrez parler quelque jour. »

Beethoven ne montrait pas moins de talent naturel pour l'orgue que pour le piano. Des renseignements inexacts ont fait dire qu'il avait été désigné par l'électeur de Cologne pour succéder à Neefe comme organiste de la cour; mais M. Wegeler a prouvé par l'Almanach de cette cour, que dès 1785 tous deux furent organistes conjointement et alternèrent dans leurs fonctions. Suivant le même écrivain Beethoven étonnait alors les artistes par la science profonde dont il faisait preuve dans ses improvisations; mais cette science prétendue était simplement l'inspiration du génie; car lorsque le compositeur devint élève d'Albrechtsberger à Vienne, il dut commencer ses études par les premières notions de l'harmonie.

L'éducation de Beethoven fut bornée à la fréquentation d'une école où il apprit à lire, à écrire, les éléments de l'arithmétique et quelque peu de latin. Trop exclusivement occupé de musique pour qu'il lui fût possible d'acquérir une instruction plus étendue, il ne fut initié à la littérature de son pays qu'à l'âge d'environ vingt-cinq ans, après qu'il se fut fixé à Vienne. Alors seulement il s'éprit d'une véritable passion pour la lecture des grands poëtes allemands, ainsi que des œuvres d'Homère, de Virgile et de Tacite. Se amis les plus intimes ont toujours assuré que cette occupation et la composition de ses ouvrages pouvaient seules le distraire de ses maux et de ses chagrins.

Dans sa jeunesse il n'était pas heureux chez ses parents. L'ivrognerie de son père, et les excès de brutalité qui en étaient la suite, lui faisaient chercher au dehors des consolations : il les trouva dans une famille pour laquelle il éprouva la plus vive amitié, et qui lui fut fidèle jusqu'à la mort. Cette famille se composait de M^me de Breuning, veuve d'un conseiller de cour, de ses trois fils et d'une fille. Inculte et d'un abord peu gracieux, il trouvait en général peu de sympathie dans le monde; mais M^me de Breuning sut découvrir sous sa rude enveloppe des sentiments nobles, une âme pure, et des facultés intellectuelles peu communes. Elle le traita comme un fils et lui montra, en mille circonstances, une affection dévouée.

S'attachant à le polir autant que cela se pouvait, elle avait fini par exercer de l'ascendant sur son caractère et sur sa conduite. Nul autre n'eût osé lui demander ce qu'elle obtenait sans peine : il suffisait qu'elle en exprimât le désir. Il ne résistait que pour une seule chose qui fut toujours pour lui l'objet d'une répugnance invincible, à savoir, les leçons que sa famille exigeait qu'il donnât, afin de venir en aide aux dépenses de la maison. Enseigner était pour lui un supplice véritable. M^me de Breuning lui faisait souvent des observations à ce sujet; mais toujours en vain. Un jour elle le pressait vivement d'aller donner une leçon de piano chez le ministre d'Autriche dont l'hôtel était en face de sa maison : vaincu par ses sollicitations, Beethoven se décide et sort; mais arrivé près de la porte de l'hôtel, son dégoût pour l'enseignement l'emporte; il retourne chez M^me de Breuning, et lui dit d'un air suppliant : *Je vous demande grâce, Madame; il m'est impossible de donner aujourd'hui cette leçon; demain j'en donnerai deux!*

Le 18 décembre 1792, le père de Beethoven mourut : déjà il avait perdu sa mère en 1787. Il était entré dans sa vingt-troisième année : son génie l'avertissait que la petite ville de Bonn n'était pas le centre où son activité devait se développer. Il lui fallait un plus grand théâtre : Beethoven le sentait, et le droit qu'il venait d'acquérir de suivre sa vocation le décida à demander à son prince une pension qui lui fut accordée, pour aller à Vienne achever ses études musicales sous la direction de Joseph Haydn. C'était en 1793 : Beethoven possédait un talent original d'exécution, et son génie annonçait déjà sa puissance; mais il n'avait que des notions confuses de l'art d'écrire. « Lorsqu'il arriva à Vienne, dit « Schindler (*Biographie von Ludwig van Beethoven*, p. 31), Beethoven ne savait rien du « contrepoint et ne connaissait que peu de chose « de l'harmonie. » Haydn, préoccupé alors de la composition de quelques-unes de ses dernières

Digitized by Google

grandes symphonies, ne donna pas aux études de son élève toute l'attention que sa grande et belle nature méritait; il lui laissait écrire à peu près tout ce qu'il voulait et ne corrigeait les fautes qui se trouvaient dans ses essais qu'avec beaucoup de négligence. Or il arriva qu'un jour le compositeur Schenck, savant musicien et auteur de plusieurs opéras joués avec succès en Allemagne, rencontra Beethoven lorsqu'il revenait de chez Haydn avec son cahier d'études sous le bras. Schenck parcourut ce cahier et indiqua au jeune artiste plusieurs passages mal écrits; Beethoven s'en étonna, parce que Haydn venait de corriger ce travail. Sur cette observation, Schenck examina le cahier avec plus d'attention et y découvrit beaucoup de fautes grossières. Atterré par ces observations faites avec sincérité, Beethoven voulait rompre immédiatement avec Haydn; mais bientôt le départ de celui-ci pour l'Angleterre lui fournit l'occasion de changer de maître sans être obligé d'avoir une explication pénible. Depuis lors il y eut plus que de la froideur entre Haydn et son ancien élève : en parlant l'un de l'autre, ils s'exprimaient presque toujours avec amertume. Interrogé par Ries sur ses rapports avec le père de la symphonie, Beethoven lui dit qu'il en avait reçu quelques leçons, mais qu'il n'avait rien appris de lui (1). Après le départ de Haydn, il alla demander des leçons à Albrechtsberger, considéré alors comme le plus savant professeur de Vienne. C'est quelque chose de curieux et de digne d'observation que le singulier spectacle de l'imagination la plus hardie et la plus fantasque, livrée au rigorisme scolastique du musicien le plus positif et le plus sec. A vingt-deux ans, avec une éducation musicale mal faite et la fièvre d'invention dans le cœur, on est peu propre à se livrer sans réserve à des études didactiques telles que celles du contrepoint. Une méthode esthétique et rationnelle eût été la seule qu'on eût pu employer avec succès; malheureusement, au savoir pratique d'Albrechtsberger ne s'unissaient pas les vues d'une théorie philosophique. Sa méthode était toute traditionnelle et empirique. Il s'appuyait sur l'autorité de l'école, mais il était incapable de discuter la valeur de cette autorité. Il appliqua donc à Beethoven ses procédés ordinaires d'études progressives; procédés excellents, quand ils sont employés à former des élèves d'un âge fort tendre, mais qui ont besoin d'être modifiés dans l'éducation d'un homme de vingt-trois ans. Rien de plus intéressant que de voir dans les études d'harmonie et de contrepoint de Beethoven le combat de sa persévérance à apprendre les règles, et de son imagination qui le porte à les enfreindre. Son penchant le conduisait cependant aux formes scientifiques, et l'on voit en mille endroits de ses ouvrages qu'il aimait à s'en servir; mais elles lui résistaient, parce qu'il avait commencé tard à connaître leur mécanisme et à le mettre en pratique.

En arrivant à Vienne, Beethoven trouva une puissante protection dans le prince Lichnowsky, amateur passionné de musique, dont Mozart avait dirigé les études. C'était un de ces nobles seigneurs qu'on trouvait alors en Autriche et dont la générosité ne connaissait pas de bornes pour l'encouragement des hommes de talent. La princesse Lichnowsky, née comtesse de Thun, partageait le goût du prince pour la musique, et était elle-même musicienne distinguée et très-habile pianiste. Tous deux accueillirent Beethoven avec une bonté parfaite, le logèrent dans leur hôtel, et le prince lui accorda une pension de 600 florins, somme considérable pour ce temps. La bonté de la princesse pour son protégé était inépuisable. Elle excusait ses brusqueries, sa mauvaise humeur et son aspect habituellement taciturne; car Schindler, qui a vécu dans l'intimité de Beethoven pendant une longue suite d'années, avoue que personne n'était moins aimable que lui dans sa jeunesse. Souvent la princesse Lichnowsky était obligée de l'excuser près du prince, plus sévère qu'elle.

Dans les premiers temps de son séjour à Vienne, Beethoven fixa particulièrement les yeux du public sur lui par son talent d'exécution et d'improvisation; il passait alors pour un pianiste de la première force, et l'on disait même qu'il n'avait point de rival. Mais dans les dernières années du dix-huitième siècle, il s'en présenta un qui était digne de lutter avec lui : ce rival était Wœlfl, qui depuis lors est venu à Paris, où son talent n'a été apprécié que par un petit nombre de connaisseurs. Voici comment M. de Seyfried s'exprime à l'égard de cette rivalité. « On vit se « renouveler, en quelque sorte, l'ancienne que« relle française des gluckistes et des piccinistes, « et les nombreux amateurs de la ville impériale « se divisèrent en deux camps ennemis. A la tête « des partisans de Beethoven figurait le digne et « aimable prince de Lichnowsky; l'un des plus « ardents protecteurs de Wœlfl était le baron « Raymond de Wezslar, dont la charmante *villa* « (située à Grünberg près du château impérial de « Schœnbrunn) offrait à tous les artistes natio« naux ou étrangers, pendant la belle saison, « une retraite délicieuse, où ils trouvaient ac« cueil plein de franchise et jouissance d'une li-

(1) *Biographisches Notizen über L. van Beethoven*, p. 86.

Digitized by Google

« berté précieuse. C'est là que l'intéressante ri-
« valité des deux athlètes procura souvent de
« vives jouissances à une société nombreuse,
« mais choisie. Chacun d'eux y apportait ses
« compositions les plus nouvelles ; chacun d'eux
« s'y abandonnait sans réserve aux inspirations
« de sa verve entraînante : quelquefois ils se
« mettaient en même temps à deux pianos, et
« improvisaient alternativement sur un thème
« réciproquement donné, ou bien ils exécutaient
« à quatre mains un caprice, qui, si l'on eût pu
« l'écrire à mesure qu'ils le composaient, aurait
» obtenu sans doute une longue existence.

« Sous le rapport de l'habileté mécanique, il
« eût été difficile, impossible peut-être, d'adju-
« ger la palme à l'un des rivaux : cependant la
« nature avait traité bien favorablement Wœlfl,
« en lui donnant des mains d'une grandeur si
« prodigieuse, qu'il atteignait des dixièmes aussi
« facilement que d'autres peuvent embrasser des
« octaves, et qu'il pouvait exécuter des deux
« mains de longs passages à cet intervalle, avec
« la rapidité de l'éclair. Dans la fantaisie, Bee-
« thoven annonçait dès lors son penchant au
« sombre et au mystérieux. Quelquefois il se
« plongeait dans une large et puissante harmonie,
« et alors il semblait avoir dit adieu à la terre ;
« son esprit avait brisé tous ses liens, secoué
« toute espèce de joug ; il s'élevait triomphant
« dans les régions de l'air. Tout à coup son jeu
« bruissait, semblable à une cataracte écumante :
« et l'artiste forçait son instrument à rendre des
« sons étranges ; puis il redevenait calme, n'ex-
« halant plus que des soupirs, n'exprimant plus
« que la tristesse ; enfin, son âme reprenait l'es-
« sor, échappant à toutes les passions humai-
« nes, pour aller chercher là-haut de pures con-
« solations et s'enivrer de pieuses mélodies. »

Dans l'année 1800, une autre occasion de rivalité fut présentée à Beethoven par Steibelt qui se trouvait à Vienne, après avoir parcouru l'Allemagne. On rapporte à ce sujet l'anecdote suivante. Dans une soirée musicale donnée par le comte de Fries, Beethoven joua son grand trio en *si* bémol (œuvre 11°) pour piano, clarinette et violoncelle, encore inédit, et qu'il a dédié à la comtesse de Thun ; puis Steibelt, invité à se faire entendre, exécuta un de ses quintettes pour piano, deux violons, alto et basse, et dans une improvisation fit entendre son *tremolo*, qui était dans sa nouveauté et qui produisit beaucoup d'effet. Pressé de jouer après lui, Beethoven s'y refusa. Huit jours après il y eut une autre réunion chez le comte de Fries. Après y avoir exécuté avec beaucoup de succès un second quintette, Steibelt y fit entendre une fantaisie brillante sur le thème des variations du trio que Beethoven avait joué dans la séance précédente. Blessés de ce procédé, les amis du compositeur le pressèrent pour qu'il en tirât une satisfaction digne de lui. Le mécontentement qu'avait éprouvé l'homme de génie le fit céder sans peine à ce qu'on lui demandait. En se dirigeant vers le piano, il enleva du pupitre du violoncelliste la partie de basse du quintette du Steibelt qui venait d'être exécuté et la plaça devant lui ; puis il en joua quelques notes avec un seul doigt, et sur ce thème informe il déploya par degrés toutes les ressources de sa puissante imagination. Les sublimes inspirations auxquelles il s'éleva furent telles, que Steibelt, anéanti sous ces traits de génie, s'esquiva sans attendre la fin. Après cette épreuve, il évita toujours la présence de Beethoven, et lorsqu'il fut invité à se faire entendre dans les salons, il n'accepta que sous la condition que ce maître n'y serait pas.

Au surplus, si les amateurs de la haute société montraient peu de discernement en plaçant en quelque sorte sur la même ligne Beethoven et Steibelt, il n'en était pas de même du public et surtout des musiciens ; car à cette même époque les deux artistes donnèrent chacun un concert dont le correspondant de la Gazette générale de musique de Leipsick rend compte dans le n° du 15 octobre 1800. On y voit que Steibelt ne satisfit que médiocrement les connaisseurs, tandis que le concert de Beethoven saisit tout l'auditoire d'une profonde admiration. Certes ce sentiment était bien justifié, non-seulement par le talent d'exécution, mais par l'importance des ouvrages inédits qu'il y fit entendre. Ce fut dans ce concert qu'on entendit pour la première fois son second concerto de piano (en *si* bémol), son grand septuor (œuvre 20), et sa première symphonie (en *ut*) ; enfin, il y improvisa une grande fantaisie toute d'invention.

Quelle que fût la puissance d'imagination de Beethoven à cette époque, son originalité ne s'était point encore entièrement caractérisée, parce que, placé comme il l'était sous l'empire d'une admiration sans bornes pour les ouvrages de Mozart, il subissait à son insu l'influence de ce penchant, et contenait l'élan de son individualité dans les limites posées par le goût exquis de son modèle. Cet entraînement à l'imitation qui se manifeste dans le génie le plus audacieux est moins rare qu'on ne pense, à l'aurore du talent. C'est sans doute à la conviction de cet entraînement où il s'était trouvé dans les ouvrages qui viennent d'être cités et dans ses premiers quatuors, qu'il faut attribuer le dégoût que montrait Beethoven, vers la fin de sa vie, pour ces productions. Un artiste, qui le visita en 1823, nous apprend

Digitized by Google

que ce dégoût allait souvent jusqu'à lui donner de l'humeur quand on lui parlait avec éloge de ces ouvrages. Il n'aimait que ceux où il avait, dans ses dernières années, donné une libre carrière à toutes les fantaisies de son imagination (*The Harmonicon*, volume II, partie I, page 10).

La guerre qui troublait l'Allemagne et la mort de l'électeur de Cologne, en 1801, privèrent Beethoven de la pension qui lui fournissait depuis longtemps des moyens d'existence. Ces événements ajoutèrent à sa tristesse habituelle, et son dégoût pour la société s'en augmenta. Ses dispositions à la solitude avaient commencé à se montrer dès 1798, époque où il sentit les premières atteintes de la surdité qui résista à tous les genres de traitement, qui alla s'augmentant sans cesse, et qui finit par le priver absolument du plaisir d'entendre de la musique. Ses deux frères l'avaient suivi à Vienne, et s'étaient chargés de tous les détails de la vie commune, lui donnant toute liberté de ne s'occuper que de son art. Dans un testament qu'il fit en 1802, en faveur de ses frères, on voit que le désespoir s'était emparé de lui depuis le funeste accident qui le privait de l'ouïe; qu'il fuyait le monde, parce qu'il n'osait avouer sa surdité; et que plusieurs fois il avait été près d'attenter à ses jours, pour mettre fin à ses souffrances morales. Son infirmité lui paraissait un déshonneur pour un musicien; il avoue que le plus vif chagrin pour lui était d'être forcé d'en révéler le secret. *L'art seul m'a retenu*, dit-il dans cet écrit que M. de Seyfried nous a fait connaître; *il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir produit tout ce que je sentais devoir produire. C'est ainsi que je continuai cette vie misérable, oh! bien misérable, avec une organisation si nerveuse, qu'un rien peut me faire passer de l'état le plus heureux à la situation la plus pénible.* Par une lettre de Beethoven à son ami Wegeler (1), sous la date du 29 juin 1800, on voit que la surdité était déclarée, que le mal était déjà grave, et que Wegeler en avait eu connaissance antérieurement. Cependant ses amis ne s'en apercevaient pas encore, parce que sa distraction habituelle leur semblait l'explication naturelle de son défaut d'audition. Ries, arrivé à Vienne en 1800, et placé aussitôt dans l'intimité de Beethoven, ne découvrit sa surdité que deux ans après. Dans une promenade qu'il faisait à la campagne avec son maître, il en eut les premiers indices. Ils traversaient un bois lorsque les sons de la flûte d'un berger frappa l'oreille de Ries. Charmé de cette musique champêtre, il voulut la faire remarquer à Beethoven; mais en vain le maître prêta l'oreille; il n'entendit rien. A l'instant même, il devint triste et rêveur. Ries, qui s'en aperçut, s'efforça de le distraire; mais il n'y put parvenir. Beethoven acheva sa promenade plongé dans une profonde mélancolie.

La réputation de Beethoven s'étendait de jour en jour; ses beaux ouvrages de musique instrumentale étaient déjà entre les mains de tous les artistes et des amateurs distingués. L'auteur de ces ouvrages s'était lié avec Salieri, et avait puisé dans ses entretiens des instructions sur la musique dramatique. Déjà il avait composé pour le théâtre impérial de l'Opéra, en 1799, la musique du ballet de Vigano, *les Créations de Prométhée*, dont il n'a publié que l'ouverture avant sa mort. Tous ses amis le pressaient pour qu'il écrivît un opéra : il céda enfin à leurs instances. Sonleithner, conseiller de régence, se chargea d'arranger pour le théâtre de Vienne *Léonore*, d'après la pièce française mise autrefois en musique par Gaveaux. Beethoven prit alors un logement dans le théâtre même et se mit au travail avec cette ardeur qu'il portait dans tout ce qui tenait à l'art objet de son amour. Cette époque de sa vie est celle où l'individualité de son talent commença à se développer avec force. L'opéra de *Léonore*, plus connu maintenant sous le nom de *Fidelio*, et qui jouit aujourd'hui d'une grande renommée, ne réussit pas dans la nouveauté. L'ouvrage fut représenté au théâtre *sur la Vienne* (*an der Wien*) dans l'automne de 1805. L'exécution, plus que médiocre, ne put faire comprendre les choses profondément senties qui abondent dans cette originale production, laquelle d'ailleurs, sous le rapport de la marche scénique, n'était pas à l'abri de tout reproche. Plus tard, Beethoven écrivit pour le théâtre de Prague une nouvelle ouverture (en *mi* majeur), moins difficile que la première, puis deux autres qui n'ont été publiées qu'après sa mort. La première représentation de *Léonore* avait été donnée, comme on vient de le voir, à la fin de 1805. Le rapprochement progressif du théâtre de la guerre, et enfin l'occupation de Vienne par les Français, n'avaient pas peu contribué au mauvais sort de cet ouvrage. Dans le cours de l'année suivante, les directeurs du théâtre de *Karnthnerthor* choisirent *Fidelio* pour une représentation à leur bénéfice. L'ouvrage prit alors la forme qu'il a maintenant. Originairement en trois actes, il fut réduit en deux, et fut précédé de l'ouverture en *mi* majeur qui a pris la place de celle de

(1) Voyez *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven von Dr. F. G. Wegeler und Ferdinand Ries*, pages 20 et suiv.

Digitized by Google

Léonore. Cette ouverture n'était pas achevée le jour de la première représentation de cette reprise; il y fallut suppléer par celle des *Ruines d'Athènes*. Dans ce remaniement de son opéra, Beethoven composa la petite marche si originale du premier acte, les couplets du geôlier et le premier finale; mais il fit disparaître un trio plein de mélodie (en *mi* bémol majeur), et un délicieux duo pour voix de soprano avec violon et violoncelle concertant (en *ut* majeur) qui ne sont pas dans la partition qu'on a publiée. *Fidelio*, les ouvertures et entr'actes des *Ruines d'Athènes*, de *Prométhée*, de *Coriolan* et d'*Egmont*, sont tout ce que Beethoven a écrit pour le théâtre. Il avait composé la musique des *Ruines d'Athènes* pour l'ouverture du théâtre de Pesth, sur un canevas de Kotzbue. Cette singulière composition, dont le chœur de derviches et la marche avec chœur en *mi* bémol sont les meilleurs morceaux, n'était qu'un prologue d'ouverture; elle fut oubliée après la circonstance qui en avait été l'occasion. Beethoven n'en publia rien de son vivant. Cependant, le 3 octobre 1822, fête de l'empereur François II, ayant été fixé pour l'ouverture du nouveau théâtre de *Josephstadt*, à Vienne, on prit la résolution d'y faire entendre la musique des *Ruines d'Athènes* sur des paroles nouvelles écrites pour cette solennité, et Beethoven s'engagea à l'arranger et à y ajouter de nouveaux morceaux. Il entreprit cet ouvrage au mois de juillet; mais la chaleur excessive qu'il fit cet été-là ne lui permit pas de se livrer au travail. Il était alors à Baden, près de Vienne, et passait presque toutes les journées à l'ombre des forêts qui environnent ce lieu. Le maître de ballet était incessamment sur la route de Baden, pour obtenir les airs de danse que Beethoven devait écrire, afin de commencer les répétitions; mais le compositeur ne se dessaisissait qu'avec peine de ces morceaux auxquels il aurait voulu donner autant de soins qu'à ses autres compositions. Il écrivit aussi une ouverture nouvelle (en *ut*, avec une grande fugue), qui a été publiée à Mayence, comme œuvre 124; mais elle ne fut terminée que la veille de l'ouverture du théâtre, et les parties d'orchestre, remplies de fautes, furent livrées aux exécutants qui durent jouer toute cette musique sans avoir fait de répétition. Beethoven était au piano pour diriger. Complétement sourd à cette époque, il ralentissait tous les mouvements et ajoutait aux embarras de l'orchestre. Ce fut une déroute, et l'ouvrage produisit le plus mauvais effet. La surdité de Beethoven était si complète, qu'il ne s'aperçut pas même du désordre de l'exécution.

En 1823, la direction du théâtre impérial de Vienne le fit solliciter par ses meilleurs amis pour qu'il écrivît un nouvel opéra, et dans le même temps le comte de Bruhl, intendant du théâtre royal de Berlin, lui fit la même demande. Des poëmes lui arrivèrent de toutes parts; mais aucun ne lui plaisait; enfin Grilparzer lui communiqua sa *Mélusine*, qui parut le séduire. Toutefois il demanda des changements sur lesquels le poëte lui fit des concessions. Le souvenir des chagrins que lui avait causés *Fidelio* n'était point effacé de la mémoire de Beethoven; pour en éviter de semblables, il voulut s'assurer au moins que le poëme plairait à la cour de Prusse, et il l'envoya en secret au comte de Bruhl, dont la réponse contenait beaucoup d'éloges de la poésie, mais avec la remarque que l'action dramatique avait de l'analogie avec un ballet de *Mélusine* joué peu de temps auparavant à Berlin. Cette observation dégoûta Beethoven de l'ouvrage, et il défendit à ses amis de lui parler désormais de la composition d'un opéra.

De 1805 à 1808, l'activité du génie de Beethoven avait pris un grand essor, car c'est à cette époque de sa vie qu'il écrivit *Léonore*, l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers*, les symphonies *héroïque*, *pastorale*, et en *ut* mineur; les concertos de piano en *sol*, en *mi* bémol et en *ut* mineur, et quelques-unes de ses plus belles sonates de piano, entre autres les trois sonates dédiées à l'empereur Alexandre. Les symphonies et les concertos furent exécutés dans des concerts donnés à Vienne au bénéfice de leur auteur. Lui-même joua les concertos; il fut accompagné par un excellent orchestre dirigé par M. de Seyfried. Ces concerts étaient la source principale de son revenu; car, malgré son activité de production, il tirait alors peu de chose de la vente de ses ouvrages; en cela, il partageait le sort de la plupart des grands compositeurs qui ont vécu en Allemagne. Son existence était précaire. Délaissé par la cour impériale, qui montrait pour les compositeurs allemands la même indifférence que Frédéric II avait fait voir autrefois pour les littérateurs prussiens, il n'en recevait aucune sorte de pension ou de traitement. Cet abandon le détermina à accepter, en 1809, la place de maître de chapelle du roi de Westphalie, Jérôme Napoléon, qui lui était offerte. Ce fut alors que l'archiduc Rodolphe (plus tard cardinal archevêque d'Olmutz), le prince de Lobkowitz et le comte de Kinsky, résolurent de conserver à l'Autriche l'homme illustre qui en était la gloire, et firent dresser un acte par lequel ils assuraient au célèbre artiste une rente annuelle dont M. de Seyfried porte le chiffre à quatre mille florins, pour qu'il en jouît toute sa vie,

Digitized by Google

jusqu'à ce qu'il eût obtenu un emploi d'une somme égale (il ne l'eut jamais); sous la condition de consommer ce revenu dans les limites du territoire autrichien, et de ne point entreprendre de voyage sans le consentement de ses mécènes. Ému par ce témoignage de l'admiration qu'il inspirait, vaincu, enchaîné par un sentiment de reconnaissance, Beethoven renonça à ses projets, et se fixa pour toujours à Vienne, ou plutôt au joli village de Baden, à cinq lieues de cette capitale; car il y passait la plus grande partie de l'année. Là, il se promenait quelquefois des journées entières, seul, et dans les lieux les plus agrestes et les plus solitaires. Il composait en marchant, et n'écrivait jamais une note avant que le morceau dont il avait le plan dans la tête fût entièrement achevé. Isolé du monde extérieur par son infirmité, la musique n'existait plus pour lui qu'au dedans de lui-même. Sa vie d'artiste tout entière était renfermée dans ses méditations, et c'était troubler le seul bonheur dont il pût encore jouir que de les interrompre. De là vient que les visites l'importunaient, à moins que ce ne fussent celles d'un très-petit nombre d'amis intimes. A la vue d'un étranger, sa figure prenait un caractère sombre, inquiet, souffrant même. Si quelque circonstance dissipait cette impression, alors il devenait affectueux, simple et cordial, gai même; surtout si l'on n'avait pas l'air d'être trop occupé de sa surdité, et si l'on se tenait avec lui dans une certaine réserve; car une question indiscrète, un conseil donné pour sa guérison, suffisaient pour l'éloigner à jamais de l'imprudent qui s'y était hasardé. Il avait deux goûts dominants, ou plutôt deux passions : celle des déménagements et celle de la promenade. A peine avait-il découvert un logement qui lui convenait, à peine s'y était-il installé, qu'il y trouvait quelque chose qui lui déplaisait; il n'avait point de repos qu'il ne l'eût quitté. Peu de mois après, l'opération d'un nouveau déménagement recommençait. Tous les jours, après son dîner, qui était fixé à une heure, il partait pour sa promenade. Quelle que fût la saison, quelque temps qu'il fît, le froid, le chaud, la pluie, la grêle, rien ne pouvait l'arrêter; et il faisait à grands pas deux fois le tour de la ville, s'il était à Vienne, ou de longues excursions dans la campagne, s'il était à Baden. C'était alors que sa verve était dans toute son ardeur; le mouvement de ses jambes était utile à l'activité de son génie. Ses fréquentes promenades l'avaient fait connaître de tous les habitants de Vienne : tout le monde disait en le voyant : *Voilà Beethoven!* un sentiment d'admiration pour son sublime talent avait pénétré jusque dans les classes les moins élevées; tous les passants se rangeaient avec respect pour ne pas troubler ses méditations dans ses courses silencieuses, et l'on vit un jour une troupe de charbonniers s'arrêter sous le poids de leurs lourds fardeaux jusqu'à ce qu'il fût passé.

Beethoven ne se maria point; M. de Seyfried dit même qu'on ne lui connut aucun attachement sérieux. Cependant, le docteur Wegeler, son ami d'enfance et de jeunesse, dit (p. 42) qu'il n'était jamais sans amour dans le cœur, et qu'il en était épris jusqu'à l'exaltation (*Beethoven war nie ohne eine Liebe und meistens von ihr im hohen Grade ergriffen*). Schindler avoue (p. 33) que cette assertion est exacte, et fournit à ce sujet des renseignements qui ne sont pas sans intérêt. Les objets de ses affections étaient toujours d'un rang élevé, circonstance qui s'explique par son noble caractère et par ses relations fréquentes avec les hautes classes de la société. Du reste son amour était tout platonique : le cœur et l'imagination en faisaient tous les frais, et les sens n'y avaient que peu de part. Pendant plusieurs années il fut épris de M^lle^ Julie de Guicciardi, qui, plus tard, épousa le comte de Gallenberg, et à qui il a dédié sa sonate en *ut* dièse mineur. Quelques lettres écrites dans l'été de 1806, d'une localité de bains en Hongrie où il était allé pour essayer la guérison de sa surdité, et qui ont été publiées par Schindler (p. 63 et suiv.), nous apprennent que son amour était partagé. Schindler cite aussi (p. 67) une tendre liaison de l'illustre compositeur avec la comtesse Marie d'Erdœdy, à qui il a dédié ses deux beaux trios de l'œuvre 70. L'auteur de cette Biographie se souvient que Woelfl lui a parlé d'une dame chez qui Beethoven allait souvent dans sa jeunesse, et qu'il aimait beaucoup, sans le lui avoir jamais dit. Il paraissait ému de jalousie, quand des propos galants étaient adressés à l'objet de son amour; le piano devenait alors le confident de ses pensées et recevait l'impression des orages de son cœur; mais un regard de la dame et quelques mots bienveillants ramenaient le calme dans son âme, et faisaient succéder les douces mélodies aux âpres accents de sa verve passionnée. Ries, élève de Beethoven pour le piano, et qui vécut pendant plusieurs années dans son intimité, dit (*Notices*, etc., p. 117) que les passions amoureuses de son illustre maître n'étaient jamais de longue durée, et que l'épreuve la plus persévérante de constance qu'il pût citer avait duré *sept mois*. Cependant son amour pour M^lle^ Julie de Guicciardi l'occupa pendant plusieurs années.

Beethoven n'était pas moins sensible à l'amitié

Digitized by Google

qu'à l'amour; mais, très-susceptible, il se blessait facilement et se brouillait avec ses amis les plus intimes. Ses frères, qui troublèrent souvent sa tranquillité et furent cause de ses plus vifs chagrins, jetaient à plaisir dans son esprit des doutes sur les hommes pour qui il avait une sincère affection, afin de le dominer sans témoins. Beethoven prêtait trop légèrement l'oreille à ces propos, et, au lieu de s'en expliquer avec franchise, il boudait et repoussait par sa froideur ceux dont il croyait avoir à se plaindre. Mais si l'on parvenait à l'éclairer sur son erreur, il se hâtait d'avouer ses torts, en demandait pardon, et les réparait avec empressement. Bien que très-attaché aux amis de sa jeunesse, des années s'écoulaient quelquefois sans qu'il y pensât. On voit par une de ses lettres à M. Wegeler, compagnon de son enfance, et son ami intime, qu'il ne lui avait pas écrit une fois dans l'espace de sept années. Très-lié avec Schenck, qui l'avait éclairé sur les défauts de son éducation harmonique, il paraissait cependant l'avoir complétement oublié, lorsqu'un jour, se promenant en société de Schindler sur le boulevard de Vienne, il le rencontra, après l'avoir perdu de vue pendant près de vingt ans. Ivre de joie de revoir ce vieil ami qu'il croyait descendu dans la tombe, Beethoven l'entraîna dans un cabaret voisin (au *Cor du chasseur*), se fit apporter du vin, et là, avec un épanchement semblable à celui de la jeunesse, cet homme, si taciturne et si distrait d'ordinaire, se livra à des élans de gaîté, et régala le vieux Schenck d'une multitude d'historiettes et d'anecdotes. Après une heure passée dans cette effusion, ils se séparèrent, et ce fut pour toujours; car ceci se passait en 1824; et moins de trois ans après le grand homme n'existait plus.

On vient de voir que ses frères troublèrent souvent son repos et lui causèrent des chagrins de plus d'une espèce. Après la mort de l'aîné, Gaspard-Antoine-Charles, en 1815, l'illustre artiste fut chargé de la tutelle de son neveu, fils de ce frère. Il l'adopta, soigna son éducation et le fit son héritier. Ce jeune homme, qui ne manquait ni d'instruction ni de mérite, lui donna aussi des chagrins qu'il supporta avec une patience qu'on n'aurait pas attendu d'un caractère tel que le sien. Pour que rien ne manquât aux tourments que lui causait sa famille, il eut, à l'occasion de sa tutelle, un procès avec sa belle-sœur qui dura plusieurs années et lui coûta beaucoup d'argent.

Si Beethoven eut des amis dévoués, il eut aussi des ennemis et ces envieux que tout homme de génie rencontre en son chemin. Il n'était pas homme d'ailleurs à éviter ce qui pouvait les blesser; car il avait des mots cruels pour la médiocrité prétentieuse. Dans un voyage qu'il fit à Berlin, vers 1797, il rencontrait souvent dans le monde le compositeur Himmel, auteur d'un opéra intitulé *Fanchon*, qui avait alors du succès. Un jour Himmel pria Beethoven d'improviser, ce que le grand artiste s'empressa de faire. Invité à son tour à se mettre au piano, Himmel n'hésita pas et ne parut pas intimidé par ce qu'il venait d'entendre. Il y avait déjà longtemps qu'il s'escrimait sur le clavier, lorsque Beethoven l'interrompit par ces mots : *Eh bien! commencerez-vous enfin?* L'épigramme était dure : furieux, Himmel se leva et dit des injures à Beethoven, qui ne resta pas en défaut. Depuis lors, le compositeur prussien fut un des ennemis acharnés du grand homme. Beethoven assurait cependant plus tard à Ries qu'il avait cru que Himmel préludait; mais cela est douteux.

Ennemi de toute contrainte, Beethoven, quoiqu'il eût vécu dans le monde élégant depuis son arrivée à Vienne, ne put jamais s'habituer aux exigences de l'étiquette. Chez l'archiduc Rodolphe, à qui il avait eu l'honneur de donner des leçons de piano et de composition, cette étiquette était sévère, suivant l'usage de la cour impériale; elle faisait le supplice du grand artiste. Ses bévues ordinaires lui attiraient à chaque instant quelque observation des personnes attachées au prince; mais ce fut toujours en vain qu'on essaya de lui enseigner les règles de la politesse. Fatigué enfin de ces avis sans cesse renouvelés, Beethoven s'avança un jour vers l'archiduc, devant une brillante assemblée, et lui dit : « Prince, je vous estime et vous vénère « autant que personne au monde; mais je ne « puis m'habituer aux détails de cette gênante et « minutieuse étiquette qu'on s'obstine à m'enseigner. Je prie votre Altesse de m'en dispenser. » Admirateur du talent de son ancien professeur, et plein de bonté, l'archiduc fit aussitôt donner l'ordre à toute sa maison de laisser à Beethoven la liberté de ses allures.

Celui-ci ne se contenait pas toujours dans les bornes où il était resté dans la circonstance qui vient d'être rapportée; car, lorsqu'il était blessé dans son amour-propre, son irascibilité pouvait le porter jusqu'à se servir d'expressions les plus grossières. Sa colère, lui faisant oublier toutes les convenances, lui attirait quelquefois des désagréments et des humiliations. En voici un exemple : Dans une soirée musicale, chez le comte de Brown, où se trouvait réunie l'élite de la haute société viennoise, Beethoven devait

Digitized by Google

jouer une nouvelle composition à quatre mains avec son élève Ries. Ils avaient déjà commencé l'exécution de ce morceau, lorsque le jeune comte de P...., placé à l'entrée du salon, troubla le silence en parlant à une dame. Après quelques efforts inutiles du maître de la maison pour faire cesser cette conversation, Beethoven, arrêtant les mains de Ries sur le clavier, se leva brusquement, et dit assez haut pour être entendu de tout le monde : « Je ne jouerai pas devant de semblables pourceaux (*Für solche Schweine spiel' ich nicht*). » On peut imaginer la rumeur causée par une telle incartade! Tout autre que Beethoven eût été mis dehors par les valets; mais l'admiration pour son génie fit taire l'indignation et l'indulgence fut seule écoutée. Quand le calme fut rétabli, on pria Beethoven de reprendre sa place au piano; il s'y refusa obstinément. Ries fut alors invité à jouer une sonate; mais Beethoven lui défendit de toucher une seule note, et tous deux se retirèrent.

Les explosions de la colère de Beethoven étaient fréquentes dans les répétitions et même dans les concerts où il faisait essayer ses ouvrages nouveaux. Il était chef d'orchestre assez médiocre, et n'indiquait pas toujours bien la mesure, parce que, préoccupé de méditations sur l'effet qu'il avait voulu produire, il suspendait quelquefois l'action de son bras sans le remarquer. Dans un concert où il faisait exécuter pour la première fois sa fantaisie pour piano avec orchestre et chœur, la clarinette fit une faute : elle fut d'autant plus sensible, que peu d'instruments se faisaient entendre. Beethoven se leva aussitôt en fureur, et se tournant vers l'orchestre, adressa aux musiciens des injures qui furent entendues de tout l'auditoire. *Recommençons*, s'écria-t-il d'une voix tonnante : interdit, fasciné par le regard et par la voix du maître, l'orchestre obéit. Cette fois, l'exécution fut irréprochable, et le succès fut complet. Le concert terminé, les artistes de l'orchestre s'assemblèrent en tumulte et décidèrent qu'ils refuseraient désormais leur concours à Beethoven pour ses concerts. Toutefois leur ressentiment ne fut pas de longue durée; car Beethoven ayant terminé une nouvelle composition peu de temps après, le désir de l'entendre et le sentiment de l'art l'emportèrent sur la rancune des musiciens, qui s'empressèrent de l'exécuter sous la direction du maître.

Beethoven avait le cœur bon, généreux et porté à l'obligeance. Simple, naïf, il était complétement étranger à toute manœuvre, soit pour faire valoir ses ouvrages, soit pour nuire aux autres artistes; car il avait autant de justice que de noblesse dans l'âme, et l'on peut affirmer que la pensée d'une action mauvaise envers quelqu'un n'est jamais entrée dans son esprit. Il avait d'ailleurs un défaut qui n'est pas celui des méchants; car il était distrait. On cite des traits fort plaisants de ses distractions : en voici un qui m'a été rapporté à Vienne par des témoins oculaires.

Il entre un jour chez un restaurateur pour y dîner, s'assied près d'une table, prend la carte des mets du jour, et la parcourt pour y choisir quelque chose. Pendant ce temps, une idée musicale le saisit ; il prend son crayon, retourne la carte sur laquelle il trace des portées de musique, puis écrit la pensée qui le préoccupe et reste plongé dans une profonde méditation. Enfin il sort de sa rêverie, prend la carte et la met dans sa poche ; puis il demande au garçon ce qu'il doit. — Monsieur, vous ne devez rien, car vous n'avez pas dîné. — Vous croyez que je n'ai pas dîné ? — Non, assurément. — Eh bien, donnez-moi quelque chose. — Que désirez-vous ? — Ce que vous voudrez.

La constitution physique de Beethoven était robuste. Sa taille était moyenne, et la charpente osseuse de ses membres offrait l'image de la force. Jamais il n'avait été malade, et jamais il n'aurait eu besoin de médecin, si l'infirmité qui attaqua chez lui l'organe de l'ouïe ne l'avait obligé de se confier à leurs soins. Cependant, vers les dernières années de sa vie, sa vigoureuse organisation s'altéra visiblement, et bientôt, il ne fut plus possible de ne pas apercevoir des symptômes d'hydropisie qui, se produisant à des époques plus rapprochées, finirent par ne laisser aucun espoir de conserver la vie au grand artiste. Vers la fin de 1826, le mal devint plus grave. Les désordres du neveu de Beethoven lui avaient fait intimer par la police de Vienne la défense d'habiter dans cette ville. Résolu de faire entrer ce jeune homme dans un régiment, l'illustre compositeur quitta la campagne, le 2 décembre, pour suivre les détails de cette affaire ; mais, arrêté dans sa route par le mauvais temps, il fut obligé de passer la nuit dans une misérable auberge où il fut saisi d'un rhume violent. L'inflammation des poumons devint très-ardente, et lorsque le malade arriva à Vienne, sa situation était telle que tous ses amis prévirent le malheur dont ils étaient menacés. A peine la toux eut-elle cessé, qu'il fallut avoir recours à de douloureuses opérations pour l'hydropisie : elles affaiblirent rapidement les forces de Beethoven, et le 26 mars 1827, ce grand homme expira, à six heures du matin. Malgré ses vives souffrances, il montra

Digitized by Google

beaucoup de sérénité d'âme pendant les derniers mois de sa vie. Lorsqu'il y avait quelque relâche à ses maux, il relisait Homère, particulièrement l'Odyssée, son livre favori, ou quelques romans de Walter Scott, qu'il aimait avec passion. Lorsque ses forces affaiblies ne lui permirent plus de se livrer à ces distractions, il retrouvait encore de temps en temps assez d'énergie pour montrer sa résignation à la fin dont il était menacé. Deux jours avant sa mort, il disait en souriant à ses amis le conseiller Breuning et M. Schindler : *Plaudite, amici, comœdia finita est.* Ce grand homme avait goûté les jouissances que donne l'art à ceux qui l'aiment d'une affection pure ; mais en dehors de cet art, il ne fut pas heureux. Le malheur d'une infirmité dont plus qu'un autre il aurait dû être à l'abri, le frappa avant qu'il eût atteint l'âge de trente ans ; et le mal s'aggravant d'année en année, parvint à un tel degré d'intensité, que, vers la fin de sa vie, la puissance sonore d'un grand orchestre ne parvenait pas jusqu'à lui. Jamais surdité ne fut plus complète. Sa famille fut aussi pour lui une cause de profonds chagrins et lui coûta beaucoup d'argent, ainsi qu'il le déclare dans une de ses lettres. Enfin, ses moyens d'existence furent toujours précaires ; car, ainsi que Haydn et Mozart, ce sublime artiste ne reçut jamais la moindre marque d'intérêt de la famille impériale ni du gouvernement autrichien ; il n'obtint aucun emploi, et ses cinquante premiers œuvres ne lui furent payés qu'à vil prix par les éditeurs. Presque toujours il vécut dans la gêne. Dans les dix dernières années de sa vie, il en souffrit davantage. Il craignait de voir augmenter ses embarras d'argent dans sa vieillesse, alors qu'il ne pourrait plus ajouter à son revenu par le travail de sa plume. On a vu précédemment que l'archiduc Rodolphe, le prince de Lobkowitz et le comte de Kinsky lui avaient assuré une pension que M. de Seyfried porte à la somme de quatre mille florins ; mais Streicher, célèbre facteur de pianos de Vienne, écrivant (le 28 mars 1827) à M. Stumpff, de Londres, pour lui annoncer la mort de Beethoven, réduit le produit des pensions réunies à la modique somme de sept cent vingt florins ! M. de Seyfried et Streicher étaient tous deux amis intimes de l'illustre compositeur ; il y a donc lieu de s'étonner qu'il y ait une si grande différence entre leurs évaluations de son revenu ; mais Beethoven lui-même nous apprend que c'est M. de Seyfried qui est dans le vrai, car il écrivait à Ries, le 22 novembre 1815 : « J'ai perdu 600 florins sur ma pension annuelle... « Je paie 1,000 florins pour mon loyer ; imagi- « nez d'après cela la misère qui résulte de la dé- « préciation du papier-monnaie (1). Mon pauvre « frère Charles vient de mourir ; sa femme était « méchante ; il était attaqué de la poitrine, et « je puis dire que pour le soulager, j'ai dépensé « environ 10,000 florins, etc. » Dans une autre lettre du 8 mars 1816, il dit encore : « Ma pen- « sion est de 3,400 florins en papier, etc. » Précédemment Beethoven avait perdu 600 florins de cette pension : elle était donc originairement de 4,000 florins. Cette somme, à l'époque où elle avait été assurée par contrat à Beethoven, représentait celle de 10,157 francs ; mais la dépréciation du papier-monnaie créé plus tard en Autriche fut telle, qu'à l'époque où Beethoven écrivait cette dernière lettre, ses 3,600 florins en papier ne représentaient plus en valeur réelle que 3,040 francs. On ne doit donc pas être étonné de trouver dans d'autres lettres de ce pauvre artiste des passages tels que ceux-ci. « Cette sonate (dit-il à Ries, « en lui envoyant l'œuvre 106 pour le vendre à « Londres), cette sonate a été écrite dans des « circonstances bien pénibles ; car il est triste « d'être obligé d'écrire pour avoir du pain. C'est « là où j'en suis maintenant. » Et dans une autre lettre écrite quelques années après : « Si je n'étais « pas si pauvre et obligé de vivre de ma plume, « je n'exigerais rien de la société philharmoni- « que ; mais dans la position où je me trouve, il « faut que j'attende le prix de ma symphonie. »

Jamais l'intérêt qu'inspirait un si grand homme ne se manifesta avec tant de force que pendant sa dernière maladie. L'inquiétude était sur tous les visages ; la foule obstruait les abords de son logement pour apprendre de ses nouvelles ; les plus grands personnages se faisaient inscrire à sa porte. Le bruit du danger qui le menaçait s'était répandu avec rapidité ; il parvint bientôt à Weimar où se trouvait Hummel, qui partit à l'instant pour Vienne, dans le dessein de se réconcilier avec Beethoven, qui s'était brouillé avec lui quelques années auparavant. En entrant dans la chambre, Hummel fondit en larmes ; Beethoven lui tendit la main, et ces deux hommes célèbres ne se séparèrent que comme deux vrais amis. Après le moment fatal, une consternation générale se répandait dans la ville. Plus de trente mille personnes suivirent le convoi funèbre ; parmi les huit maîtres de chapelle qui portaient le drap mortuaire, on remarquait Eybler, Weigl, Hummel, Gyrowetz et Seyfried. Trente-six artistes, au nombre desquels étaient les poëtes Grillparzer et Castelli, portaient des flambeaux. Le *requiem* de Mozart fut exécuté

(1) Le florin d'Autriche en argent valait 2 francs 74 centimes ; mais le florin en papier tomba à 50 centimes, à une certaine époque.

Digitized by Google

pour les obsèques dans l'église des Augustins, ainsi qu'un hymne de M. de Seyfried. Les restes du grand homme furent déposés au cimetière de Wahring, près de Vienne, et peu de temps après un monument fut élevé sur sa tombe.

On ne connaît que deux élèves formés par Beethoven : le premier fut l'archiduc Rodolphe, qui possédait un talent remarquable comme pianiste et qui s'est exercé avec quelque succès comme compositeur; le second est Ferdinand Ries. Beethoven était peu propre à diriger une éducation musicale; trop préoccupé, trop impatient, il ne pouvait suivre les progrès d'un élève dans un ordre méthodique.

Bien qu'il fût âgé de vingt-quatre ans lorsqu'il publia les trios de piano, violon et violoncelle, qu'il a considérés comme son premier œuvre, Beethoven a laissé un nombre considérable d'ouvrages de tout genre. Son activité productrice pourrait être considérée comme un prodige, si l'on ne savait qu'isolé de la société par l'accident cruel qui commença à le priver de l'ouïe vers 1798, il a dû concentrer toute son existence dans la composition. Le catalogue de ces productions renferme trente-cinq sonates pour piano seul, treize œuvres de pièces de différents caractères pour cet instrument, telles que des *andante*, fantaisies, préludes, rondos et danses; vingt thèmes variés pour piano seul; vingt-deux autres thèmes variés pour le piano, avec accompagnement de violon, de violoncelle ou de flûte; une sonate, deux thèmes variés et des marches pour piano à quatre mains; dix sonates pour piano avec accompagnement de violon, six duos pour piano et violoncelle; six trios pour piano, violon et violoncelle; un trio pour piano, clarinette et violoncelle; un quatuor pour piano, violon, viole et violoncelle; un quintetto pour piano, hautbois, clarinette, basson et cor; sept concertos pour le piano, le premier en *ut*, le second en *si* bémol, le troisième en *ut* mineur, le quatrième en *ut*, avec violon, violoncelle concertant et orchestre; le cinquième en *sol* (portant le nº 4 des concertos pour piano seul), le sixième en *ré* (qui n'est que le concerto de violon arrangé), et le dernier en *mi* bémol (portant le nº 5 des concertos originaux pour piano seul), une fantaisie pour piano, avec chœur et orchestre; cinq trios pour violon, viole et violoncelle; une sérénade pour violon, flûte et alto; dix-sept quatuors pour deux violons, alto et violoncelle; trois quintettis pour deux violons, deux altos et violoncelle; un septuor pour violon, alto, violoncelle, clarinette, basson, cor et contrebasse, un sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle; deux romances pour violon et orchestre, la première en *sol*, la deuxième en *fa*; un concerto pour violon et orchestre; soixante-quatorze pièces pour le chant avec accompagnement de piano, parmi lesquelles on remarque la cantate d'*Adélaïde*, *l'Invitation à la walse*, des romances, des chansons, des airs à boire, des canons, et *le Cri de guerre de l'Autriche*, chant national composé en 1797; douze morceaux de chant pour une ou plusieurs voix avec orchestre, dont une scène et air : *Ah ! perfido;* le chant intitulé *Germania*, trois suites d'airs écossais, les morceaux de chant des *Ruines d'Athènes;* le trio *Tremate, empi, tremate*, et un chant élégiaque; deux messes à quatre voix, chœur et orchestre, la première en *ut* (œuvre 86), la seconde en *ré* (œuvre 123); l'oratorio *le Christ au mont des Oliviers;* une cantate dramatique (*l'Instant glorieux*); *Fidelio*, opéra; *Egmont*, mélodrame; neuf symphonies pour orchestre, la première en *ut* (œuvre 21), la deuxième en *ré* (œuvre 36), la troisième en *mi* bémol (*héroïque*, œuvre 55), la quatrième en *si* bémol (œuvre 60), la cinquième en *ut* mineur (œuvre 67), la sixième en *fa* (*pastorale*, œuvre 68), la septième en *la* (œuvre 92), la huitième en *fa* (œuvre 93), la neuvième en *ré* mineur, avec chœur (œuvre 125); *la Victoire de Wellington à la bataille de Victoria*, symphonie militaire à deux orchestres; onze ouvertures à grand orchestre, savoir : de *Prométhée* (œuvre 43), de *Coriolan* (œuvre 62), d'*Egmont* (œuvre 84), de *Léonore* (œuvre 87), de *Fidelio*, des *Ruines d'Athènes* (œuvre 113), *Nahmensfeyer* (De la fête patronale, œuvre 115), du *Roi Étienne* (œuvre 117), *Weihe des Hauses* (De la dédicace du temple, œuvre 124), caractéristique (œuvre 138); œuvres détachées pour orchestre, qui consistent en deux menuets, des danses allemandes, deux valses et le ballet de Prométhée; un trio pour deux hautbois et cor anglais (œuvre 66), un sextuor pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons; et une troisième ouverture pour l'opéra de *Fidelio*, qui est celle de *Léonore* refaite, laquelle n'a été publiée qu'après sa mort; une pièce en harmonie complète, un morceau pour quatre trombones, et une marche pour musique militaire. Quelques ouvrages avaient été commencés par l'illustre compositeur et n'ont pu être achevés avant sa mort. Parmi ces fragments, on remarquait le plan d'une dixième symphonie (un allegretto en *mi* bémol, publié à Vienne, chez Artaria, a été peut-être extrait de cet ouvrage), un octuor pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors et deux bassons; une harmonie à huit parties en *si* bémol, dont la partition a été publiée chez Diabelli, à Vienne. Les

Digitized by Google

deux premiers morceaux d'un quintetto pour deux violons, deux altos et violoncelle, acquis par le même éditeur; un rondeau pour piano et orchestre, Vienne, Diabelli; trois quatuors pour piano, et quelques autres morceaux moins importants. On a trouvé aussi parmi les manuscrits de Beethoven un grand nombre de morceaux inédits, la plupart écrits dans sa jeunesse et qu'il avait condamnés à l'oubli. Les manuscrits autographes de ces compositions ont été acquis à des prix très-élevés après sa mort. Enfin une immense quantité d'études de Beethoven sur le contrepoint et l'harmonie a été remise par leur acquéreur, M. Haslinger, à M. de Seyfried, avec toutes les notes que Beethoven avait écrites sur ces études; l'éditeur en a fait un choix qu'il a publié sous ce titre: *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions Lehre;* Vienne, T. Haslinger, 1831, 1 vol. in-8°. L'éditeur y a joint un supplément qui contient une notice biographique, quelques anecdotes, quelques lettres de Beethoven à ses amis, l'inventaire de ses manuscrits et de ses livres, quelques poésies allemandes dont Beethoven est l'objet, le catalogue systématique de ses œuvres et quelques autres pièces. L'auteur de ce Dictionnaire Biographique des Musiciens a donné une traduction française des Études de Beethoven, avec sa biographie, des notes critiques et une préface, sous ce titre: *Études de Beethoven, Traité d'harmonie et de composition*, Paris, Maurice Schlesinger, 1833, 2 vol. grand in-8°.

Les œuvres de Beethoven peuvent être classés en plusieurs catégories dont chacune indique une transformation progressive de son génie. D'abord enthousiaste admirateur de Mozart, il ne put échapper à l'effet de cette admiration; effet qui se manifeste toujours chez les hommes les plus originaux et les mieux disposés pour l'invention; je veux parler de cette imitation plus ou moins sensible des formes du modèle de perfection adopté par le jeune artiste. L'originalité des idées, quand elle est accompagnée de jugement et de rectitude, éprouve le besoin de se produire sous des formes intelligibles. Or l'art de créer des formes nouvelles et d'une facile perception ne peut être que le fruit de l'expérience, tandis que l'aperçu de l'idée n'est qu'une production de l'instinct. Aucun ouvrage durable ne résultera de ces aperçus instinctifs, si la forme ne vient à leur secours, et, conséquemment, si l'expérience ne les met en valeur. Si l'expérience propre n'est pas encore acquise, il faut avoir recours à celle d'un maître; c'est ce qu'avait fait Mozart en prenant Ch.-Ph.-Em. Bach pour son modèle dans ses premières compositions pour le piano, et Hasse dans sa musique dramatique; c'est ce que fit à son tour Beethoven, en marchant sur les traces de Mozart. Ainsi, malgré l'originalité incontestable des idées, les trios de piano, violon et basse (œuvre 1), les sonates de piano seul (œuvre 2, 7 et 10), les sonates de piano et violon (œuvre 12), les trios de violon, viole et basse (œuvres 3, 8 et 9), et les quatuors de violon (œuvre 18), rappellent dans les dispositions et dans les formes le type du style mozartiste, bien que diverses nuances d'individualité plus prononcée se fassent remarquer en avançant jusqu'à l'œuvre 18. Dans la symphonie en *ut* (œuvre 21), cette nuance devient plus vive, le scherzo de cette symphonie est déjà de la fantaisie pure de Beethoven. Plus énergiquement sentie encore, la richesse d'imagination du compositeur se montre avec éclat dans le quintetto en *ut* pour violons, altos et basse (œuvre 29), et dans les belles sonates de piano avec violon. Beethoven a élargi dans des proportions immenses la sonate de piano. Il y a porté le génie de la symphonie, et a fait de l'instrument un orchestre. Parmi les sonates pour le piano seul ou avec accompagnement de violon les plus remarquables de ses trois époques, on peut citer, comme des œuvres de la plus grande valeur: la sonate en *ré* majeur, œuvre 10; les sonates *pathétique* (en *ut* mineur), œuvre 13; en *ut* dièse mineur, œuvre 27; en *ré* mineur, œuvre 31; en *la* majeur, avec violon, œuvre 47 (dédiée à Kreutzer); en *ut* majeur (piano seul), œuvre 53; en *fa* mineur, œuvre 57; *les Adieux*, en *mi* bémol majeur, œuvre 81; enfin, en *si* bémol majeur, œuvre 106. La symphonie en *ré* (œuvre 36) est une composition moins remarquable par l'originalité des idées que par le mérite de la facture, qui est très-grand. C'est dans cette symphonie qu'on aperçoit pour la première fois cet admirable instinct des dispositions instrumentales qui donna ensuite aux symphonies de Beethoven un coloris si varié, si vigoureux et si brillant. Mais c'est surtout dans la troisième symphonie (*héroïque*, œuvre 55) que le génie de l'artiste se manifeste par le caractère absolu de la création. Là, toute réminiscence de formes antérieures disparaît; le compositeur est lui; son individualité se pose avec majesté; son œuvre devient le type d'une époque de l'histoire de l'art. Le temps où Beethoven conçut le plan de cet ouvrage remonte à 1804. Il était certainement bon Allemand et attaché de cœur au gouvernement de l'Autriche; mais comme poëte, comme homme d'imagination, il n'avait pu s'empêcher d'admirer le génie de Napoléon; il se l'était représenté comme un héros républicain, et la

Digitized by Google

puissance réunie en lui au désintéressement, à l'amour pur de la patrie et de la liberté, en faisaient à ses yeux l'homme modèle des temps modernes. C'est dans ces dispositions qu'on assure qu'il commença à écrire sa symphonie héroïque; il était décidé à lui donner le nom de *Bonaparte*, quelque danger qu'il y eût à le faire dans un pays où ce nom devait rappeler des temps d'humiliation. Il voulait la dédier au premier consul de la république française : déjà sa dédicace était écrite. On dit encore que le second morceau de cet ouvrage était achevé, et qu'il n'était autre que le colossal début du dernier mouvement de la symphonie en *ut* mineur, quand un de ses amis entrant un jour dans le cabinet de Beethoven, et tenant un journal à la main, lui annonça que le premier consul venait de se faire nommer empereur. Stupéfait, Beethoven garda le silence, puis il s'écria : « Allons, c'est un ambitieux comme tous les autres. » Il prit sa partition, en déchira la première page et la jeta à terre. Sa pensée changea alors de direction : à l'héroïque mouvement, il substitua la marche funèbre qui forme aujourd'hui le second morceau de sa symphonie, et au lieu de la simple inscription de son ouvrage, *Bonaparte*, il mit celle-ci : *Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire d'un grand uomo*. Son héros lui semblait déjà descendu dans la tombe; au lieu d'un hymne de gloire, il avait besoin d'un chant de deuil. Le grand morceau en *ut* fit peu de temps après naître dans la tête de Beethoven le projet de sa symphonie en *ut* mineur.

La seconde époque de Beethoven, qui se marqua si bien par la symphonie héroïque, renferme une période d'environ dix ans, pendant laquelle il écrivit, outre cet ouvrage, les symphonies en *si* bémol, en *ut* mineur, et *pastorale*, les beaux quatuors de l'œuvre 59, l'opéra de *Fidelio*, l'ouverture de *Coriolan*, les belles sonates de piano en *fa* mineur, en *fa* dièse et en *mi* mineur, les concertos de piano en *ut*, en *sol* et en *mi* bémol, le concerto de violon, le sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle, et la première messe. Tout cela est, en général, fondé sur une fantaisie libre et pleine de hardiesse, mais renfermée dans les bornes fixées par le goût, par un vrai sentiment d'analogie dans l'harmonie, et par le besoin de netteté dans la pensée. A la même époque appartient aussi l'oratorio du *Christ au mont des Oliviers;* mais une sorte de gêne qui se fit souvent sentir dans les compositions vocales de Beethoven, quand il voulait employer les formes scientifiques, a jeté sur cet ouvrage je ne sais quelle teinte de froideur qui nuit à son mérite, malgré les belles idées qui s'y trouvent répandues. M. Oulibicheff, dans son livre intitulé *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs*, dont il sera parlé plus loin, reconnaît (p. 105) que je suis le premier qui ait signalé les transformations du style de Beethoven et divisé la totalité de son œuvre en trois classes de productions (dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*). Il ajoute (p. 106) : « Ses trois manières, comparées entre « elles, laissent bien apercevoir un genre de suc« cession qui constate leur réalité, au point de « vue de M. Fétis; mais un examen attentif nous « prouve également que ces trois systèmes de « composition, qui au fond se réduisent à deux « (M. Oulibicheff confond dans la même improbation le second et le troisième), ne s'excluaient « nullement dans l'esprit de Beethoven, puisqu'il « les a employés et mêlés à toutes les époques de « sa carrière d'artiste; mais dans une proportion « de plus en plus inégale. » A cette observation critique, il y a une réponse dont la vérité est saisissante : c'est que le génie d'un artiste, ses penchants et ses habitudes ne se transforment pas à tel jour donné, de telle sorte que dans le présent il ne reste rien du passé. C'est par degrés que le changement s'opère dans la direction des idées et dans le style. Au surplus, j'ai établi suffisamment, je crois, dans les paragraphes suivants les causes qui ont produit la dernière manière de l'illustre artiste.

Il paraît que l'habitation de Beethoven à la campagne fut plus constante après 1811 qu'auparavant, et qu'à cette époque il se livra dans ses promenades solitaires, ou dans le silence de son cabinet, à des études historiques et philosophiques qu'il n'avait qu'ébauchées jusque-là. Ses lectures devinrent fréquentes, et chaque jour il conçut davantage la nécessité de se renfermer, comme artiste, dans une disposition d'idéalité indépendante de toute communication extérieure. Insensiblement, et sans qu'il s'en aperçût, ses études donnèrent à ses idées une légère teinte de mysticisme qui se répandit jusque sur ses ouvrages, comme on peut le voir par ses derniers quatuors. Sans qu'il y prît garde aussi, son originalité perdit quelque chose de sa spontanéité en devenant systématique; les bornes dans lesquelles il l'avait retenue jusqu'alors furent renversées. Les redites des mêmes pensées furent poussées jusqu'à l'excès; le développement du sujet qu'il avait choisi alla quelquefois jusqu'à la divagation; la pensée mélodique devint moins nette, à mesure qu'elle était plus rêveuse; l'harmonie fut empreinte de plus de dureté et sembla, de jour en jour, témoigner de l'affaiblissement de la mémoire des sons; enfin, Beethoven affecta de trouver des formes nouvelles, moins par l'effet d'une sou-

Digitized by Google

daine inspiration, que pour satisfaire aux conditions d'un plan médité. Les ouvrages faits dans cette direction des idées de l'artiste composent la troisième période de sa vie, et sa dernière manière. Cette manière se fait déjà remarquer dans la symphonie en *la*, dans le trio de piano en *si* bémol (œuvre 97), et dans les cinq dernières sonates de piano, beaux ouvrages où la somme des qualités l'emporte sur les défauts; elle arrive à son dernier terme dans la grande messe en *ré*, dans les dernières ouvertures, dans la symphonie avec chœur, et surtout dans les quatuors de violon (œuvres 127, 130, 131, 132 et 135).

Ainsi qu'on vient de le voir, les productions de Beethoven se partagent en trois classes qui marquent autant de directions particulières de son esprit. Beethoven n'estimait pas les ouvrages de la première; il n'aimait pas qu'on en parlât avec éloge, et croyait de bonne foi que ceux qui les vantaient étaient des ennemis qui n'agissaient ainsi que dans le dessein de déprécier les autres. Une telle disposition d'esprit n'est pas sans exemple parmi les grands artistes, quand ils s'éloignent de la jeunesse. Nonobstant son opinion à cet égard, il n'en est pas moins vrai que beaucoup d'ouvrages appartenant à la première période de la vie artistique de Beethoven renferment d'admirables beautés. Les compositions de la seconde période sont celles où le grand musicien a montré la plus grande force d'invention réunie à la connaissance la plus étendue des belles formes de l'art. Cette période s'étend depuis l'œuvre 55 jusqu'à l'œuvre 92. Au commencement de la troisième période, sa pensée éprouva une dernière transformation, qui alla se développant de plus en plus jusqu'à son dernier ouvrage. Plus il avançait dans cette nouvelle carrière, plus il cherchait à faire entrer dans son art des choses qui sont hors de son domaine, et plus le souvenir de l'objet intime de cet art s'affaiblissait en lui. L'analyse que j'ai faite avec soin des œuvres 127 à 135, m'a démontré que dans ces dernières productions, les nécessités de l'harmonie s'effaçaient dans sa pensée devant des considérations d'une autre nature. On le lui a reproché quelquefois vers la fin de sa vie dans des critiques qui parvenaient jusqu'à lui; on dit qu'alors il s'écriait en se frottant les mains : « Oui, « oui, ils s'étonnent et n'y comprennent rien, « parce qu'ils n'ont pas trouvé cela dans un livre « de basse générale! » Dans un autre temps, il défendait avec énergie les doctrines de ces livres d'école; car ses études sont remplies d'expressions de confiance dans les règles qu'on y trouve. Ces deux opinions si différentes représentent deux systèmes contraires, et renferment toute l'histoire de la transformation du génie de Beethoven. M. Oulibicheff, dont le goût se révoltait contre les productions de cette dernière période de la vie du grand artiste, et qui fait, dans son livre, une analyse juste, mais dure, de certains passages, n'hésite pas à donner une autre cause aux égarements de son génie : suivant lui, ils proviennent uniquement de l'affaiblissement de ses facultés, occasionné par des chagrins domestiques et des préocupations d'affaires qui avaient porté chez lui jusqu'à l'excès l'agitation nerveuse. Il ne craint pas de déclarer Beethoven tombé sous l'empire d'une hallucination. Dans le récit fait par Rellstab de Berlin, d'une visite qu'il fit à cet homme extraordinaire dans ses dernières années, il exprime aussi l'opinion que sa puissante organisation avait reçu de graves atteintes et n'était plus que la dégénération de son état primitif.

Ce qui distingue les compositions de ce grand homme, c'est la spontanéité des épisodes par lesquels il suspend dans ses beaux ouvrages l'intérêt qu'il a fait naître, pour lui en substituer un autre aussi vif qu'inattendu. Cet art lui est particulier, et c'est à lui qu'il est redevable de ses plus beaux succès. Étrangers en apparence à la pensée première, ces épisodes occupent d'abord l'attention par leur originalité; puis, quand l'effet de la surprise commence à s'affaiblir, le compositeur sait les rattacher à l'unité de son plan, et fait voir que, dans l'ensemble de sa composition, la variété est dépendante de l'unité. Beethoven joignait à cette rare qualité le sentiment intime de l'effet d'une instrumentation qui ne ressemble à celle d'aucun autre auteur. Personne n'a possédé aussi bien que lui l'art de *remplir* l'orchestre et d'opposer des sonorités à d'autres sonorités. De là vient que l'effet de ses grands ouvrages surpasse en puissance tout ce qu'on avait fait avant lui.

Quelle que soit la divergence d'opinions sur les ouvrages des diverses périodes de la vie de Beethoven, il est un point sur lequel tout le monde sera éternellement d'accord : c'est que l'auteur de ces ouvrages mérite d'être compté au nombre des plus grands artistes et de ceux qui par leur talent ont le plus contribué au développement de leur art. Il eut un de ces rares génies qui dominent toute une époque et lui impriment une direction caractéristique dans l'art qu'ils cultivent. La grandeur, la force poétique sont ses attributs. Il n'eut pas comme Mozart l'abondance d'idées qui déborde de toutes parts; sa pensée s'élaborait lentement, laborieusement, et ses thèmes, même ceux qui se présentent sous

Digitized by Google

l'aspect le plus simple et le plus naturel, étaient souvent remaniés par lui avant qu'il s'arrêtât à leur forme définitive ; mais lorsqu'il était fixé, tout l'ensemble de la composition était saisi par sa puissante intelligence. Un des exemples les plus remarquables de ses longues méditations dans le travail d'enfantement d'un thème auquel il se proposait de donner de grands développements est celui de la mélodie principale du grand finale de la neuvième symphonie (avec chœur). Il fit, défit et refit plusieurs fois les phrases de ce chant et bien des journées s'écoulèrent avant qu'il l'eût arrêté définitivement. Enfin, il s'écria avec enthousiasme : *Je l'ai! je l'ai!* Cependant cette mélodie qui lui causait ces transports de joie est assez vulgaire; mais il la considérait moins au point de vue musical qu'à celui du sentiment qu'il voulait exprimer. Il y avait dans sa préocupation à ce sujet plus de rêverie allemande que de conception esthétique.

Les numéros des œuvres de Beethoven ne représentent pas toujours l'ordre dans lequel ils ont été composés : il est plusieurs de ses ouvrages qu'il a gardés longtemps en portefeuille, tandis que d'autres écrits à des époques postérieures étaient publiés. Souvent aussi il a négligé d'indiquer sur ses manuscrits les numéros d'ordre sous lesquels il voulait qu'ils fussent publiés : dans ce cas, les éditeurs se chargeaient de ce soin et tombaient dans des erreurs considérables; car il arriva plusieurs fois qu'on plaça le même chiffre sur deux œuvres différents, ou qu'on laissa des lacunes dans leur série. D'ailleurs, Beethoven écrivit plusieurs de ses ouvrages pour des amateurs qui désiraient en avoir le manuscrit de sa main, et les copies qu'il en faisait faire ne portaient pas d'indication pour les classer : après plusieurs années lui-même ne se souvenait plus de l'ordre dans lequel il les avait produits. On a rectifié par la suite une partie des erreurs qui avaient été commises originairement, et le catalogue des compositions de ce grand artiste a été arrêté définitivement dans l'ordre suivant :

ŒUVRES NUMÉROTÉS :

Op. 1. Trois trios pour piano, violon et violoncelle (en *mi* bémol, en *sol*, en *ut* mineur), dédiés à la princesse Lichnowski.
— 2. Trois sonates pour piano (en *fa* mineur, en *la*, en *ut*), dédiées à Haydn.
— 3. Grand trio (en *mi* bémol) pour violon, alto et violoncelle.
— 4. Quintette (en *mi* bémol) pour deux violons, deux altos et violoncelle.
— 5. Deux grandes sonates (en *fa* et *sol* mineur) pour piano et violoncelle, dédiées au roi de Prusse, Frédéric-Guillaume II.
Op. 6. Sonate facile (en *ré* majeur) pour piano à quatre mains.
— 7. Grande sonate (en *mi* bémol) pour piano, dédiée à Babette de Keglevics.
— 8. Sérénade (en *ré* majeur) pour violon, alto et violoncelle.
— 9. Trois trios (en *sol*, *ré* et *ut* mineur) pour violon, alto et violoncelle, dédiés au comte de Browne.
— 10. Trois sonates (en *ut* mineur, *fa* et *ré*) pour piano, dédiées à la comtesse de Browne.
— 11. Grand trio pour piano, clarinette et violoncelle (en *si* bémol), dédié à la comtesse de Thun.
— 12. Trois sonates pour piano (en *ré*, *la* et *mi* bémol) dédiées à Salieri.
— 13. Sonate (pathétique) pour piano (en *ut* mineur), dédiée au prince Lichnowski.
— 14. Deux sonates pour piano (en *mi* majeur, en *sol*), dédiées à la baronne de Braun.
— 15. 1er Concerto pour piano (en *ut*) avec orchestre, dédié à la princesse Odescalchi, née comtesse Keglevics (Babette).
— 16. Grand quintette (en *mi* bémol) pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson.
— 17. Sonate (en *fa*) pour piano et cor.
— 18. Six quatuors (en *fa*, *sol*, *ré*, *ut* mineur, *la* et *si* bémol) pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés au prince de Lobkowitz.
— 19. 2me concerto (en *si* bémol) pour piano et orchestre, dédié à M. de Nikelsberg.
— 20. Septuor (en *mi* bémol) pour violon, alto, cor, clarinette, basson, violoncelle et contrebasse.
— 21. 1re grande symphonie (en *ut*) pour l'orchestre.
— 22. Grande sonate pour piano (en *si* bémol), dédiée au comte de Browne.
— 23. Sonate (en *la* mineur) pour piano et violon, dédiée au comte de Fries.
— 24. Sonate (en *fa*) pour piano et violon.
— 25. Sérénade (en *ré*) pour flûte, violon et alto.
— 26. Grande sonate pour piano (en *la* bémol), dédiée au prince Lichnowski.
— 27. Deux sonates (*quasi fantasia*) pour piano (en *mi* bémol et *ut* dièse mineur) dédiées à la princesse Lichtenstein.
— 28. Grande sonate (*Pastorale*) pour piano (en *ré*), dédiée à M. de Sonneufels.
— 29. Quintette (en *ut*) pour deux violons, deux altos et violoncelle, dédié au comte de Fries.

Sous le même numéro, Artaria de Vienne a publié un trio pour violon, alto et violoncelle, mais ce n'est qu'un arrangement du quintette.

Op. 30. Trois sonates (en *la*, *ut* mineur et *sol*) pour piano et violon, dédiées à l'empereur Alexandre.
— 31. Trois sonates pour piano (en *sol*, *ré* mineur et *mi* bémol), dédiée à la comtesse de Browne.

Digitized by Google

Op. 32. Six cantiques de Gellert pour voix seule et piano).
— 33. Bagatelles (7 pièces pour piano).
— 34. Six variations sur un thème original pour piano (en *fa*), dédiées à la princesse Odeschalchi.
— 35. Quinze variations avec une fugue (en *mi* bémol) pour piano, dédiées au comte Lichnowski.
— 36. 2me symphonie (en *ré*) pour l'orchestre.
— 37. 3me concerto (en *ut* mineur) pour piano et orchestre, dédié au prince Louis-Ferdinand de Prusse.
— 38. Grand trio (en *mi* bémol) pour piano, clarinette et violoncelle, arrangé par Beethoven d'après son septuor œuvre 20.
— 39. Deux préludes passant dans les 12 tons majeurs et mineurs, pour piano ou orgue.
— 40. Romance (en *sol*) pour violon et orchestre.
— 41. Sérénade (en *ré*) pour piano et flûte, arrangée par Beethoven d'après la Sérénade œuvre 25.
— 42. Nocturne (en *ré*) pour piano et alto, arrangé par Beethoven d'après sa Sérénade œuvre 8.
— 43. *Les Créations de Prométhée*, ballet.
— 44. Quatorze variations (en *mi* bémol), pour piano, violon et violoncelle.
— 45. Trois grandes marches pour piano à quatre mains (en *ut*, *mi* bémol et *ré*).
— 46. *Adélaide* (poëme de Matthison) à voix seule et piano.
— 47. Sonate (en *la*) pour piano et violon (*scritta in uno stilo molto concertante, quasi come d'un concerto*), dédiée à Kreutzer.
— 48. Scène et air, *ah! perfido*, pour soprano et orchestre.
— 49. Deux sonates faciles pour piano (en *sol* mineur et *ré*).
— 50. Romance (en *fa*) pour violon et orchestre.
— 51. Deux rondos pour piano (en *ut* et en *sol*).
— 52. Huit chants ou Lieder à voix seule avec accompagnement de piano.
— 53. Grande sonate pour piano (en *ut*), dédiée au comte de Waldstein.
— 54. Sonate pour le piano (en *fa*).
— 55. Troisième symphonie (en *mi* bémol) pour orchestre (*Sinfonia eroica composta per festeggiare il sovvenire d'un grand'uomo*), dédiée au prince de Lobkowitz.
— 56. Concerto (en *ut*) pour piano, violon et violoncelle, avec orchestre.
— 57. Grande sonate pour piano (*appassionata*, en *fa* mineur), dédiée au comte de Brunswick.
— 58. Quatrième concerto (en *sol*) pour piano et orchestre, dédié à l'archiduc Rodolphe.
— 59. Trois grands quatuors (en *fa*, *mi* mineur et *ut*) pour deux violons, alto et violoncelle, dédiés au comte Rasoumowsky.
— 60. Quatrième symphonie pour l'orchestre (en *si* bémol).
— 61. Concerto (en *ré*) pour violon et orchestre, dédié à son ami de Breuning.

Op. 62. Ouverture de la tragédie de *Coriolan* (en *ut* mineur), à grand orchestre.
— 63. Grande sonate (en *mi* bémol), pour piano, violon et violoncelle, arrangée par Beethoven d'après le quintette œuvre 4.
— 64. Grande sonate (en *mi* bémol), pour piano et violoncelle, arrangée par Beethoven d'après le trio œuvre 3.
— 65. Scène et air (*Ah! perfido*), pour soprano et orchestre, arrangée pour piano.
— 66. Douze variations (en *fa*), pour piano et violoncelle.
— 67. Cinquième symphonie (en *ut* mineur) pour l'orchestre.
— 68. Sixième symphonie (*Pastorale*, en *fa*) pour l'orchestre.
— 69. Grande sonate (en *la*) pour piano et violoncelle.
— 70. Deux trios (en *ré* et en *mi* bémol) pour piano, violon et violoncelle.
— 71. Sextuor (en *mi* bémol) pour deux clarinettes, deux cors et deux bassons.
— 72. *Léonore* (*Fidelio*), opéra en deux actes.
— 73. Cinquième concerto (en *mi* bémol) pour piano et violon, dédié à l'archiduc Rodolphe.
— 74. Quatuor (en *mi* bémol) pour deux violons, alto et basse, dédié au prince de Lobkowitz (n° 10).
— 75. Six chants de Gœthe à voix seule avec accompagnement de piano, dédiés à la princesse de Kinski.
— 76. Variations (en *ré* majeur) pour piano.
— 77. Fantaisie (en *sol* mineur) pour piano, dédiée au comte de Brunswick.
— 78. Sonate (en *fa* dièse majeur) pour piano, dédiée à la comtesse de Brunswick.
— 79. Petite sonate (en *sol*) pour piano.
— 80. Fantaisie (en *ut* mineur) pour piano, chœur et orchestre, dédiée au roi de Bavière Maximilien-Joseph.
— 81. Sonate caractéristique (en *mi* bémol), *les Adieux, l'absence et le retour*, pour piano dédiée à l'archiduc Rodolphe.
— 81 *bis*. Sextuor (en *mi* bémol) pour deux violons, alto, violoncelle et deux cors obligés.
— 82. Quatre ariettes et un duo (en italien et en allemand), avec accompagnement de piano.
— 83. Trois chants de Gœthe à voix seule, avec accompagnement de piano, dédiés à la princesse de Kinski.
— 84. Ouverture et entr'actes pour l'*Egmont* de Gœthe, a grand orchestre.
— 85. *Le Christ au mont des Oliviers*, oratorio pour voix seule, chœur et orchestre.
— 86. Messe à quatre voix et orchestre, dédiée au prince de Kinski.
— 87. Trio (en *ut*) pour deux hautbois et cor anglais, publié aussi comme œuvre 35.
— 88. *Das Glück der Freundschaft* (Le bonheur de l'amitié), chant.
— 89. Polonaise (en *ut*) pour piano, dédiée à l'impératrice de Russie Élisabeth-Alexiowna.

Digitized by Google

Op. 90. Sonate (en *mi* bémol) pour piano, dédiée au comte Lichnowsky.

— 91. *La Victoire de Wellington, ou la bataille de Victoria* pour orchestre, dédiée au prince régent d'Angleterre (George III.)

— 92. Septième symphonie (en *la*) pour l'orchestre.

— 93. Huitième symphonie (en *fa*) pour l'orchestre.

— 94. *An die Hoffnung* (A l'Espérance), tirée de l'*Urania* de Tiedge, pour voix seule avec piano, dédiée à la princesse de Kinski.

— 95. Quatuor (en *fa* mineur) pour deux violons, alto et violoncelle (n° 11).

— 96. Sonate (en *sol*) pour piano et violon, dédiée à l'archiduc Rodolphe.

— 97. Grand trio (en *si* bémol) pour piano, violon et violoncelle, dédié au même prince.

— 98. *An die ferne Geliebte* (A l'Amie absente), pour voix seule et piano.

— 99. *Der Mann vom Wort* (L'Homme de parole), poëme de Kleinschmidt, pour voix seule avec piano.

— 100. *Merkenstein* (château près de Baden), ballade à voix seule ou deux voix avec accompagnement de piano.

— 101. Sonate (en *la* majeur) pour piano.

— 102. Deux sonates (en *ut*, en *ré*) pour piano et violoncelle, dédiées à la comtesse Marie d'Erdœdy.

— 103. Grand octuor (en *mi* bémol) pour deux clarinettes, deux hautbois, deux cors et deux bassons, arrangé par Beethoven d'après le quintette œuvre 4.

— 104. Quintette (en *ut* mineur) pour deux violons, deux altos et violoncelle, arrangé par Beethoven, d'après le troisième trio de l'œuvre 1er.

— 105. Six thèmes variés pour le piano, avec violon ou flûte à volonté, en deux suites.

— 106. Grande sonate (en *si* bémol) pour piano, dédiée à l'archiduc Rodolphe.

— 107. Dix thèmes variés pour piano avec violon ou flûte à volonté, en cinq suites.

— 108. Vingt-cinq chansons écossaises (avec texte allemand et anglais), à voix seule avec accompagnement de piano, violon et violoncelle obligés. (Ces airs ont été arrangés pour la collection de Thompson.)

— 109. Sonate (en *mi* majeur) pour piano.

— 110. Sonate (en *la* bémol), idem.

— 111. Sonate (en *ut* mineur), idem, dédiée à l'archiduc Rodolphe.

— 112. *Meeresstille und glückliche Fahrt* (Calme de la mer et heureuse navigation), poëme de Gœthe, à quatre voix et orchestre.

— 113 et 114. *Les Ruines d'Athènes*, divertissement final avec chœur, chant et orchestre pour l'ouverture du théâtre de Pesth en 1812. L'ouverture a été publiée comme œuvre 113, et la marche avec chœur comme œuvre 114.

— 115. Grande ouverture (en *ut*), pour orchestre, dédiée au prince Radziwill.

— 116. Trio (*Tremate, empi, tremate*) pour soprano, ténor et basse avec accompagnement d'orchestre.

Op. 117. Ouverture du prologue le Roi Étienne (en *mi* bémol), composée pour l'ouverture du théâtre de Pesth, à grand orchestre.

— 118. Chant élégiaque à quatre voix avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle ou piano.

— 119. Douze bagatelles nouvelles pour piano.

— 120. 33 variations sur une valse de Diabelli (en *ut*) pour piano.

— 121. *Adagio*, variations et rondo (en *sol*) pour piano.

— 121 *bis*. *Opferlied* (cantique) de Matthison à voix seule, avec chœur et orchestre.

— 122. *Bundeslied* (chant de fédération) de Gœthe, pour deux voix solos, chœur à trois voix, avec accompagnement de deux clarinettes, deux cors et deux bassons.

— 123. 2me messe solennelle (en *ré*), pour quatre voix solos, chœur et orchestre.

— 124. Ouverture de fête (en *ut*) pour l'orchestre, dédiée au prince Nicolas de Galitzin.

— 125. Neuvième symphonie, avec chœur (en *ré* mineur), sur l'ode de Schiller, *An die Freunde*, dédiée au roi de Prusse Frédéric-Guillaume III.

— 126. Six bagatelles pour piano.

— 127. Quatuor (en *mi* bémol) pour deux violons, alto et violoncelle, dédié au prince Nicolas Galitzin (n° 12).

— 128. *Der Kuss* (Le Baiser), ariette à voix seule avec piano.

— 129. *Rondo a capricio* (en *sol*) pour piano, œuvre posthume.

— 130. Quatuor (en *si* bémol), pour deux violons, alto et violoncelle, dédiée au prince Nicolas Galitzin (n° 13).

— 131. Quatuor (en *ut* dièse mineur), idem, dédié au baron de Stutterheim (n° 14).

— 132. Quatuor (en *la* mineur), idem, dédié au prince Nicolas Galitzin (n° 15).

— 133. Grande fugue (*tantôt libre, tantôt recherchée*, en *si* bémol), pour deux violons, alto et violoncelle, dédiée à l'archiduc Rodolphe (n° 16).

— 134. La même fugue arrangée pour piano à quatre mains, par Beethoven.

— 135. Quatuor (en *fa*) pour deux violons, alto et violoncelle (œuvre posthume) (n° 17).

— 136. *Der glorreiche Augenblick* (Le moment glorieux), cantate sur un poëme d'Al. Weissenbach, pour quatre voix et orchestre, exécutée au congrès de Vienne, en 1814. La même composition a été arrangée sur un autre texte de F. Rochlitz sous ce titre : *Preis der Tonkunst* (Éloge de la Musique), à quatre voix et orchestre.

— 137. Fugue (en *ré*) pour deux violons, deux altos et violoncelle, composée le 28 novembre 1817.

— 138. *Ouverture de Léonore* (en *ut*), à grand orchestre (cette ouverture est la plus belle

Digitized by Google

et la première qui fut composée en 1805 pour l'opéra qui porte maintenant le titre de *Fidelio*.

La plupart de ces ouvrages ont été arrangés de vingt manières différentes pour les admirateurs de Beethoven, et les éditions qui en ont été faites se sont multipliées en Allemagne, en France et même en Angleterre.

OUVRAGES NON CLASSÉS.

1° *Pour l'orchestre.*

— 1. 2me ouverture (en *ut*) de *Léonore* refaite sur les thèmes de la première, et très-inférieure.
— 1. *Allegretto* (en *mi* bémol), ouvrage posthume.
— 2. *Marche triomphale* pour la tragédie intitulée *Tarpeja* (en *ut*).

2° *Pour les instruments à cordes.*

— 3. *Andante favori* (en *fa*), pour deux violons, alto et basse.

3° *Pour les instruments à vent.*

— 4. *Rondino* (en *mi* bémol) pour deux clarinettes, deux hautbois, deux bassons et deux cors, œuvre posthume.
— 5. *Trois duos* (en *ut*, en *fa*, en *si* bémol) pour clarinette et basson.

4° *Pour piano avec accompagnement.*

— 6. *Rondo* (en *si* bémol) avec orchestre, œuvre posthume.
— Trois quatuors originaux (en *mi* bémol, en *ré*, en *ut*) pour piano, violon, alto et violoncelle, œuvre posthume.
— 8. Petit trio (en *si* bémol) pour piano, violon et violoncelle. Composé en 1812.
— 9. Trio (en *mi* bémol), idem, œuvre posthume.

5° *Pour piano et violon, ou violoncelle.*

— 10. Rondo (en *sol*) pour piano et violon.
— 11. Douze variations (en *fa*), idem (sur le thème de *Figaro : Se vuol ballare*).
— 12. Douze variations (en *sol*), idem (sur un thème de l'oratorio de *Judas Machabée*).
— 13. Sept variations (en *mi* bémol), idem (sur un thème de *la Flûte enchantée*).

6° *Pour piano à quatre mains.*

— 14. Six variations (en *ré*) sur un thème allemand, écrites au mois de juin 1800 sur l'*Album* des comtesses Joséphine Deyen et Thérèse Brunswick.
— 15. Variations sur un thème du comte Waldstein (en *ut*).

7° *Pour piano seul.*

— 16. Trois sonates (en *mi* bémol, en *fa* mineur, et en *ré*), composées à l'âge de dix ans.
— 17. Sonate facile (en *ut*), dédiée à Eléonore de Breuning.
— 18. Deux petites sonates faciles (en *sol*, en *fa*).
— 19. Ronde (en *la*).
— 20. Prélude (en *fa* mineur).
— 21. Dernière pensée musicale (en *si* bémol).
— 22. Neuf variations (en *ut* mineur), sur une marche de Dressler, composées à l'âge de dix ans.
— 23. Neuf variations (en *la*), sur le thème de la *Molinara : Quant'è piu bello.*
— 24. Six variations (en *sol*), sur le thème de la *Molinara : Nel cor piu non mi sento.*
— 25. Douze variations (en *ut*) sur le Menuet *à la Vigano.*
— 26. Douze variations (en *la*) sur le thème d'une danse russe, dansée par Madame Cassentini dans le ballet : *La fille de la Forêt.*
— 27. Huit variations (en *ut*) sur le thème de Richard Cœur de Lion. *Une fièvre brûlante.*
— 28. Dix variations (en *si* bémol) sur un thème de *Falstaff*, opéra de Salieri.
— 29. Sept variations (en *fa*) sur le thème : *Kind, willst du ruhig schlafen* (Enfant, veux-tu dormir tranquillement).
— 30. Huit variations (en *fa*).
— 31. Treize variations (en *la*) sur le thème de l'opéra *le Chaperon rouge : Eshaltein mahl ein alter Mann* (Il y avait une fois un vieillard).
— 32. Six variations très-faciles (en *sol*).
— 33. Six variations faciles (en *fa*) sur un air suisse pour piano ou harpe.
— 34. Vingt-quatre variations (en *ré*) sur le thème *Vieni, Amore*, dédiées à la comtesse de Hatzfeld.
— 35. Sept variations (en *ut*) sur *God save the King.*
— 36. Cinq variations (en *ré*) sur *Rule Britannia.*
— 37. Trente-deux variations (en *ut* mineur) sur un thème original.
— 38. Huit variations (en *si* bémol), sur l'air : *Ich hab' ein kleines Hüttchen mehr* (Je n'ai qu'une petite chaumière).

DANSES ET MARCHES.

— 39. Six danses dans la manière des *Landler* (valses lentes).
— 40. Sept *idem.*
— 41. Douze danses allemandes qui ont été exécutées dans la petite salle de la Redoute impériale, à Vienne.
— 42. Six contredanses.
— 43. Menuet (en *mi* bémol).
— 44. Six menuets.
— 45 Douze menuets qui ont été exécutés dans la petite salle de la Redoute impériale, à Vienne.
— 46. Marche militaire pour instruments à vent (œuvre posthume).

CHANTS ET LIEDER AVEC ET SANS ACCOMPAGNEMENT.

— 47. Canon pour soprano, alto, ténor et basse.
— 48. Chant des moines pour le *Guillaume Tell* de Schiller, à deux ténors et deux basses.
— 49. Chant final du vaudeville patriotique *Die Ehrenpforten* (Les arcs de triomphe), pour voix seule avec chœur et piano.
— 50. *Der Abschied* (Le Départ), chant à voix seule avec piano.
— 51. *Andenken* (Souvenir), de Matthisson, idem.
— 52. *Empfindungen bei Lydien's Untreue* (Sensations produites par l'infidélité de Lydie), idem.

Digitized by Google

— 53. *Gedenke mein* (Ma pensée), idem (œuvre posthume).
— 54. Six poëmes allemands, etc., idem.
— 55. Trois chants à voix seule avec piano.
— 56 *Ich liebe Dich* (Je t'aime), idem.
— 57. *Lied aus der Ferne* (Chant dans le lointain), idem.
— 58. Deux Lieder à voix seule avec piano.
— 59. *Der freie Mann* (L'Homme libre), pour voix solo, chœur et piano.
— 60. *O dass ich Dir vom stillen Auge* pour voix seule et piano (écrit sur l'album de Mlle Regina Lang, cantatrice de la cour de Bavière).
— 61. Cantique à voix seule avec accompagnement de piano.
— 62. *Die Sehnsucht nach dem Rhein* (les Souvenirs du Rhin), idem.
— 63. *Seufzer eines Ungeliebten* (Soupir d'un amant malheureux), de Bürger, et *die Klaje* (La Plainte, de Gœthe, idem (œuvre posthume).
— 64. *Trinklied* (Chanson à boire), idem.
— 65. *Der Wachtelschlag* (Le Cri de la caille), idem.

Plusieurs biographies de Beethoven ont paru, non-seulement dans les recueils biographiques généraux, mais en notices spéciales. Les notices publiées jusqu'à ce jour ont pour titres : 1° *Ludwig Van Beethoven*, *Biographie desselben*, *verbunden mit Urtheilen über seine Werke* (Louis Van Beethoven, sa biographie, avec des appréciations de ses œuvres, par Jean Aloys Schlosser) ; Prague, 1828, in-8° de 93 pages, ornée de son portrait. Ouvrage fort médiocre dont le fond est emprunté aux gazettes musicales. — 2° *Biographische Notizen über Ludwig Van Beethoven* (Notices biographiques sur Louis Van Beethoven, par le docteur F. G. Wegeler et Ferdinand Ries). Coblence, Bädeker, 1838, 1 vol. petit in-8° de 164 pages, avec le portrait de Beethoven en silhouette, à l'âge de seize ans, et des *fac-simile* de son écriture à diverses époques. Ce petit volume, rempli d'intérêt, n'est pas un livre à proprement parler ; ce sont des souvenirs rapportés, sans prétention littéraire, par le docteur Wegeler, médecin distingué et ami d'enfance de Beethoven, et par le compositeur Ries, qui fut élève de l'illustre maître à Vienne et vécut dans son intimité pendant plusieurs années. Les faits sont présentés dans des paragraphes qui ne se lient point entre eux par un ordre logique, et sont entremêlés de lettres de Beethoven ; mais M. Wegeler, qui a puisé à des sources authentiques, éclaircit beaucoup de points concernant la famille du compositeur, sa jeunesse, ses études et ses relations, sur lesquelles on n'avait auparavant que des notions douteuses ou erronées. Les souvenirs de Ries sont aussi jetés sans ordre et pêle-mêle dans sa narration ; mais ils sont remplis d'intérêt pour l'étude du caractère et de la vie intime de son illustre maître. Un extrait du livre de Wegeler et de Ries a été publié en langue française par M. G.-E. Anders, sous le titre de *Détails biographiques sur Beethoven ;* Paris, 1839, in-8° de 48 pages. — 3° *Biographie von Ludwig van Beethoven. Verfosst von Anton. Schindler ;* Münster, 1840, 1 vol. in-8° de 296 pages, avec le portrait de Beethoven et deux *fac-simile*. Ami de Beethoven pendant plus de vingt ans, Schindler a pu recueillir sur la vie et les travaux de ce grand homme des renseignements que d'autres n'ont point connus ; sous ce rapport, son livre est digne d'intérêt, quoique le narrateur, assez médiocre écrivain, se livre à des divagations fatigantes. Il est en quelque sorte l'historien du ménage de l'artiste et n'épargne pas les détails sur les choses les plus vulgaires ; mais, quels qu'en soient les défauts, cette Biographie de Beethoven est, avec le petit volume de Wegeler et Ries, la source où il faut puiser pour écrire un bon ouvrage sur le même sujet. Le célèbre pianiste et compositeur Moscheles a traduit en anglais le livre de Schindler, avec des additions et des analyses des œuvres de Beethoven ; Londres, 1841, 2 vol. gr. in-12. Schindler a publié, comme supplément à son ouvrage, un volume intitulé *Ludwig Van Beethoven in Paris* (Louis Van Beethoven à Paris) ; Münster, 1842, in-8°. Sous ce titre assez bizarre, Schindler entend l'opinion qu'on a du génie et du talent de Beethoven dans la capitale de la France et les traditions d'exécution qu'on y a de ses œuvres. Les aperçus erronés et les appréciations fausses abondent dans ce volume. 4° Une *Esquisse biographique de Beethoven*, composée par Ignace de Seyfried, a été placée comme supplément dans le volume intitulé : ***Ludwig Van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre;*** Vienne, 1832, in-8°, ainsi que dans la deuxième édition du même livre dont le texte a été revu par Henri Hugh Pierson (Edgar Mannsfeldt) ; Hambourg, 1853, in-8°. On la trouve aussi dans la traduction française du même ouvrage par F.-J. Fétis intitulée : *Études de Beethoven. Traité d'harmonie et de composition ;* Paris, M. Schlesinger, 1833, 2 vol. in-8°. Bien qu'incomplète, cette notice a de l'intérêt et doit être consultée, comme complément des ouvrages précédents.

On a aussi quelques petits écrits et brochures sur des circonstances particulières relatives à Beethoven, parmi lesquels on remarque. — 5° *Ludwig Van Beethoven's Tod* (Mort de Louis

Van Beethoven), par Frédéric-Auguste Kaune; Vienne, 1827, in-8°. — 6° *Erinnerung an Ludwig Van Beethoven und Feier der Enthüllung seines Monumentes zu Bonn am* 10, 11, *und* 12 *Auguste* 1845, *Enthaltend L. V. Beethoven's Biographie*, etc. (Souvenir à Beethoven et fête de l'inauguration de son monument à Bonn les 10, 11 et 12 août 1845, contenant la Biographie de Beethoven, etc.); Bonn, 1845, in-8° de 30 pages avec le portrait de Beethoven, et des planches représentant la maison où il naquit, son monument funéraire à Vienne, et sa statue à Bonn. L'auteur de cet écrit est M. Breidenstein, professeur de musique à l'université de Bonn. — 7° *Ludwig Van Beethoven; Festgabe bei der Inauguration seines Denkmales.* (Louis van Beethoven : fêtes données pour l'inauguration de son monument, par Wilhelm Müller); Bonn, 1845, in-8°. Le grand artiste est aussi le sujet des ouvrages suivants : — 8° *Beethoven : Eine phantastische Charakteristik* (Beethoven : Caractéristique de fantaisie, par Ernest Ortlepp); Leipsick, J.-H. Hartknoch; 1836, petit in-8° de 96 pages. L'auteur de cet écrit s'est proposé de faire une sorte de roman dans la manière de Hoffmann; mais il est resté loin de son modèle. — 9° *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano, suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, par W. de Lenz; Saint-Pétersbourg, Bernard, 1852, deux volumes in-8°, tissu d'extravagances et de niaiseries, écrit d'un style ridicule. Enfin, M. F.-L. Berthé a publié un volume qui a pour titre : *Beethoven, drame lyrique, précédé de quelques mots sur l'expression en musique et sur la véritable poésie dans le drame lyrique;* Paris, Denain, 1836, in-8° de 230 pages. Les quelques mots sur l'expression en musique forment 136 pages; la véritable poésie dramatique de M. Berthé est un peu vulgaire.

Deux monographies importantes de Beethoven ont été publiées postérieurement à tous ces écrits : La première est l'ouvrage de feu M. Alexandre Oulibicheff (*Voyez* ce nom), amateur distingué et auteur d'une Biographie de Mozart, en 3 volumes in-8°, où l'on trouve d'excellentes choses. Cet ouvrage a pour titre *Beethoven, ses critiques et ses glossateurs* (Leipsick et Paris, 1857, 1 vol. gr. in-8°). L'autre monographie, ouvrage de M. le professeur Marx de Berlin, a pour titre : *Ludwig Van Beethoven. Leben und Schaffen* (Louis Van Beethoven, Vie et travaux), Berlin, Otto Janke, 1859, 2. vol. in-8°. L'amateur russe et le professeur allemand sont à des points de vue absolument différents; car, pour le premier, la plus belle période de gloire de Beethoven est la première, et les deux autres ne sont qu'une décadence progressive; pour M. Marx, au contraire, il y a progrès dans toute la carrière de Beethoven. A la vérité, il ne s'abandonne pas aux élans excentriques de ces admirateurs fanatiques appelés *glossateurs* par M. Oulibicheff; son analyse est calme et presque didactique; mais il n'en repousse pas moins avec énergie mon jugement sur les dernières œuvres de son héros, et surtout celui de M. Oulibicheff, qu'il appelle, je ne sais pourquoi, mon copiste (*Herr Fetis und sein Nachsprecher Oulibicheff*, 2[me] partie, page 310). Laissons le temps faire son œuvre sur toutes ces opinions.

BEFANI (Le P. Isidore), grand cordelier, né à Rome vers 1740, fut agrégé à la chapelle pontificale en 1788, et nommé ensuite maître de chapelle à l'église des Douze-Apôtres. Il a composé pour l'église; ses ouvrages sont restés en manuscrit. M. l'abbé Santini possède de cet auteur des messes à huit voix, un *Dixit* à huit, un *Benedictus* à huit, un *Salvum me fac* à huit, des messes à quatre, *Beatus vir* à six, beaucoup d'études sur les tons du plain-chant, et quelques canons.

BEFFARA (Louis-François), né à Nonancourt (Eure), le 23 août 1751, a rempli les fonctions de commissaire de police à Paris, depuis 1792 jusqu'en 1816, et s'est retiré des affaires à cette dernière époque. Outre divers travaux intéressants sur Molière et Regnard, dont une partie a été imprimée, Beffara a fait, pendant cinquante ans, d'immenses recherches sur les théâtres lyriques de la France et de l'étranger, particulièrement sur les auteurs et sur les compositeurs des opéras, ballets et divertissements qui y ont été représentés, sur les acteurs, danseurs et musiciens de l'orchestre. Elles sont consignées dans les ouvrages dont les titres suivent, lesquels sont en manuscrit et ne peuvent être considérés, en l'état où ils sont, que comme d'excellents recueils de matériaux. 1° *Dictionnaire de l'Académie royale de musique*, contenant l'histoire de son établissement, le détail de ses directions et administrations, des pièces représentées sur son théâtre jusqu'à présent, les dictionnaires des auteurs des paroles et de la musique, avec la liste de leurs pièces, 7 vol. in-4°, avec 7 autres volumes, aussi in-4°, d'ordonnances et de règlements sur ce spectacle; 2° *Dictionnaire alphabétique des acteurs, actrices, danseurs et danseuses de l'Académie royale de musique*, 3 vol. in-fol. — 3° *Tableau chronologique des représentations journalières des tragédies lyriques, opéras, ballets, depuis l'établissement*

Digitized by Google

de l'Académie, en 1671, jusqu'à présent; 4° *Dictionnaire alphabétique des tragédies lyriques, opéras, ballets, pantomimes, non représentés à l'Académie royale de musique;* suivi du *Dictionnaire des auteurs des paroles et des compositeurs de musique, avec la liste de leurs pièces*, 5 vol. in-fol.; 5° *Dramaturgie lyrique étrangère, ou Dictionnaire des opéras, cantates, oratorios, etc., représentés et imprimés dans les pays étrangers, depuis la fin du quinzième siècle, avec des notices sur les auteurs des paroles et les compositeurs de la musique*, 17 volumes in-4°. Les soins que Beffara a portés dans l'examen des registres de baptême, de mariage et de décès, ainsi que dans les titres des archives du département de la Seine, donnent à son travail un caractère d'authenticité irrécusable. Beffara a rassemblé une collection nombreuse et complète, non-seulement de tous les poëmes d'opéras qui ont été représentés, mais des diverses éditions qui en ont été données; le catalogue de cette collection forme un vol. in-4°. Beffara est mort à Paris le 2 février 1838, à l'âge de près de quatre-vingt-sept ans. Par son testament il a laissé ses collections de manuscrits à la bibliothèque de la ville de Paris.

BEFFROY DE REIGNY (Louis-Abel), plus connu sous le nom de *Cousin-Jacques*, né à Laon le 6 novembre 1757, est mort à Paris, le 18 décembre 1811. Dominé par son penchant à la bizarrerie, ce littérateur n'a dû le succès éphémère de la plupart de ses pièces de théâtre, qu'à la singularité des titres et des sujets. Il en faisait les paroles et la musique; mais il n'avait guère plus de talent dans un genre que dans l'autre; aussi tout cela est-il déjà tombé dans l'oubli. Les pièces dans lesquelles il a mis de la musique de sa composition sont celles dont les titres suivent : 1° *Les ailes de l'Amour*, divertissement en un acte, 1786. — 2° *L'Histoire universelle*, opéra comique, 1789. — 3° *Nicodème dans la Lune*, en trois actes, avec des ariettes, 1790. Cette pièce eut 191 représentations en 13 mois. — 4° *Le Club des bonnes gens*, opéra comique, 1791, au théâtre de Monsieur, et dans la même année, au théâtre Feydeau, *Nicodème aux enfers*. — 5° *Les deux Nicodèmes*, opéra comique, 1791, qui excita de grandes rumeurs parmi les démocrates, et qui ne put aller au delà de la septième représentation. — 6° *Toute la Grèce*, opéra comique, 1794. — 7° *La petite Nanette*, opéra comique en deux actes, représenté au théâtre Feydeau, le 19 frimaire an v (1796). — 8° *Turlututu, empereur de l'Ile-verte, folie, bêtise, farce, comme on voudra*, en trois actes, avec une ouverture, des entr'actes, des chœurs, des marches, des ballets, des cérémonies, du tapage, le diable, etc., 1797. — 9° *Jean-Baptiste*, opéra comique en un acte, 1798. — 10° *Madelon*, comédie mêlée d'ariettes, 1800. Beffroy de Reigny a publié aussi un recueil de chansons intitulé : *Soirées chantantes, ou le Chansonnier bourgeois*, Paris, 1805, 3 volumes in-8°, et les *Romances de Berquin mises en musique*, Paris, 1798, deux volumes, in-8°.

BEGER (Laurent), fils d'un tanneur de Heidelberg, naquit le 19 avril 1653. Il étudia d'abord la théologie, mais il l'abandonna pour se livrer à l'étude du droit. Il fut successivement bibliothécaire de Charles-Louis, électeur Palatin, et conseiller de Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg. Béger mourut à Berlin, le 21 avril 1705, âgé de cinquante-deux ans. Dans son *Thesaurus Brandenburgicus selectus*, Cologne, 1696, in-fol., continué en 1699, et augmenté d'un troisième volume en 1701, il traite des instruments de musique des Grecs.

BEGER (M.-Auguste), recteur de l'école communale de Neustadt, en Bavière, s'est fait connaître par un écrit intitulé : *Die Würde der Musik im griechischen Alterthume zur Beachtung für die Gegenwart* (L'importance de la musique dans l'antiquité grecque, etc.). Dresde, Arnold, 1839, in-8° de 119 pages in-8°). Dans ce petit ouvrage, l'auteur traite en particulier des diverses espèces d'instruments à cordes chez les Grecs et de leur usage dans l'accompagnement de la poésie chantée.

BÉGREZ (Pierre Ignace), né à Namur, en Belgique le 23 décembre 1787, entra, à l'âge de six ans, à l'église cathédrale de Saint-Aubin comme enfant de chœur. Quelques années après il vint à Paris, et fut reçu au Conservatoire de musique dans une classe de violon, le 17 floréal an xii; il fut aussi attaché comme violoniste à l'orchestre du Théâtre italien; mais sa voix étant devenue un ténor assez beau, il abandonna le violon, et entra au pensionnat du Conservatoire, où il devint élève de Garat, au mois d'octobre 1806. En 1814 il obtint le premier prix de chant dans cet établissement, et en 1815 il débuta à l'Opéra dans *Armide*, *Anacréon*, et les *Bayadères*. Vers la fin de la même année, M. Waters, alors propriétaire du Théâtre du Roi, à Londres, l'engagea, et Bégrez débuta à ce théâtre comme premier ténor; il y est resté attaché jusqu'en 1821, où il a quitté la carrière dramatique pour l'enseignement. Il a publié plusieurs pièces détachées pour le chant et s'est fixé à Londres.

BÈGUE (Nicolas-Antoine LE), organiste de l'église de Saint-Méry, naquit à Laon en 1630.

Digitized by Google

Il fut nommé organiste du roi par quartier, à la mort de l'abbé de la Barre, en 1678, et mourut à Paris, le 6 juillet 1702. On dit qu'il se faisait aider par un de ses élèves, pour embrasser à la fois une grande partie du clavier, ce qui donnait à son exécution un effet extraordinaire : c'est un conte puéril. Le Bègue a publié : 1° *Pièces d'orgue*, 1er, 2e et 3e livres ; Paris, 1676, in-4° oblong. — 2° *Pièces pour le clavecin;* Paris, 1677, in-4° oblong. La Bibliothèque impériale de Paris possède des *Magnificat*, des *pièces d'orgue* de sa composition, en manuscrit, et des *airs à deux et trois parties avec la basse continue;* Paris, 1678, in 4°.

BEHAGHEL (Gottlieb), professeur au Lycée de Heidelberg, actuellement vivant (1857), est auteur d'une petite dissertation intitulée : *Die erhaltenen Reste altgriechischer Musik* (Les restes conservés de l'ancienne musique grecque); Heidelberg, 1844, in-8° de 12 pages, avec deux planches de musique. L'objet de cet opuscule est de traduire et d'harmoniser un chant de l'hymne 12e d'Homère, déjà publié par Marcello dans sa collection de psaumes.

BEHM (Georges), né en 1621 à Leitmeritz, en Bohême, entra chez les jésuites en 1636, à l'âge de quinze ans. Il y enseigna successivement les humanités, la philosophie, les mathématiques et la théologie. Il mourut à Znaym, le 7 novembre 1666. On a de lui : *Propositiones mathematico-musurgicæ;* Prague, 1650, in-4°. C'est un recueil de curiosités sur l'acoustique.

BEHR (Samuel-Rodolphe), compositeur qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, est connu par un recueil intitulé : *Musicalia*, contenant des menuets, des passe-pieds, etc., pour deux violons et basse ; Leipsick, 1703.

BEHRENDT (Jacques-Joseph), professeur au séminaire des Instituteurs à Graudenz, ville des États prussiens en Pologne, a publié un recueil de chants pour une, deux, trois et quatre voix, avec les textes en allemand, en polonais et en latin, à l'usage des écoles, sous ce titre : *Sammlung ein, zwey, drey-und vierstimmiger Bircken und Schullieder, Motetten, Intonation in Chorâle, Liturgieen, Chöre, Messen, Vesper und anderer Geistlieder auf alle Festtage im Jahre*, etc.; Glogau, 1831, 2 vol. gr. in-4° ob. Ce recueil est noté en chiffres.

BEHRENS (Jean-Jacques), organiste de l'église des Orphelins, à Hambourg, et directeur d'une école de chant attachée à cette institution, vers 1840. Il s'est fait connaître par quelques compositions dont les titres suivent : 1° Mélodie chorale, *Wie herrlich strahlt der Morgenstern*, avec cinq harmonies différentes pour l'orgue ou pour quatre voix; Hambourg, Cranz. — 2° Double chœur sur un choral avec une fugue ; ibid. — 3° Plusieurs recueils de chants à plusieurs voix, avec ou sans accompagnement de piano; ibid. — 4° Trois chansons allemandes avec accompagnement de piano, œuvre 7; ibid. On a aussi de cet artiste des exercices de chant intitulés : *Vorübungen zum Gesangunterrichte für Schulen ;* Hambourg, Cranz.

BEHRENS (Christophe-Henri-Théodore), compositeur et professeur de musique à Brunswick, est né à Erckerode, près de cette ville, le 27 mars 1808. On a de lui les ouvrages dont voici les titres : 1° 6 Lieder et chants pour voix de basse avec piano ; Brunswick, Rademach. — 2° Deux rondeaux pour piano sur des thèmes de *Guillaume Tell ;* Brunswick, Meyer. — 3° Trois chansons allemandes avec piano; Hambourg. — 4° 6 Lieder pour bariton avec piano, op. 7; Brunswick, Meyer. — 5° Six *idem*, op. 8; ibid. — 6° Chants et Lieder pour basse ou bariton, op. 10; Leipsick, Whistling. Behrens a écrit une ouverture et des entr'actes pour le drame d'Immermann, intitulé : *Trauerspiel in Tyrol* (tragédie dans le Tyrol); plusieurs ouvertures de concert exécutées à Brunswick, des ouvertures pour les tragédies *Wallenstein* et *Louis XI;* une symphonie à grand orchestre, en *fa* mineur ; une cantate, *Das Loos des Kriegers* (Le sort du guerrier), et plusieurs autres compositions.

BEISSEL ou **BEYSSEL** (Jodocus), conseiller des archiducs d'Autriche, orateur, poëte, jurisconsulte et philosophe, vécut à Aix-la-Chapelle depuis 1474 jusqu'en 1494. Parmi ses ouvrages, on en trouve un intitulé : *Dialogus ad Hermolaum Barbarum de optimo genere musicorum.* Cet ouvrage est resté en manuscrit.

BEKUHR (Gottlob-Frédéric-Guillaume), prédicateur à Vogelsdorf, en Saxe, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un livre intitulé : *Ueber die Kirchen-Melodien* (Sur les mélodies de l'Église); Halle, 1796, in-8°, 154 pages. Cet ouvrage est excellent, et l'un des plus instructifs qu'on possède sur cette matière.

BELCKE (Frédéric-Auguste), célèbre tromboniste et compositeur, est né à Lucka, dans le duché de Saxe-Altenbourg, le 27 mai 1795. Fils d'un musicien de ville, et destiné à remplir les mêmes fonctions, il dut apprendre, suivant l'usage, à jouer de tous les instruments; mais le cor fut celui qu'il sembla d'abord préférer. Déjà, à l'âge de onze ans, il se distinguait par son habileté à jouer de cet instrument, quand il fut obligé d'apprendre à jouer du trombone-basse, parce qu'il n'y avait point de tromboniste dans sa ville natale. A défaut de musique pour

Digitized by Google

le trombone, son père lui fit jouer des études et des solos de basson; il en résulta pour lui qu'il apprit à jouer de son instrument avec plus de délicatesse qu'on ne l'avait fait jusqu'à lui. A l'âge de seize ans, il remplaça Sachse comme musicien de ville à Altenbourg. Au retour de cet artiste, Belcke se rendit à Leipsick pour y achever ses études. Ce fut dans cette ville qu'il se fit entendre pour la première fois, en 1815, dans un concert public. Il y exécuta un pot-pourri pour le trombone, composé par C. H. Meyer, et fit naître le plus vif étonnement par son talent extraordinaire. Peu de temps après, il entreprit son premier voyage avec son frère, flûtiste distingué. Ils se firent entendre avec succès à Merseburg, Halle, Dessau et Berlin. Arrivé dans cette dernière ville, il y fut nommé musicien de la chambre du roi. Ce fut là que Ch.-M. de Weber l'entendit; ce compositeur, émerveillé de son talent, l'engagea à se rendre à Dresde; il y arriva au mois de mars 1817. Weber lui offrit une place dans la chapelle du roi; mais Belcke ne crut pas devoir accepter. Il continua ses voyages, et reparut en 1821 à Berlin, où il se fit entendre sur le *cor à pistons* de Stoelzel. En 1824 il donna des concerts à Leipsick; en 1828, à Dresde; en 1830, à Breslau, Vienne et Presbourg. En 1832, il entreprit un nouveau voyage avec son frère et visita le cours de Brunswick, Hanovre et Copenhague. De retour à Berlin par Hambourg, il paraît s'être fixé enfin dans la capitale de la Prusse. Il s'y est fait particulièrement admirer en exécutant dans l'église Sainte-Marie (*Marienkirche*), avec le directeur de musique Bach, des morceaux concertants pour trombone et orgue. Le premier essai de ce genre de musique a été fait en 1827 par ces deux artistes. On connaît de Belcke des pièces faciles pour le piano, des variations et des walses (Leipsick, Hambourg et Berlin); une grande quantité de danses pour le même instrument; un recueil des chants pour quatre voix d'hommes; un canon pour les mêmes voix; six duos pour deux trombones, œuvre 50; duo concertant pour deux trombones-basses, op. 55; douze études pour trombone-basse avec la gamme, op. 43; concertino pour trombone, op. 40; étude pour trombone, œuvre 18; fantaisie pour trombone et orgue, exécutée à Potsdam, le 5 juin 1834, à la fête musicale; concerto militaire pour trombone et orchestre; pot-pourri sur des airs de *Don Juan* et de *Jessonda*; adagio et rondeau pour deux trombones, exécuté en 1832 avec M. Schweizer. Belcke a beaucoup écrit pour le piano, particulièrement des pièces faciles à quatre et à deux mains, telles que marches à quatre mains, op. 19 et 29; exercices faciles, *idem*, op. 22 et 26; pièces faciles *idem*, en plusieurs cahiers, rondos à deux mains, op. 8, 25 et 45; plusieurs cahiers d'exercices; de petites sonates et des variations *idem*.

BELCKE (Chrétien-Gottlieb ou Théophile), frère du précédent, né le 7 janvier 1796, est considéré comme un des bons flûtistes de l'Allemagne. Après avoir fait ses premières études de musique sous la direction de son père, il se rendit à Berlin, où il prit des leçons de M. Schrœck, première flûte du théâtre royal et de la chambre du roi. Dans un voyage qu'il fit avec son père, il fut atteint d'une assez longue maladie qui l'obligea de suspendre ses travaux. En 1819, il obtint une place de seconde flûte à l'orchestre de Leipsick, et il profita de son séjour en cette ville pour apprendre les règles de l'harmonie sous la direction de Veinling, directeur de l'école de Saint-Thomas. Quelques voyages qu'il fit ensuite avec son frère l'ont fait connaître avantageusement. Une maladie, plus longue et plus douloureuse que la première, l'obligea, en 1832, à se retirer à Lucka; mais sa santé étant rétablie, il a accepté, en 1834, la place de flûte solo dans la musique du duc Frédéric d'Altenbourg. On a gravé de sa composition : un concertino pour flûte et orchestre ou piano; des variations sur un thème de Ch.-M. de Weber, Berlin, Schlesinger; une fantaisie pour flûte et orchestre; deux œuvres de caprices; trois duos pour deux flûtes; un divertissement pour flûte et orchestre, ainsi que plusieurs autres ouvrages, des recueils de chants et des petites pièces pour le piano.

BELDEMANDIS (Prodoscimo de), né à Padoue, était en 1422 professeur de philosophie dans cette ville. On a de lui des commentaires sur la doctrine de Jean de Muris. Ils se composent des ouvrages suivants, qui portent tous la date de l'année où ils furent terminés : I. *Compendium tractatus practicæ cantus mensurabilis*, 1408. II. *Opusculum contra theoricam partem, sive speculativam Lucidarii Marchetti Patavini*, 1410. III. *Cantus mensurabilis ad modum Italicorum*, 1412. IV. *Tractatus musicæ planæ in gratiam magistri Antonii de Pontevico Brisciani*, 1412; V. *De Contrapunto*, 1412. Ces divers ouvrages se trouvent à Padoue, en manuscrit; le père Martini en possédait des copies qui sont aujourd'hui à la bibliothèque du Lycée communal de musique, à Bologne. Il existe, dans la Bibliothèque du Vatican, sous le n° 5321, deux ouvrages manuscrits de Beldemandis; le premier est le traité du contre-point; l'autre a pour titre : *Canon in quo docetur musicam speculativam*, etc. Celui-ci est le numéro précédemment cité sous un autre titre. Il est regret-

Digitized by Google

table que l'abbé Gerbert n'ait pas cru devoir faire entrer les ouvrages de Beldemandis dans sa collection d'auteurs sur la musique, pour le seul motif que l'auteur n'était pas ecclésiastique. La connaissance de ces ouvrages serait d'un haut intérêt, non à cause des discussions de l'auteur sur la partie spéculative de la musique traitée par Marchetto de Padoue, mais parce que cet auteur était contemporain de Dufay, de Binchois, et qu'il appartient à une des époques les plus importantes de l'histoire de l'art. Ses ouvrages sont intermédiaires entre ceux de Marchetto de Padoue et de Jean Tinctoris. Il serait curieux de savoir quelles différences il pouvait y avoir, en 1412, entre la musique mesurée, suivant la doctrine des Italiens, et le système de ce genre de musique perfectionné par Dufay.

BELEM (Antoine de), chanoine régulier, né à Evora, en Portugal, vers 1620, fut maître de chapelle et ensuite prieur de son ordre à Espinhero, vers 1667. Il est mort en 1700, dans le monastère de Belem. Ses compositions se trouvaient en manuscrit dans la Bibliothèque du roi de Portugal, en 1755; elles consistent en répons, psaumes, lamentations et *Miserere* à quatre, cinq et six chœurs, de quatre voix chacun.

BELFOUR (Jean), littérateur écossais, vivait à Londres dans les premières années du dixneuvième siècle. On lui doit une traduction anglaise du poëme de Yriarte sur la musique : elle a été publiée avec luxe typographique, sous ce titre : *Music, a didactic Poem, from the spanish of Yriarte.* Londres, 1811, gr. in-8°.

BELGIOJOSO (Le comte Antoine), amateur de musique, chanteur distingué, et membre de l'Union philharmonique de Bergame, né à Milan vers 1810, a vécu longtemps à Paris et y a pris des leçons des meilleurs chanteurs du Théâtre-Italien. Vers 1840 il est retourné dans sa patrie, et y a publié un opuscule intitulé : *Sull' arte del canto, brevi osservazioni.* Milan, 1841, in-12 de deux feuilles. En 1845, le comte Belgiojoso a fait représenter au théâtre *Re* de Milan un opéra de sa composition qui avait pour titre : *La Figlia di Domenico.* Le sujet de cet ouvrage était tiré d'un vaudeville français. On connaît de cet amateur : *Sei Notturni a voci sole senza accompagnamento;* Milan, Ricordi. Les quatre premières pièces de ce recueil sont pour ténor et deux basses; la cinquième, pour deux ténors et deux basses, et la dernière pour soprano, contralto, ténor et basse. — 2° *Vidi or ora di sole un raggio*, canzonette pour ténor; ibid. — 3° *No, mia bella, non voler*, canzonette avec piano; ibid. Cet amateur distingué est mort à Milan en 1858.

Deux autres amateurs de la même famille se sont fait connaître aussi par de légères compositions pour le chant. Le premier, prince Émile Belgiojoso, a publié : 1° *L'Esule*, ariette avec accompagnement de piano; Milan, Ricordi. — 2° *Splende viva e rossegiante*; idem, ibid. — 3° *La Continanza*; idem, ibid. L'autre, comte Pompée Belgiojoso, est auteur de l'*Abbandono*, romance avec piano; Milan, Ricordi, et de *Ne m'oubliez pas*, romance; ibid. On connaît aussi de lui quelques bagatelles pour le piano.

BELHAVER (Vincent). *Voyez* Bellhaver.

BELIKOFF (M.), inspecteur de la chapelle impériale de Russie, actuellement vivant (1857), a traduit en langue russe le livre de l'auteur de cette biographie intitulé : *Curiosités historiques de la musique*, etc. (*Istoriczeska despotamiatnosti Muzeiki*, etc.) Saint-Pétersbourg, 1833, 1 vol. in-8°, et *La Musique mise à la portée de tout le monde* (*Muzeika poniatnaia dlia Wsieche*, etc.), ibid., 1835, 1 vol. in-8°. Cette traduction est faite d'après la première édition française publiée à Paris en 1830. Au moment où cette notice est écrite, M. Belikoff est occupé de la traduction du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, qui sert d'introduction à la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens.*

BELIN (Jehan), chantre à déchant, c'est-à-dire musicien contrapuntiste de la chapelle du roi de France Philippe le Bel, était au service de ce prince en l'année 1313, comme le prouve un compte des dépenses de la maison royale, daté de cette année (Mss. de la Biblioth. du Roi, coté F 540 du supplément).

BELIN (Guillaume), était ténor de la chapelle du roi de France François I^er^, suivant un état, dressé en 1547, du drap noir livré pour les robes de deuil aux obsèques de ce prince (Mss. de la Bibliothèque du Roi, F 542). Ce Guillaume Belin est vraisemblablement celui que Laborde appelle *Bellin* (Guillaume), qui fut chanoine de la Sainte-Chapelle à Paris, et qui a mis en musique, à quatre parties *Les cantiques de la Bible, mis en vers françois, par Lancelot de Carle, évêque de Riez*; Paris, Adrien Le Roy, 1560, in-8°, obl. Dans les quatorzième et quinzième livres de *Chansons nouvelles à quatre parties*, publiés à Paris par Pierre Atteingnant (sic) et Hubert Jullet, en 1543 et 1544, on trouve des pièces de Guillaume Belin.

BELIN (Julien), né au Mans vers 1530, fut un des plus habiles joueurs de luth de son temps. Il a publié : *Le premier livre de motets, chansons et fantaisies réduites en tabulature de leut* (luth); Paris, Nicolas Du Chemin, 1556,

Digitized by Google

in-4° obl. Ce musicien vivait encore au Mans en 1584.

BELIO (Jean), né à Trévise en 1806, a composé la musique d'un opéra sérieux intitulé : *Bianca e Fernando*, dont l'Académie *Filodramatica* de sa ville natale a donné une représentation le 31 mars 1827. L'auteur du libretto, les chanteurs, les musiciens de l'orchestre, le décorateur et le machiniste étaient aussi des habitants de Trévise. Par excès de patriotisme, les spectateurs applaudirent avec enthousiasme et l'ouvrage et son exécution. Moins heureux à Venise, M. Belio y fit représenter, en 1829, au théâtre *San-Benedetto*, un opéra intitulé : *Il Barbiere di Gheldria*, qui fut outrageusement sifflé. Depuis cette époque, il paraît avoir renoncé à la carrière du théâtre.

BELL (Charles), médecin anglais dont la biographie n'a pas été publiée jusqu'à ce jour (1857), est auteur d'un mémoire qui a paru dans les *Transactions philosophiques* de Londres (année 1832), sur les organes de la voix humaine (*On the organs of the human voice*).

BELLASIO (Paul), compositeur, né à Vérone, dans le seizième siècle, a fait imprimer des madrigaux sous ce titre : *Il primo libro della Fiamella a tre e quattro voci*, Venise, 1679, in-8°. On trouve aussi des madrigaux de cet auteur dans une collection qui a pour titre : *Dolci affetti, madrigali a cinque voci di diversi eccellenti musici di Roma;* Rome et Venise, 1568, in-4°. Le titre de cet ouvrage fait voir que Bellasio a dû être employé à Rome dans quelque église, soit comme chanteur, soit comme maître de chapelle. On a aussi de Bellasio *Villanelle alla romana, libro 1° a tre voci;* Venezia, 1595.

BELLAZZI (François), compositeur vénitien, élève de Jean Gabrieli, a vécu dans la première moitié du dix-septième siècle. Dans ses compositions pour l'église il s'éloigne des anciennes formes et imite le style de Monteverde avec toutes ses hardiesses et ses incorrections. Ses ouvrages connus sont : 1° *Salmi di vespri a otto voci;* Venise, Bart. Magni, 1618, in-4°. — 2° *Sacrorum concentuum* 2, 3, 4 *et* 6 *vocum. Litan. B. V.* 5 *voc. una cum* 1 *missa* 4 *voc.*; ibid. 1620, in-4°. — 3° *Motteti, letanie della B. V. Magnificat e falsi bordoni a* 8 *voci, coll' aggiunto al primo coro di concerti ecclesiastici a* 2, 3, 4 *voci, ed una missa a quattro*, op. IV; ibid. 1622. — 4° *Salmi intieri a* 5 *voci da cappella, op. V; Milano, app. Filippo Lomazzo*, 1623, in-4°. — 5° *Salmi concertati all'uso moderno che si cantano alle compiete a* 4 *voci con le Antifone della B. V. e gli salmi di feste a* 8 *voci. op. VII;* Venise, Bart. Magni, 1626, in 4°. — 6° *Missa, Magnificat et motetti concertati e correnti, falsi bordoni, con Gloria Patri e canzone francese a* 8 *voci, con partitura*, op. VIII; ibid., 1628, in-4°.

BELLÈRE (Jean), libraire à Anvers, dans la seconde moitié du seizième siècle, se livrait spécialement à la publication et à la vente des ouvrages de musique qui, à cette époque, étaient du ressort de la librairie. Son nom flamand était *Beellaerts*, dont on fit *Bellerus*, en le latinisant, et de Bellerus on a fait *Bellère* sur tous les titres d'œuvres de musique en langue française, particulièrement sur les recueils de chansons à plusieurs parties qui avaient alors une grande vogue. En 1579, Bellère s'associa avec Pierre Phalèse, fils de l'imprimeur libraire de musique de Louvain, célèbre par ses nombreuses et importantes publications d'ouvrages composés par des musiciens belges. L'association de Bellère et de Phalèse à Anvers ne finit que par la mort du premier, dans les dernières années du seizième siècle. Dans les derniers temps la plupart des grands musiciens de la Belgique avaient cessé de vivre, et les œuvres nationales étaient devenues rares : de là vient que Bellère et Phalèse fils publièrent beaucoup de nouvelles éditions de recueils de compositions des maîtres italiens.

BELLÈRE (Balthasar), fils du précédent s'établit à Douai peu de temps après la mort de son père et y transporta sa librairie, dont il publia le Catalogue devenu d'une rareté excessive, et que M. Coussemaker a trouvé dans la bibliothèque de Douai. Ce Catalogue a pour titre : *Thesaurus bibliothecarius sive cornucopiæ librariæ bellerianæ, cum duobus supplementis*; Duaci, 1603 1605. On y trouve l'indication d'un grand nombre d'œuvres de musiciens du seizième siècle provenant du fonds ou de l'assortiment de Bellère père. Le fils a publié aussi à Douai bon nombre d'ouvrages de musique dans les vingt-cinq premières années du dix-septième siècle.

BELLERMANN (Constantin), poëte lauréat et recteur à Minden, né à Erfurt, en 1696, y étudia la jurisprudence et s'y exerça en même temps à la composition, au luth, à la viole *da gamba*, au violon et à la flûte. On a de lui un ouvrage intitulé *Programma in quo Parnassus Musarum voce, fidibus, tibiisque resonans; sive musices, divinæ artis, laudes, diversæ species, singulares effectus, atque primarii auctores succincte, præstantissimique melopœiæ cum laude enarrantur, etc.*, Erfurt, 1743, in-4°, de six feuilles. Mitzler a donné une analyse très-détaillée de cet ouvrage dans sa Bibliothèque musicale, t. III, p. 559-572. Bellermann a com-

Digitized by Google

posé un opéra italien d'*Issifile*; un grand nombre de cantates; vingt-quatre suites pour le luth; trois concertos pour la flûte; trois *idem* pour le hautbois d'amour; dix *idem* pour clavecin avec accompagnement de violon; six ouvertures; six sonates pour flûte, viole *da gamba* et clavecin; enfin, huit oratorios dont voici les titres: 1° *Die himmlischen Heerschaaren* (Les armées célestes), en 1726. — 2° *Der reiche Mann und der arme Lazarus* (Lazare et le Riche), en un acte, 1731. — 3° *Das auf ein La mi sich endigende Wohlleben des reichen Mannes*, en deux actes, 1735. — 4° *Die Allmacht in der Ohnmacht, oder die freudenreiche Geburt Jesu* (La Toute-puissance dans la faiblesse, ou la naissance joyeuse de Jésus-Christ), en quatre actes, 1734. — 5° *Der verlorne Sohn* (le Fils perdu), en deux actes, 1735. — 6° *Der in der Auferstehung triumphirende Jesus* (Jésus triomphant dans sa résurrection), en quatre parties, 1734 et 1735. — 7° *Die siegende Schleuder des heldenmüthigen Davids* (La Fronde victorieuse du vaillant David), en quatre actes. — 8° *Die Sendung des heil. Geistes mit Chorälen und guten Erwegungen* (La Mission du Saint-Esprit), en quatre parties, 1735.

BELLERMANN (Jean-Joachim), né à Erfurt le 23 septembre 1735, fit ses études dans sa ville natale et à Göttingue. Vers 1782, il fit un voyage en Russie. De retour dans sa patrie, l'année suivante, il fut nommé professeur de théologie et de philosophie, directeur du Gymnase, membre de l'Académie des sciences, etc. Il cultivait la musique et était bon pianiste. Parmi ses ouvrages, on trouve celui-ci: *Bemerkungen über Russland in Rücksicht auf Wissenchaften, Kunst, Religion und andere merkwürdige Verhältnisse* (Observations sur la Russie sous le rapport des sciences, arts, religion, etc.), première partie; Erfurt, 1788. On y trouve des détails sur la musique des Russes, les instruments, leurs chants nationaux et leurs danses.

BELLERMANN (Jean-Frédéric), fils du précédent, est né à Erfurt, le 8 mars 1795. Il venait d'achever ses humanités au gymnase de Berlin, quand les événements de 1813 appelèrent sous les drapeaux toute la jeunesse masculine de la Prusse, et, comme la plupart de ses condisciples il fit les campagnes de 1814 et de 1815. De retour à Berlin, il suivit les cours de l'université de cette ville, puis ceux de Iéna. Après avoir pris dans cette dernière ville ses degrés de docteur en philosophie, il obtint une place de professeur au collége de *Grauen Kloster*, de Berlin, en 1819. Il en est directeur depuis 1847. Les ouvrages les plus importants de ce savant ont pour objet l'ancienne musique des Grecs. Le premier a pour titre: *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Text und Melodieen nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet* (Les hymnes de Denys et de Mésomèdes. Texte et mélodies revus et corrigés d'après les manuscrits et les anciennes éditions.) Berlin, Albert Förstner, 1840, in-4° de 83 pages, avec les mélodies notées et 4 planches de *fac-simile* des manuscrits. Toute la partie critique de cette dissertation est remplie d'une érudition solide; mais l'interprétation des mélodies, l'application de leurs rhythmes au mètre de la poésie, et l'idée singulière de leur appliquer l'harmonie de la musique moderne, sont les résultats de vues systématiques de l'auteur qui ne répondent pas à la nature des choses. La seconde publication faite par M. Bellermann est intitulée: *Anonymi Scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicæ. E codicibus parisiensibus, neapolitanis, romano primum edidit et annotationibus illustravit*, etc. Berolini, 1841, 1 vol. in-4°. M. Bellermann n'a point accompagné d'une version latine les textes dont on lui doit la première publication; mais son travail n'en est pas moins digne d'un grand intérêt, par la publication de ces mêmes textes, et par les savantes annotations de l'éditeur, quelque opinion qu'on puisse se former d'ailleurs de ses vues systématiques (Voy. Bacchius, et Vincent). Enfin M. Bellermann a fait l'exposé complet de ses idées sur la notation et sur la tonalité de l'ancienne musique des Grecs dans l'ouvrage qui a pour titre: *Die Tonleiter und Musiknoten der Griechen* (Les gammes et les notes musicales des Grecs); Berlin, Albert Förstner, 1847, 1 vol. gr. in-4° de 83 pages, avec 6 planches de *fac-simile* et d'exemples.

BELL'HAVER (Vincent), compositeur et organiste, naquit à Venise, vers 1530. Il succéda à son maître, André Gabrieli, comme organiste du second orgue de Saint-Marc, le 30 décembre 1586, après un concours en présence des procurateurs de l'église, et eut pour successeur Joseph Guami, ou Guammi, le 30 octobre 1588, ce qui semble indiquer qu'il a cessé de vivre à cette époque. Les appointements de Bell'Haver comme organiste étaient de cent ducats. On connaît de lui: 1° *Madrigali a cinque e sei voci*, lib. 1; Venise, 1567, in-8°. — 2° *Madrigali a cinque voci. Libro primo*, Venise, 1575, in-4°. — 3° *Madrigali a cinque voci, libro secondo. In Venetia, appresso l'Herede di Girolamo Scotto*, 1575, in-4°. Le Catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique aussi les ouvrages suivants de la composition de Bell'Haver: 1° *Madrigali a quattro e cinque voci.* — 2° *Madrigali a sette voci.*

Digitized by Google

Dans une collection qui a pour titre : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran-duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori, a cinque voci*, Venise, Ange Gardane, 1586, se trouve le sonnet *S' alza nell' Ocean la vaga aurora* qui a été mis en musique par Bell' Haver. Un madrigal à six voix du même se trouve aussi dans la collection publiée par le musicien anglais Philipps, sous le titre : *Melodia olympica de diversi eccellentissimi musici a* 4, 5, 6, *et* 8 *voci ;* Anvers, Pierre Phalèse et Jean Bellère, 1591, in-4. obl. (p. 24).

BELLEVILLE (Mlle). *V.* Oury (Mme).

BELLI (Jérôme), compositeur italien du seizième siècle, né à Argenta, dans la province de Ferrare, fut attaché à la chapelle du duc de Mantoue. On a imprimé de sa composition : 1° *Il primo libro de motetti a sei voci ; in Venezia app. Giac. Vincenti*, 1586, in-4°. — 2° *I furti amorosi a sei voci, con nova gionta ristampati e corretti* ;ibid., 1587, in-4°. Ce recueil contient 30 madrigaux à six voix. On connaît aussi de ce musicien des madrigaux à cinq voix qui ont été insérés dans la collection intitulée : *De' floridi virtuosi d'Italia, il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce;* Venise, 1586, in-4°.

BELLI (Jules), chanoine mineur à Longiano, fut maître de chapelle, d'abord à Osimo, petite ville près d'Ancône, puis à la cathédrale d'Imola dans l'État de l'Église, au commencement du dix-septième siècle. Il paraît, par le titre d'un de ses ouvrages, qu'il fut ensuite maître de chapelle à Venise. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Canzonette a quattro voci libro primo ;* Milano app. Tini, 1586, in-4°. — 2° *Missæ quinque vocum;* Venise, 1597. — 3° *Missarum quatuor vocum liber primus ;* Venise, Ange Gardano, 1599, in-4°. — 4° *Psalmi ad vesperas totius anni solemnit. octo vocum, duosque cantica B. V.*; Venise, Bart. Magni, 1600, in-4°. Une deuxième édition a été publiée en 1605. — 5° *Sacrarum cantionum,* 4, 5, 6, 8 *et* 10 *vocibus cum litaniis B. V. liber primus;* Venise, Richard Amadino, 1600, in-4°. — 6° *Salmi de vesperia otto voci ;* Venise, Ange Gardane, 1604, in-4°. — 7° *Compieta, motetti, letanie a otto voci, falsi bordoni a due chori spezzati ;* Venise, Ange Gardano, 1605. — 8° *Compieta, falsi bordoni, antifone, e letanie della Beata Vergine, a noven voci in due cori ;* Venise, Alex. Raveri, 1607, in-4°. — 9° *Compieta, falsi bordoni ; motetti e litanie della Madona, a sei voci*, ibid., 1607, in-4°. — 10° *Missæ sacræ* 4, 5, 6 *et* 8 *vocibus concinantur ;* Venise, Richard Amadino, 1608, in-4°. — 11° *Concerti ecclesiastici a* 2 *et* 3 *voci con basso ad organo ;* Venise, Bart. Magni, 1613. Ces motets ont été réimprimés à Francfort-sur-le-Mein, avec d'autres de Finetti et de Pierre Lappi, sous ce titre : *Sacrarum concentuum fasciculus, sive trium Italiæ lucidissimorum syderum musicorum, utpote Jacobi Finetti, Petri Lappi, et Julii Belli S. S. Meditationes musicæ, organistis aliisque divini istius studii cultoribus, summa cum jucunditate maxopere profuturæ* 1, 2, 3, 4, 5 *et* 6 *vocum. Nunc primum in Germania divulgatæ. Una cum symphoniis et basso ad organum;* Francfort, Nic. Stein, 1621, in-4°. — 12° *Salmi a otto voci, con basso continuo ;* Venise, 1615. Bodenchatz a inséré quatre motets de Belli, à six et huit voix, dans ses *Florilegii musici portensis.*

BELLI (Dominique), musicien au service du prince de Parme, vécut au commencement du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : *Il primo libro dell' Arie a una e due voci per sonare con il chitarono. Novamente composte e date in luce. Venetia, appresso Ricciardo Amadino*, 1616, in-fol. de 36 pages.

BELLI (Jean), sopraniste qui eut beaucoup de réputation vers le milieu du dix-huitième siècle. Il était à Dresde en 1750, époque où Hasse dirigeait l'Opéra. On dit qu'il arrachait des larmes à tous les spectateurs dans l'air de l'Olympiade : *Consola il genitore.* Ce chanteur est mort à Naples vers 1760.

BELLI (Lazare-Venanzio), chanoine de l'église cathédrale et maître de chant du séminaire de l'évêché de Tusculano, a fait imprimer un ouvrage qui a pour titre : *Dissertazione sopra li pregi del canto gregoriano, et la necessità che hanno gli ecclesiastici di saperlo. Con le regole principali e più importanti per bene apprenderlo, lodevolmente praticarlo, ed in esso ancora comporre;* Frascati, 1788, in-4° de XXVIII et 230 pag.

BELLINI (Vincent), antiquaire et conservateur du musée de Ferrare, naquit à Gambolago, le 22 juin 1708, et mourut à Ferrare au mois de février 1783. Un écrit de ce savant intitulé : *Dell' antica lira Ferrarese di Marchesia, detta volgarmento Marchesana* (Ferrare, 1754, in-4°) a été cité comme étant relatif à la musique par Gerber, dans son nouveau Lexique des musiciens, par Lichtenthal, par M. Ch. Ferd. Becker, et par moi-même, d'après eux, dans la première édition de cette Biographie; mais nous avons tous erré; car l'objet dont il s'agit dans le livre de Bellini est une ancienne pièce de monnaie appelée *lira*

Digitized by Google

(livre), et non une lyre quelconque, instrument de musique.

BELLINI (Vincent), compositeur dramatique, né le 3 novembre 1802 à Catane, ville de la Sicile (1), était fils et petit-fils de musiciens médiocres. En 1819 il fut admis comme élève au conservatoire de musique de Naples. Après avoir appris à jouer de quelques instruments, et avoir étudié les principes du chant, il eut pour maître de contrepoint Tritto, puis, après la mort de celui-ci, Zingarelli. Ce que lui apprirent ces maîtres se réduit à peu de chose; car depuis longtemps les études musicales sont fort mauvaises en Italie, et surtout à Naples. D'ailleurs Zingarelli, qui possédait d'assez bonnes traditions de l'ancienne école, prenait peu d'intérêt aux élèves du conservatoire confié à ses soins, et ne leur donnait que de rares leçons. Bellini doit donc être considéré plutôt comme un musicien d'instinct, qui s'est formé lui-même, que comme l'élève d'une grande école. Ses meilleures études ont consisté dans la lecture de quelques partitions de bons maîtres. Après avoir publié à Naples de petites compositions pour divers instruments, tels que la flûte, la clarinette et le piano, Bellini y fit connaître une cantate intitulée *Ismène*, quinze ouvertures et symphonies, trois vêpres complètes, deux *Dixit Dominus*, trois messes et d'autres morceaux de musique religieuse. Son premier opéra, *Adelson e Salvina*, fut représenté, en 1824, sur le petit théâtre du collége royal de musique; deux ans après il donna au théâtre Saint-Charles *Bianca e Fernando*, dont la première représentation eut lieu le 30 juin 1826. Ces premières productions firent remarquer le talent du jeune compositeur et firent naître des espérances pour son avenir. Le succès de *Bianca e Fernando* lui procura un engagement pour le théâtre de *la Scala*, à Milan, en 1827, avantage qu'obtient rarement un musicien à son début, car les maîtres les plus célèbres ont souvent écrit leurs premiers ouvrages pour des petites villes, et ce n'est qu'après avoir acquis quelque renommée qu'ils étaient appelés à composer pour les théâtres de *primo cartello*.

La fortune semblait tendre la main à Bellini en lui offrant aussi pour l'exécution de ses ouvrages les meilleurs chanteurs de l'Italie; ainsi, pour le *Pirata*, qui fut représenté à Milan en 1827, et qui fixa sur son auteur l'attention du monde musical, il eut le bonheur de trouver en Rubini le talent le plus analogue au caractère mélodique du rôle principal de son ouvrage. D'autres circonstances le secondaient encore dans son début. La vogue sans exemple qu'avaient obtenue pendant près de quinze ans les productions du génie de Rossini; l'usage immodéré qu'on en avait fait, reproduisant de cent manières différentes les mélodies de ses ouvrages, enfin l'inconstance du goût des Italiens, qui, après avoir élevé des statues au génie d'un artiste, brise le lendemain les idoles qu'il encensait la veille, tout cela, dis-je, secondait Bellini. Homme d'esprit, il sut profiter des circonstances favorables qui s'offraient à lui. Il comprit que l'imitation du style de Rossini, dans laquelle s'étaient jetés Paccini, Mercadante, Carafa et Donizetti dans ses premiers ouvrages, n'était plus de saison, puisque le public commençait à éprouver la satiété de ce style, malgré les beautés de premier ordre que le maître y avait prodiguées. Soit instinct ou réflexion, il sentit qu'après tant de choses brillantes, une manière simple, expressive, et analogue au caractère dramatique de la musique française serait ce qu'on pourrait offrir de plus nouveau à l'oreille d'un auditoire italien, et ce fut sous l'influence de ces idées qu'il écrivit son *Pirata*. Le succès, incertain à la première représentation, fut éclatant le lendemain, et la pièce *fit fureur*, suivant le langage usité. En 1828, *la Straniera* fut accueillie avec enthousiasme au grand théâtre de Milan. M^me^ Meric-Lalande, l'une des meilleures cantatrices de l'Italie, et Tamburini, chantèrent dans cet ouvrage et contribuèrent à son succès. Dès ce moment Bellini fixa l'attention générale de l'Italie. Appelé à Parme, en 1829, pour y écrire l'opéra d'inauguration d'un nouveau théâtre, il y donna la *Zaira* qui ne réussit pas; mais *I Capuleti ed i Montecchi*, représenté à Venise, le 12 mars 1830, et *la Sonnanbula*, écrite à Milan pour M^me^ Pasta, dans l'année suivante, ajoutèrent à sa réputation.

On reprochait cependant à Bellini de resserrer les formes de la plupart des morceaux de ses ouvrages dans de petites proportions et d'écrire son instrumentation avec négligence. Il parut être sensible à cette critique, et dans son opéra de *Norma*, il agrandit sa manière et donna plus de nerf à son style. Cet ouvrage, écrit pour Milan, n'eut d'abord qu'un succès incertain; mais il se releva ensuite jusqu'à exciter l'enthousiasme. L'admirable talent dramatique de M^me^ Malibran n'a pas peu contribué à la vogue dont il a joui en Italie. Après les premières représentations de la *Norma*, Bellini sentit le besoin de revoir sa famille, et cette belle Sicile où il avait reçu le jour. Il partit pour Catane, et s'arrêta quelques jours à Rome et à Naples. Ce voyage fut pour lui l'occasion d'un repos de plus d'une année. De retour dans la haute Italie pendant l'été de 1832, il y reprit ses

(1) Plusieurs biographes ont fait naître Bellini en 1808; c'est une erreur.

Digitized by Google

travaux. Dans *Beatrice di Tenda*, qui suivit la *Norma*, le compositeur fut moins heureux ; mais déjà il avait résolu de porter son talent dans d'autres climats, et de fonder en France, sur des bases solides, et sa fortune et sa renommée. Arrivé à Paris en 1833, il étudia d'abord le goût des habitants de cette grande ville ; puis il alla à Londres pour y diriger la mise en scène d'un de ses ouvrages. De retour à Paris en 1834, il y écrivit *I Puritani* pour le Théâtre-Italien de cette ville. La fortune dont Bellini a été caressé jusqu'à son dernier jour, lui sourit encore en cette occasion, en lui fournissant la réunion la plus satisfaisante de chanteurs qu'il fût possible de rencontrer. Rubini, Tamburini, Lablache et M^lle^ Grisi étaient, en effet, chacun en leur genre, des talents de premier ordre. Toutefois, si les chanteurs secondèrent bien l'auteur des *Puritani*, celui-ci eut aussi le mérite de placer ces chanteurs, dans son ouvrage, de manière à les présenter sous l'aspect le plus avantageux.

Bellini avait compris, depuis qu'il était à Paris, que le public français ne se passionne pas pour deux ou trois morceaux, et que pour réussir avec lui, il faut lui offrir des ouvrages faits avec plus de soin que la plupart de ceux qu'on représente en Italie. De là vient que *les Puritains* offrent une composition plus complète que ses autres opéras. On y trouve plus de variété, une instrumentation plus élégante, des formes plus développées. Il s'y est glissé encore bien des négligences dans la manière d'écrire, des modulations qui s'attachent mal, et de la monotonie dans les formes ; mais le progrès, sous le rapport de l'art, y est incontestable.

Si l'on examine avec attention la transformation opérée dans la musique dramatique de l'Italie par le style de Bellini, transformation continuée par Donizetti avec moins d'originalité, mais avec un talent de facture très-supérieur, on ne peut méconnaître les tendances qui, se prononçant de plus en plus, ont anéanti le bel art du chant italien, lui ont substitué les émissions de voix forcées, et ont conduit fatalement au déplorable système de Verdi et de ses imitateurs. C'est aussi dans les opéras de Bellini que l'art d'écrire est tombé dans la décadence qui déshonore aujourd'hui toutes les partitions de fabrique italienne. L'auteur de la *Sonnanbula* et de *Norma* rachetait ces défauts par de charmantes cantilènes et par un sentiment d'expression très-distingué. Peut-être eût-il continué à perfectionner son talent et eût-il acquis plus de force dramatique, si sa carrière eût été plus longue ; mais au moment où il semblait entrer dans cette voie d'amélioration, et pendant qu'il s'occupait de la composition d'un grand ouvrage, dans une maison de campagne près de Paris, une maladie intestinale le saisit et l'emporta en quelques jours. Il expira le 24 septembre 1835, avant d'avoir accompli sa trente-quatrième année. Cette mort inopinée excita des regrets universels ; car Bellini, agréable de sa personne, poli, bienveillant, étranger à tout sentiment d'orgueil et de jalousie, ne comptait que des amis, et son caractère était autant estimé que son talent était aimé. Un grand nombre de notices biographiques et d'éloges de cet artiste distingué ont été publiés immédiatement après sa mort. J'ai recueilli les titres suivants de quelques-uns de ces opuscules : 1° Gherardi (Vincent), *Biografia di Vincenzo Bellini* ; Rome, 1835, in-8°. — 2° Ventimilia (Dominique), *Biografia di Vincenzo Bellini* ; Messine, 1835, in-32. — 3° Farina (Joseph La), *Elogio del cavaliere Vincenzo Bellini* ; Messine, 1835, in-16. — 4° *Onori alla memoria di Vincenzo Bellini* ; ibid., 1835, in-12. — 5° Stagno (Lettorio), *Elogio in morte di Vincenzo Bellini*, ibid., 1835, in-8°. — 6° Gemelli (Charles), *Elogio in morte di Vinc. Bellini* ; ibid., 1836, in-12. — 7° Capelli (Emilio), *In morte di Vinc. Bellini* ; Palerme, 1836, in-12 (c'est un poëme). Brigandi (Pierre-Gaetan), *Elogio funebre in morte del cavaliere Vinc. Bellini* ; Messine, 1836, in-4°.

BELLINI (Fermo), professeur de musique et compositeur, né à Milan, actuellement vivant (1858), a publié : 1° *Capriccio per flauto, violino e piano-forte sopra alcuni motivi della Giovanna d'Arco di Verdi* ; Milan, Ricordi. — 2° *Divertimento per corno inglese, clarino, violoncello e piano-forte sopra motivi della Giovanna d'Arco di Verdi* ; ibid. — 3° Quelques morceaux tirés des opéras modernes et arrangés pour des instruments à vent. L'ouvrage le plus important de cet artiste est un traité des instruments et de l'instrumentation intitulé : *Teoriche musicali su gli stromenti e sull' instrumentazione ad uso de' giovanni maestri compositori*, ibid. in-4°. On a aussi de Bellini une méthode de trombone, *ibid.*

BELLINI (Pio), compositeur de musique de ballets, attaché au théâtre de la Scala, à Milan, a écrit la musique des ballets : *Il Diavolo a quattro*, *Isnelda di Normandia*, *Manon Lescaut*, et quelques autres ouvrages postérieurs. Ces ballets, réduits pour le piano, sont gravés chez Ricordi, à Milan.

BELLINZANI (Paul-Benoit), né à Ferrare vers la fin du dix-septième siècle, était maître de chapelle au collége de Sainte-Marie-Majeure à Udine, dans le Frioul, en 1717. Il fut ensuite maître de chapelle à Pesaro, où il se trouvait

Digitized by Google

encore en 1735. En 1727, l'académie des Philharmoniques de Bologne l'admit au nombre de ses membres. On a imprimé de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum*, op. 1; Bologne, Silvani, 1717, in-4°. — 2° *Messe brevi a quattro voci piani; ibid.* — 3° *Salmi brevi a otto voci piani con violini a beneplacito*, ibid. — 4° *Madrigali a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci*, ibid. — 5° *Duetti da camera co'l basso continuo*, op. 5; Pesaro, 1726, gr. in-fol. — 6° *Madrigali a* 2, 3, 4 *et* 5 *voci*; Pesaro, Gavetti, 1738, in-fol. — 7° *Duetti da camera, libro secondo;* ibid., 1733, gr. in-fol.

BELLIS (Jean-Baptiste), maître de chapelle à Gaëte, dans la première moitié du dix-septième siècle, est connu par les ouvrages suivants : 1° *Il primo libro di madrigali a quattro voci. In Napoli, appresso Gio-Battista Gargano e Matteo Nini*, 1619, in-4°. L'épître dédicatoire est datée de Gaëte, le 7 septembre 1719. — 2° *Il terzo libro de' madrigali a* 5 *voci*; Napoli, Ottavio Bellino, 1623, in-4° obl.

BELLISSENS (Laurent), né à Aix, en 1694, devint maître de chapelle de l'église de Saint-Victor de Marseille, et mourut dans cette ville, en 1762, à l'âge de soixante-huit ans. La Bibliothèque impériale possède de lui les manuscrits autographes de motets à grand chœur : 1° *Nisi Dominus.* — 2° *Beatus vir.* — 3° *Laudate pueri.* Le *Nisi Dominus* a été exécuté au Concert Spirituel, en 1750, et y a été applaudi.

BELLMAN (A.), savant suédois, né dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a été le collaborateur de Georges Wallerius (Voy. ce nom) pour la dissertation intitulée : *De antiqua et medii ævi Musica;* Upsal, 1706 (voy. à ce sujet le Dictionnaire suédois de musique, *Svenskt musikaliskt Lexikon*, p. 220, de Charles Envallson).

BELLMANN (Charles-Godefroi), virtuose sur le basson, et facteur d'instruments à Dresde, naquit à Schellenberg, petite ville de la Saxe, le 11 août 1760. Élève de son père, ancien ouvrier de Silbermann, il apprit dans sa jeunesse les principes de la construction des pianos, puis il entra dans les ateliers de Treubloth, facteur d'orgues de la cour de Dresde. Déjà il avait reçu quelques leçons de l'organiste Dorn, à Schellenberg, pour apprendre à jouer du piano; plus tard il prit du goût pour le basson et il devint élève de Schmidt, de Dresde, pour cet instrument. En 1783, Bellmann établit dans cette ville une fabrique de pianos qui acquit de la célébrité vers la fin du dix-huitième siècle. Ses instruments étaient renommés pour la solidité de leur construction ; ses pianos à queue furent particulièrement considérés comme égaux en qualité à ceux de Schiedermaier, de Nuremberg, alors un des plus célèbres facteurs de l'Allemagne. Il ajouta à quelques-uns de ces instruments un clavier de pédale de deux octaves, dont la note la plus basse descendait à l'*ut* de seize pieds qu'on trouve aujourd'hui dans les pianos de six octaves et demie. Les grands progrès de la facture des pianos depuis 1825 ont fait oublier les instruments de Bellmann, qui est mort à Dresde, vers 1816.

BELLMANN (C.-G.), directeur de musique, cantor et organiste du cloître de Saint-Jean à Schleswig, actuellement vivant (1857), s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants publiés depuis 1831 : 1° Cantate pour la fête de Noël, exécutée dans un concert à Schleswig en 1833, puis par l'Académie de musique de Stockholm. — Trois recueils de chants à quatre voix d'hommes pour l'usage des chœurs du Schleswig-Holstein, publiés en partition a Schleswig, chez Bruhn.

BELLOC (Thérèse GIORGI), cantatrice distinguée, née à Milan, de parents français, débuta au printemps de l'année 1804 au théâtre de la Scala de cette ville. Sa voix était un *mezzo soprano* de peu d'étendue, mais d'une qualité de son très-pure ; son accent était en général expressif et touchant. L'un de ses rôles de debuts fut *la Nina*, de Paisiello ; elle y fut applaudie avec enthousiasme, et son succès lui procura un engagement pour la saison suivante au même théâtre. Engagée ensuite à Paris, elle y brilla dans le même opéra de Paisiello où elle avait commencé à se faire connaître; puis dans la *Cosa rara*, dans la *Griselda*, et dans quelques ouvrages qui avaient alors de la vogue. De Paris, elle alla à Venise, à Gênes, et enfin, à Milan, où elle chanta, au carnaval de 1807, avec la Sessi, David père et Binaghi, dans l'*Adelasia ed Aleramo*, de Mayr. Elle fut aussi engagée pour les autres saisons de cette année au théâtre de la Scala. Rossini écrivit pour elle, pour Raffanelli et pour Philippe Galli, à Venise, en 1812, *l'Inganno fortunato*, et, en 1817, à Milan, *la Gazza ladra.* M^me^ Belloc affectionnait autant sa ville natale que les habitants de celle-ci l'aimaient. En 1821 elle y chanta toute l'année, puis elle reparut au printemps de l'année suivante, se fit entendre pendant toutes les saisons de 1823 et au printemps de 1824. Depuis 1828 elle a quitté le théâtre après y avoir parcouru une longue carrière qui ne fut marquée que par des succès.

BELLOLI (Louis), né à Castel-Franco dans le Bolonais, le 2 février 1770, se distingua comme virtuose sur le cor, et fut nommé professeur de

Digitized by Google

cet instrument au conservatoire royal de Milan, en 1812. En 1790, il fut admis comme premier cor au concert royal de la cour de Parme ; à la mort du duc Ferdinand, il quitta cet emploi pour prendre celui qui est désigné ci-dessus. *Gervasoni* dit qu'il avait un son très-pur et une exécution brillante. Il a composé une grande quantité de musique instrumentale : ses concertos de cor jouissent d'une belle réputation en Italie. Dans l'été de 1803 il a composé la musique des deux ballets : *il trionfo di Vitellio Massimo*, et *la Distruzione di Pompejano*, pour le théâtre de la Scala à Milan; en 1804, *la Morte di Tipoo-Saib*, et *Eleazar despoto della Servia*; en 1806, *Sofonisba* et *Andromacca*; en 1815, *Le Avventure di Aroldo il prode*. Belloli a laissé en manuscrit une méthode de cor pour l'usage du conservatoire de Milan. Il est mort dans cette ville le 17 novembre 1817.

BELLOLI (Augustin), né à Bologne, comme le précédent, et peut-être son parent, a, comme lui, choisi le cor pour son instrument. Il a écrit plusieurs morceaux de musique de quelques ballets dont les titres suivent : 1° En 1816, à la Scala de Milan, *Emma ed Igildo;* au printemps de 1821, *la Presa di Babilonia* et *la Morte di Ettore;* au printemps de 1822, *Britannico;* au mois de juin 1823, *Adelaide di Guesclino*. On a publié de sa composition : 1° *Dodici studi progressivi per corno di caccia*; Milan, Riscordi. — 2° *Venti-quattro studi per corno di caccia; dodici ne toni maggiori e Dodici ne toni minori, colle respettive loro cadenze, da esequirsi con un solo ritorto;* ibid.

BELLONI (Joseph), clerc régulier, né à Lodi, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur de musique d'église. Parmi ses ouvrages on remarque : 1° *Missarum quinque vocibus liber primus, op. I. adj. una missa pro defunctis; Mediolani, apud heredes Simonis Tini et Lomacii*, 1603. — 2° *Vespertini omnium solemnitatum psalmi cum Magnificat quinque vocum*, op. 4; ibid.; 1605, in-4°. — 3° *Missa et motetti a sei voci, opera quinta*, in Venezia, 1606, in-4°. On voit par le titre de cet ouvrage que Belloni était de l'Académie des Novelli.

BELLONI (Pierre), né à Milan, fut professeur de chant au conservatoire de Saint-Onuphre à Naples, puis vint à Paris vers 1800. Il écrivit dans cette ville la musique des ballets *la Reine de Carthage*, joué au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1801, et *les Pisistratides*, en 1804. On ignore si c'est à l'auteur de ces ouvrages qu'on doit une *Méthode de chant* qui a été publiée à Paris, chez Pacini, en 1822.

BELOSELSKY (Le prince Alexandre), né à Pétersbourg, en 1757, est mort dans la même ville, le 26 décembre 1809. Il fut, dans sa jeunesse, ambassadeur de la cour de Russie à Turin, ensuite à Dresde. Protecteur éclairé des arts et des lettres, il fut toute sa vie l'ami des Français, dont il cultivait la littérature avec succès. Il a été en correspondance avec J.-J. Rousseau, Marmontel et quelques autres littérateurs célèbres. Voltaire lui a adressé des vers flatteurs sur ses poésies. Amateur passionné de musique, il a publié sur cet art un petit ouvrage intitulé : *De la musique en Italie;* La Haye, 1778, in-8°. On en a attribué la rédaction à Marmontel, peut-être à cause des injures qu'on y trouve contre Gluck. Il y est dit que ce grand homme est *un barbare qu'il eût fallu renvoyer dans les forêts de la Germanie; que ceux qui l'applaudissent sont des barbares; qu'il a reculé l'art d'un siècle; qu'il n'a ni chant ni mélodie; qu'il met toute son expression dans le bruit, et ses moyens dans les cris, etc.*, Suard a fait une fort bonne critique de cette brochure dans une *Lettre anonyme sur l'ouvrage de M. le prince de Beloselsky, intitulé : De la musique en Italie* (Voyez Journ. Encyclop. oct. 1778, p. 305-318). Forkel a rendu compte de ce petit ouvrage dans sa Bibliothèque critique de musique, t. III, p. 312.

BELTRAME (Louis), compositeur de musique d'église, est né en Italie, dans l'année 1758, et mourut à Vérone, le 28 novembre 1834. Il a laissé en manuscrit : cinq messes solennelles avec orchestre ; une messe de *requiem* à quatre voix et orchestre ; des motets, des vêpres ; des psaumes et des antiennes. Toute cette musique est dans les archives de la cathédrale de Vérone.

BELTZ (Urbain-Nathaniel), docteur en médecine à Neustadt Eberswalde, dans la moyenne Marche, envoya à l'Académie des sciences de Berlin, en 1763, une *Dissertation sur le son et sur l'ouïe*, qu'il a fait imprimer en allemand, sous ce titre : *Abhandlung vom Schalle, wie er entstehet, fortgehet, ins Ohr wirket, und wie der Empfang der Schalles kraft der innerlichen Struktur des Ohrs, etc.*; Berlin, 1764, in-4°, de 139 pages. Ce mémoire obtint le prix proposé par l'Académie de Berlin. Il a été inséré dans le recueil de cette académie. On en trouve des exemplaires qui portent le titre français : *Dissertation sur le son et sur l'ouïe;* Berlin, Händel et Spener, 1764, in-4° ; mais l'ouvrage est écrit en allemand : c'est identiquement le même volume que le précédent. Beltz est mort au mois de décembre 1776.

BÉMETZRIEDER (....), né dans un village de l'Alsace, en 1743, embrassa d'abord l'é-

Digitized by Google

tat ecclésiastique et prit l'habit de l'ordre de Saint-Benoît. Mais bientôt le désir d'être indépendant, un goût passionné pour les sciences, et particulièrement pour la musique, le firent rentrer dans le monde. Il se rendit à Paris, ne sachant trop ce qu'il allait y faire, mais confiant dans l'avenir comme on l'est dans la jeunesse. Il paraît, par le témoignage de Diderot, que l'instruction de Bémetzrieder était étendue, car ce philosophe original dit en parlant de lui (1) : « Ce jeune homme me fut adressé, comme beaucoup d'autres ; je lui demandai ce qu'il savait faire. — Je sais, me répondit-il, les mathématiques. — Avec les mathématiques vous vous fatiguerez beaucoup, et vous gagnerez peu de chose. — Je sais l'histoire et la géographie. — Si les parents se proposaient de donner une éducation solide à leurs enfants, vous pourriez tirer parti de ces connaissances utiles ; mais il n'y a pas de l'eau à boire. — J'ai fait mon droit et j'ai étudié les lois. — Avec le mérite de Grotius, on pourrait ici mourir de faim au coin d'une borne. — Je sais encore une chose que personne n'ignore dans mon pays, la musique ; je touche passablement du clavecin, et je crois entendre l'harmonie mieux que la plupart de ceux qui l'enseignent. — Eh ! que ne le disiez-vous donc? Chez un peuple frivole comme celui-ci, les bonnes études ne mènent à rien ; avec les arts d'agrément, on arrive à tout. Monsieur, vous viendrez tous les soirs à six heures et demie ; vous montrerez à ma fille un peu de géographie et d'histoire : le reste du temps sera employé au clavecin et à l'harmonie. Vous trouverez votre couvert mis tous les jours et à tous les repas, et comme il ne suffit pas d'être nourri, qu'il faut encore être logé et vêtu, je vous donnerai cinq cents livres par an ; c'est tout ce que je puis faire. — Voilà mon premier entretien avec M. Bémetzrieder. » La liaison de celui-ci avec Diderot lui procura un moment de vogue ; ce philosophe assure qu'il comptait parmi ses élèves des hommes et des femmes du premier rang, des musiciens par état, des hommes de lettres, des philosophes, des jeunes personnes, etc., etc. Il y a quelque apparence que cette prospérité ne fut pas de longue durée ; car Bémetzrieder s'éloigna de Paris en 1782, pour s'en aller à Londres, où la fortune ne le traita pas mieux. Il y vivait encore en 1816 ; on ne sait ce qu'il est devenu depuis lors ni quand il a cessé de vivre.

Je ne sais si Bémetzrieder était savant en droit, en histoire et en mathématiques ; mais assurément il était très-ignorant en musique, car il n'existe rien de plus plat ni de plus mal écrit que les exemples de musique des ouvrages qu'il a publiés sur la théorie de l'harmonie. Les éloges donnés par Diderot à son système d'harmonie prouvent, comme l'analyse qu'il en a faite, le danger de parler de ce qu'on n'entend pas, lors même qu'on est doué d'un esprit supérieur. Bémetzrieder avait écrit ses principes en dialogues pour les leçons qu'il donnait à la fille du philosophe ; Diderot entreprit d'en faire un livre, et se chargea de la rédaction de celui qui parut sous le titre de : *Leçons de clavecin et principes d'harmonie*. Il ne fit, dit-il, autre chose que de corriger *le mauvais français tudesque* de l'auteur de ces dialogues ; mais, quoi qu'il dise, il y mit certainement le cachet original qui, seul, a procuré quelque succès aux *Leçons de clavecin*, et qu'on retrouve dans toutes ses productions. Ce qui le prouve, c'est que tous les autres livres publiés ensuite par Bémetzrieder ne renferment que du galimatias inintelligible. Au reste, il est bon de dire que ces livres n'eurent une sorte de succès que parmi les gens du monde, parce qu'il était alors de mode d'avoir l'air de s'occuper de théorie de musique, sans y rien entendre : quant aux musiciens, ils n'eurent jamais la moindre estime pour le fatras de l'ex-bénédictin.

Bémetzrieder a présenté sous toutes les formes ses obscures idées sur la théorie de l'harmonie et sur la tonalité. La liste de ses écrits est étendue ; la voici à peu près complète : 1° *Leçons de clavecin et principes d'harmonie ;* Paris, Bluet, 1771, in-4°. Ce livre, dont les exemples de musique sont imprimés avec les caractères de Fournier, a été traduit en espagnol par Bails (Voy. ce nom). — 2° *Lettre en réponse à quelques objections sur les Leçons de clavecin;* Paris, 1771, in-8°. Je crois que cet écrit, cité par Forkel et par Lichtenthal n'est autre que celui-ci, dont on a mal copié le titre : *Lettres de M. Bémetzrieder à MM***, musiciens de profession, ou Réponse à quelques objections qu'on a faites à sa méthode pratique, sa théorie et son ouvrage sur l'harmonie;* Paris, 1771, in-8°. — 3° *Lettre à M. le baron de S***, concernant les dièses et les bémols;* Paris, 1773, in-8°. — 4° *Traité de musique concernant les tons, les harmonies, les accords et le discours musical;* Paris, 1776, in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée en 1780, sous ce titre : *Discours théorique sur l'origine des sons de l'octave, sur la naissance des deux modes, sur les dièses, sur les bémols, et sur la formation des harmonies*, in-8°. Une traduction anglaise de cet ouvrage de Bémetzrieder, par Giffard

(1) Correspond. littér., philos. et crit. de Grimm et de Diderot. t. VII, p. 294 et suiv., édition de Paris. 1829.

Digitized by Google

Bernard, a paru à Londres, en 1779, in-4°. — 5° *Réflexions sur les leçons de musique;* Paris 1778, in-8°. — 6° *Nouvel essai sur l'harmonie, suite du traité de musique;* Paris, 1779, in-8°. Cet ouvrage reparut avec un nouveau frontispice en 1781, comme une nouvelle édition. — 7° *Le Tolérantisme musical;* Paris, 1779, in-8°. Cette brochure de 32 pages a pour but de faire cesser les disputes des Gluckistes et des Piccinistes, et de prouver qu'il y a de bonne musique de plus d'un genre. — 8° *Exemples des principaux éléments de la composition musicale, addition au nouvel Essai sur l'harmonie;* Paris, 1780, in-8°. — 8° (bis) *Méthode et réflexions sur les leçons de musique.* Nouvelle édition; Paris, Onfroy, 1781, 1 vol. in-8°. — 9° *New lessons for harpsichord, french and english;* Londres, 1778, in-8°. C'est une traduction anglaise accompagnée du texte français des *Leçons de clavecin* rédigé par Diderot; Bémetzrieder la publia dans l'année même de son arrivée en Angleterre. Il la reproduisit, en anglais seulement, sous le titre de *Music made easy for every capacity* (La musique rendue facile à toutes les intelligences); Londres, 1782, in-4°. — 10° *Précis des talents du musicien;* Londres, 1783, in-8°. Dans la même année une traduction anglaise de cet ouvrage parut à Londres sous le titre de *New way of teaching music.* — — 11° *New guide to singing* (Nouveau maître à chanter); Londres, 1787. — 11° (bis) *General instruction in Music, containing precepts and exemples in every branch of the science; with a geometrical explanation of the musical scale;* Londres, 1790, 1 vol. in-4° obl. — 12° *Art of tuning* (Art d'accorder les instruments à clavier); Londres, 17... — 13° *A complete treatise of music;* Londres, 1800, in-4°. Dans cette multitude d'écrits destinés à mettre en vogue des idées fausses sur la tonalité et sur l'harmonie, Bémetzrieder montre une ignorance complète de ce qu'on avait écrit avant lui sur ces matières; cependant, à l'entendre, on croirait qu'il avait étudié tous les systèmes, qu'il en avait constaté les défauts, et qu'il n'y avait que lui qui eût connu la vérité, car il dit modestement, dans ses *Réflexions sur les leçons de musique*, page 20 : « Si on veut comparer mon traité avec les livres français, allemands, italiens, latins et grecs qui l'ont précédé sur la musique, on verra que j'ai fertilisé un terrain inculte et négligé. »

Bémetzrieder, qui paraît avoir été tourmenté par la manie d'écrire, a publié plusieurs brochures sur des sujets de philosophie et de morale, parmi lesquels on remarque : 1° *Plan d'un club pour les philosophes de Londres, et, avec très-peu de modifications, pour toutes les grandes villes du monde : essai philosophique sur une nouvelle manière de tuer le temps;* Londres, 1784, in-4°. — 2° *New philosophical thoughts ou man, Divinity, our moral ideas, religious war, revolutions, and the golden age* (Nouvelles pensées sur l'homme, la divinité, nos idées morales, les guerres de religion et l'âge d'or); Londres, 1795, in-4°. — 3° *A new code for gentlemen;* Londres, 1803, in-8°.

BENCINI (Pierre-Paul), compositeur distingué pour l'église, dans le style accompagné, fut nommé maître de la chapelle Sixtine, à Rome, le 1er mars 1743, et occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 6 juillet 1755. Ses compositions se trouvent en manuscrit dans quelques églises de Rome, et particulièrement dans les archives de la chapelle Sixtine. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de cet auteur : 1° Deux *Te Deum* à quatre voix. — 2° L'hymne de la Nativité. — 3° Des psaumes et des motets avec ou sans instruments. — 4° Les psaumes *Beati omnes* et *Lauda Hierusalem*, à cinq. — 5° Huit psaumes à huit, et un *Dixit* à seize, avec instruments.

Il y a eu un autre compositeur du nom de Bencini (Antoine), dont on connaît, en manuscrit, des messes et des psaumes à quatre voix. La bibliothèque royale de Berlin possède de celui-ci une messe à cinq voix avec instruments, et une autre à quatre voix, également avec orchestre.

BENDA (François), maître des concerts du roi de Prusse et fondateur d'une école de violon, en Allemagne, naquit à Althenatka, en Bohême, le 25 novembre 1709. A l'âge de sept ans il commença l'étude de la musique; en 1718 il entra comme sopraniste à l'église de Saint-Nicolas, de Prague. Le roi de Saxe ayant donné l'ordre de chercher dans la Bohême un sopraniste pour le service de sa chapelle, le choix tomba sur Benda, qui se rendit à Dresde et qui fut bien accueilli par le maître de la chapelle. Après avoir passé dix-huit mois dans cette situation, il lui prit fantaisie de retourner à Prague; mais sa belle voix et son aptitude comme musicien le rendaient si utile au service de la chapelle, qu'il ne put obtenir de congé, et qu'il ne put recouvrer sa liberté que par la fuite. Il se cacha dans un bateau qui le conduisit à Pirna; mais il ne put aller plus loin, car on l'avait suivi dans cette ville; il y fut arrêté, et on le ramena à Dresde. Le voyage qu'il venait de faire, le froid qu'il avait enduré, et peut-être aussi la crainte dont il fut

Digitized by Google

saisi, lui firent perdre tout à coup sa belle voix de soprano, et dès lors on ne mit plus d'obstacle à son départ. De retour à Prague, il recouvra sa voix, qui se changea en contralto, et cet avantage le fit admettre au séminaire des Jésuites en 1723. Ses premières compositions datent de cette époque; son premier essai fut un *Salve regina*. Peu de temps après l'avoir écrit, il retourna chez ses parents; mais il n'y resta pas longtemps: la nécessité de pourvoir à son existence le fit s'engager dans une troupe de musiciens ambulants. Parmi ceux-ci se trouvait un juif aveugle, nommé *Lœbel*, violoniste fort habile qui devint le maître et le modèle de Benda. Fatigué bientôt de sa vie vagabonde, celui-ci retourna à Prague et y prit quelques leçons du violoniste Koniesek. Lui-même se mit à travailler avec ardeur à perfectionner son talent. Tour à tour il passa ensuite au service du comte d'Uhlefeld, du feld-maréchal Montecuculi, et du baron Andler. Celui-ci l'emmena à Hermanstadt en Transylvanie, où il resta pendant un an. Le désir de voir la capitale de l'Autriche lui fit quitter cette position: en arrivant à Vienne, il entra chez le marquis de Lunéville, ambassadeur de France. Là, il eut le bonheur d'entendre le célèbre violoncelliste Franciscello, et d'en recevoir des conseils qui eurent la plus heureuse influence sur son talent. Une association s'étant formée entre Benda et trois autres artistes nommés Czarth, Hœkh et Weidner, ils se mirent en voyage et se rendirent en Pologne. Arrivés à Varsovie, ils se mirent au service du staroste Szaniowsky, qui choisit Benda pour son maître de chapelle. Après avoir passé deux ans et demi à la cour de ce seigneur, il la quitta pour entrer dans la chapelle du roi de Pologne, Auguste. La mort de ce prince le laissa bientôt sans place, et l'obligea d'aller à Dresde pour y trouver de l'emploi. Là, il rencontra le célèbre flûtiste et compositeur Quanz, qui l'engagea, en 1732, pour le service du prince royal de Prusse, Frédéric II. A son arrivée à Ruppin, il y trouva le maître de concerts Jean-Théophile Graun, frère du célèbre compositeur de ce nom. Graun était alors le meilleur violoniste de l'Allemagne; Benda avoua qu'il n'avait jamais entendu d'artiste qui lui eût fait autant de plaisir, surtout dans l'adagio, et qu'il avait tiré un grand enseignement de ce qu'il lui avait entendu jouer. Sa nouvelle position lui procura aussi l'avantage de prendre des leçons de Quanz pour l'harmonie et le contrepoint.

Le traitement que Benda recevait du prince royal de Prusse fut beaucoup augmenté quand Frédéric monta sur le trône. Ses deux frères Jean et Joseph Benda furent aussi admis dans la chapelle. Dans cette situation heureuse et tranquille, l'artiste ne songea plus qu'à perfectionner son talent et à consacrer sa vie entière à son art. Tant de soins, de travaux et de persévérance furent couronnés par les plus brillants succès, et Benda parvint à un degré de perfection inconnu jusque-là aux violonistes de l'Allemagne. Depuis quarante ans, il était membre de la musique du roi de Prusse, lorsqu'en 1772, il succéda à Graun l'aîné comme maître des concerts; mais quelques années après, sa santé se dérangea, il fut obligé de cesser son service, et il mourut d'épuisement à Potsdam, le 7 mars 1786, à l'âge de soixante-seize ans. Burney dit, dans son *Voyage musical*, que la manière de ce virtuose n'était celle d'aucun autre violoniste. Il n'avait copié ni Tartini, ni Somis, ni Varacini, mais il avait pris de chacun ce qui avait le plus d'analogie avec sa manière de sentir, et de tout cela il s'était fait un style particulier. Il excellait surtout à rendre les traits à l'aigu avec un son pur et moelleux, quoiqu'il les jouât dans un mouvement très-rapide. Ses élèves furent nombreux: ils répandirent en Allemagne ses traditions qui ont été connues jusqu'au commencement du dix-neuvième siècle sous le nom d'*école de Benda*. Les plus distingués d'entre eux ont été son frère Joseph, ses deux fils, Kœrbitz, Bodinus, Pischer, Veichtner, Ramnitz, Rust et Matthes. Benda avait aussi formé, pour le chant, ses deux filles, femmes des maîtres de chapelle Reichardt et Wolff, et le sopraniste Paolino. Il a composé près de cent solos pour le violon, un grand nombre de concertos et plusieurs symphonies; tous ces ouvrages sont restés en manuscrit; on n'en a publié que *Onze solos pour le violon*, un *Solo pour la flûte*, des études ou caprices pour le violon, œuvre posthume, livre I et II, et des *Exercices progressifs*, liv. III. Le portrait de Benda a été gravé par Polte, en 1796, et ensuite par Laurent.

BENDA (Jean), frère cadet de François, musicien de la chambre du roi de Prusse, né à Althenatka, vers 1714, fit ses études musicales à Dresde, et vécut dans cette ville jusqu'en 1733. Conduit à Berlin par son frère, François Benda, il y obtint une place à la chapelle royale; mais il y mourut au commencement de 1752, à l'âge de trente-huit ans. Il a laissé en manuscrit trois concertos de violon, de sa composition.

BENDA (Joseph), né à Althenatka, en 1724, selon l'Almanach musical de Reichardt, et en 1725, selon d'autres, succéda à son frère, François Benda, dans l'emploi de maître des concerts du roi de Prusse. Il avait été d'abord admis,

Digitized by Google

comme violoniste, parmi les musiciens de la chambre de ce monarque, en 1742. Au commencement du règne de Frédéric-Guillaume II, sa pension fut réglée à huit cents écus de Prusse; mais le successeur de ce prince l'a réduite à deux cents. Joseph Benda est mort à Berlin en 1804, dans la quatre-vingtième année de son âge. Quoiqu'il ait beaucoup écrit, aucune de ses compositions n'a été gravée.

BENDA (Georges), compositeur, n'était pas frère des trois artistes précédents, comme le dit Gerber dans son ancien lexique, mais leur cousin. Il naquit à Jungbunslau, en 1722. Son père, simple tisserand dans ce village, fut son premier maître de musique et lui enseigna à jouer du hautbois. Il se livra aussi à l'étude du violon et du clavecin, et devint d'une habileté remarquable sur ces instruments. En 1740, lorsque François Benda appela près de lui sa famille à Berlin, Georges perfectionna ses talents sur les beaux modèles que lui offraient les artistes de la capitale de la Prusse. Admis dans la chapelle du roi, comme second violon, il eut de fréquentes occasions d'entendre les compositions de Graun et de Hasse, et de former son goût sur leur modèle. Ce fut à peu près la seule éducation musicale qu'il reçut comme compositeur, car il ne voulut jamais se donner la peine d'étudier le contrepoint, ni même l'harmonie. La place de maître de chapelle du duc de Saxe-Gotha étant devenue vacante, en 1748, par la mort de Stœlzel, Benda l'obtint et quitta le service du roi de Prusse. Le duc, Frédéric III, était un amateur passionné de musique d'église; il demanda beaucoup de Messes, de Passions et d'Hymnes à son nouveau maître de chapelle; le talent déployé par Benda dans ces ouvrages révéla à l'Allemagne l'existence d'un artiste de mérite. Le prince fut si satisfait de ces productions, qu'il consentit, en 1764, au voyage que Benda voulait faire en Italie, et qu'il en paya les frais. Déjà le compositeur était connu par ses belles sonates et ses concertos. Il joua l'un de ceux-ci à la cour de Munich, lorsqu'il partit pour l'Italie, et l'électeur lui donna une belle montre d'or en témoignage de sa satisfaction. Arrivé à Venise, Benda courut au théâtre, pressé par le besoin d'entendre de la musique italienne. On jouait un opéra bouffe de Galuppi. Accoutumé comme il l'était à la musique forte d'harmonie et riche de modulations, le compositeur allemand ne comprit pas le mérite des mélodies simples, naturelles et spirituelles de Galuppi, et son dégoût pour cette musique devint si fort, qu'il ne voulut pas rester dans la salle jusqu'à la fin de la représentation, et qu'il s'enfuit malgré les observations du directeur de musique Rust, qui l'avait accompagné dans son voyage. Rust, mieux disposé que Benda à goûter le charme de la musique italienne, non-seulement écouta la pièce jusqu'au bout, mais y retourna tous les soirs. Étonné de sa persévérance, Benda voulut encore tenter une épreuve, et prit enfin le parti d'aller entendre encore cette musique qui lui avait tant déplu d'abord. Cette fois il y découvrit un charme qui le captiva jusqu'à le faire assister à toutes les représentations. Devenu enfin passionné pour les formes italiennes, il s'en servit pour modifier sa manière, qui, depuis lors, prit le caractère italo-germanique que Benda a conservé dans toutes ses productions. Arrivé à Rome, Benda y écrivit un morceau d'église pour l'anniversaire de la naissance du duc de Saxe-Gotha; ce morceau, considéré comme un de ses meilleurs ouvrages, n'a point été publié.

De retour à Gotha, en 1766, Benda y écrivit ses opéras de *Ciro riconosciuto* et de *Il buon Marito*. Ces ouvrages furent suivis de *la Foire de village*, petit opéra comique; de *Walder*, opéra sérieux; d'*Ariane à Naxos*, duodrame; de *Médée*; du *Bûcheron*; de *Pygmalion*, monodrame de Rousseau; de *Roméo et Juliette*; de *la Loi tartare*; de *Lucas et Barbe*, opéra comique, et de *l'Enfant trouvé*. Après le brillant succès de toutes ces compositions, Benda jouissait de la plus belle réputation et du sort le plus doux à la cour de Gotha; cependant il quitta tout à coup cette position, renonça aux *douze cents thalers* de traitement qu'il recevait chaque année, et, sans même demander de pension pour ses longs services, il s'enfuit, en 1778, à Hambourg, où Schroeder lui confia la direction de l'orchestre de son théâtre. Bientôt fatigué de la dépendance où le mettait son service, il se rendit à Vienne, s'y fit entendre avec succès dans un concert, n'y vécut point heureux, et prit enfin le parti de retourner à Gotha, où il pria le prince de lui pardonner sa faute. Il en reçut deux cents thalers de pension annuelle; le successeur de ce prince, le duc Auguste de Saxe-Gotha, y ajouta deux cents autres thalers. Alors Benda se retira à Georgenthal, agréable village à trois lieues de Gotha, et y employa les loisirs de sa solitude à rassembler tous les morceaux qu'il avait écrits pour le piano, dans le dessein d'en donner une édition complète.

En 1781, des propositions lui furent faites pour se rendre à Paris, où l'on venait de traduire son opéra d'*Ariane à Naxos*; il ne se décida qu'avec peine à ce voyage, parce qu'il avait atteint sa soixantième année; mais les instances devinrent si pressantes, qu'il accéda enfin aux

Digitized by Google

offres qui lui étaient faites. Il dirigea lui-même la mise en scène de son ouvrage; mais il se repentit ensuite de sa condescendance, la pièce n'ayant point eu de succès. De retour à Georgenthal, il semblait s'y plaire; mais tout à coup, par un de ces caprices dont sa vie offrit de nombreux exemples, il alla demeurer à Ordruff, se fatigua bientôt de son séjour dans cette ville et se retira, en 1788, à Ronnebourg où il exprima, quatre ans après, l'ennui qui le dévorait dans une sorte d'élégie en musique connue sous le nom des *Plaintes de Benda* (*Benda's Klagen*). Fatigué du monde et de lui-même, il alla, peu de temps après, chercher une solitude à Koestritz, où il mourut le 6 novembre 1795, à l'âge d'environ soixante-treize ans. Dans ses dernières années son art avait pour lui si peu de charme, que, lorsqu'on le pressait d'entendre quelque artiste distingué, il répondait : *une simple fleur me procure plus de jouissances que toute la musique*.

Benda aimait beaucoup les plaisirs de la table, semblable en cela à Jomelli, Hændel et Gluck. Lorsqu'il composait, il écrivait fort vite; mais il passait la plus grande partie du temps dans une vague rêverie qui l'empêcha de produire autant qu'il aurait pu le faire dans une carrière aussi longue que la sienne. On voit dans ses lettres, publiées par Schlichtegroll, qu'il médita beaucoup, vers la fin de sa vie, sur l'immortalité de l'âme, à laquelle il ne croyait pas. Il y a lieu de penser que son cœur était sec autant que sa tête était fantasque. On rapporte sur lui l'anecdote suivante. Sa femme venait d'expirer dans ses bras; à peine eut-elle rendu le dernier soupir, que Benda se précipita sur son piano et chercha à exprimer sa douleur par des modulations mélancoliques; mais bientôt, préoccupé de ses successions d'accords, il oublia l'objet de son improvisation, et lorsqu'un domestique vint lui demander s'il fallait envoyer des *lettres de faire part*, il entra dans la chambre de sa femme pour la consulter sur ce sujet, et ce ne fut qu'en apercevant le corps inanimé qu'il se souvint du malheur qui venait de le frapper.

Benda avait reçu de la nature des idées mélodiques remplies de grâce et d'expression; bien qu'il n'eût point fait d'études, son harmonie est, en général, pure et correcte; tout ce qu'il a écrit est d'un caractère gracieux, et ses ouvrages ont toujours été entendus avec plaisir; néanmoins le cachet de l'invention y manque, et c'est à cela qu'il faut attribuer le profond oubli où ces productions sont déjà tombées. Parmi ces compositions, celles qui y ont été considérées comme les meilleures sont : 1º *L'ouverture d'Ariane*. — 2º Un chœur de *Médée*. — 3º *Les Plaintes d'Amynte sur la fuite de Lalage*, cantate composée en 1744, dans la jeunesse de l'auteur. — 4º Plusieurs morceaux de musique d'église. — 5º Ode sur la mort de la duchesse de Saxe-Gotha, épouse de Frédéric III, morceau qui fut ensuite exécuté pour la mort de Lessing. — 6º Plusieurs scènes et un chœur de *Roméo et Juliette*. On a publié, de la composition de Benda : 1º *Sei sonate per il cembalo*; Berlin, 1757. — 2º *Plaintes d'Amynte sur la fuite de Lalage*; ibid., 1744. — 3º *La Foire de village*, opéra comique réduit pour le piano; Leipsick, 1776. — 4º *Walder*, opéra sérieux; Gotha, 1777. — 5º *Ariane à Naxos*, duodrame; Leipsick, 1778. Une édition plus complète de la partition de cet ouvrage; ibid., 1781. — 6º *Médée*; Leipsick, 1778. — 7º *Le Bûcheron*, opéra comique; ibid., 1778. — 8º *Pygmalion*, monodrame; Leipsick, 1780. — 9º *Roméo et Juliette*, partition réduite pour le piano; Leipsick, 1778. — 10º Deux concertos pour le clavecin, avec accompagnement de deux violons, alto et basse; Leipsick, 1779. — 11º Collection de différents morceaux pour le piano, 1re, 2e et 3me suite; Gotha et Leipsick, 1780 et 1781. — 12º Collection d'airs italiens, partitions réduites pour le piano; Leipsick, 1782. — 13º *Airs et duos de la Loi tartare*, mélodrame, pour piano et violon; Leipsick, 1789. — 14º *Céphale et l'Aurore*, cantate de Weiss, avec accompagnement de deux flûtes, deux violons, alto, violoncelle et piano; Leipsick. — 15º *Les Plaintes de Benda*, cantate, avec accompagnement de deux flûtes, deux violons et basse. Parmi les compositions inédites de Benda on remarque plusieurs années complètes de musique d'église, des pièces de circonstance, des symphonies, des sonates, des concertos de piano, et le mélodrame *Almanzor*. La Bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit environ cinquante cantates d'église et autres de Benda, à quatre voix et instruments ou à voix seules, des odes également à quatre voix et orchestre, et les partitions autographes de plusieurs messes, chœurs, trios, etc.

BENDA (Frédéric-Guillaume-Henri), fils aîné de François, naquit à Potsdam, le 15 juillet 1745. Digne élève de son père pour le violon, il fut admis au nombre des musiciens de la chambre du roi de Prusse; mais il se distingua surtout comme claveciniste et comme compositeur. En 1789, il écrivit son opéra allemand d'*Orphée*, pour l'impératrice de Russie, qui lui envoya la grande médaille d'or qu'elle avait fait frapper pour l'inauguration de la statue de Pierre Ier. Il reçut aussi de Paul Ier une lettre flatteuse, datée

Digitized by Google

du 26 novembre 1796, avec une boîte d'or émaillée, comme récompense de quelques-uns de ses ouvrages qu'il avait envoyés à ce monarque. Son oratorio *Die Jünger* (Les Disciples), qui fut exécuté à Berlin, en 1792, fut très-applaudi. Outre son *Orphée*, qui fut publié en partition pour le piano, on a encore de sa composition : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1. — 2° Deux concertos pour violon et orchestre, op. 2. — 3° Trois trios pour clavecin, violon et basse, op. 3. — 4° Trois concertos pour la flûte, op. 4. — 5° Trios pour clavecin, op. 5. — 6° Sonate à quatre mains, op. 6 ; 7° Sept sonates séparées pour clavecin ou harpe, avec flûte ou violon et basse, publiées à Berlin, de 1788 à 1793. — 8° Un solo pour flûte et basse, 1792. — 9° *Les Grâces*, cantate, avec accompagnement de piano ; Leipsick, 1792 ; 10° Six concertos de violon à cinq parties, en Mss. — 11° Six solos de flûte en Mss. — 12° *Die Jünger am Grabe* (Les disciples au tombeau), oratorio.

BENDA (CHARLES-HERMANN-ULRIC), fils cadet de François, naquit à Potsdam, le 2 mai 1748. Élève de son père pour le violon, il fut celui qui approcha le plus de sa belle manière dans l'exécution de l'adagio. Comme presque tous les membres de sa famille, il fut musicien de la chambre du roi de Prusse. Il a écrit quelques solos pour son instrument.

BENDA (FRÉDÉRIC-LOUIS), fils de Georges Benda, naquit à Gotha, en 1746. Devenu habile sur le violon, il fut nommé chef d'orchestre du petit théâtre de Seyler, en 1778. Quatre ans après on l'appela à Hanau pour y prendre la direction du théâtre. Il s'y maria avec mademoiselle Rietz, cantatrice célèbre, connue depuis sous le nom de *madame Benda*, fit avec elle un voyage à Berlin et à Vienne, et entra, en 1783, au service du duc de Mecklenbourg, avec un traitement de mille écus de Prusse. De là, il passa à Kœnigsberg, en 1789, comme directeur des concerts ; mais il ne jouit pas longtemps de cet emploi, car il mourut le 27 mars 1792, à l'âge de quarante-six ans. Ses compositions les plus connues sont : 1° *Le Barbier de Séville*, opéra représenté à Hambourg, en 1782. — 2° Trois concertos de violon ; Leipsick, 1779. — 3° *Trauerkantate auf den Tod des Herzogs von Mecklenburg* (Cantate funèbre sur la mort du duc de Mecklembourg), 1785. — 4° *Das Vater unser, Kantate* (le Pater noster), 1783. — 5° *Der Tod, Kantate* (la Mort, cantate), 1788. — 6° *Die Religion, Kantate*, 1790. — 7° *Le Ballet des Fous*, en 1787. — 8° *Die Verlobung* (Les fiançailles), opérette, en 1790, à Kœnigsberg. — 9° *Louise*, opérette, en 1791, gravé en partition de piano ; Kœnigsberg, 1791. — 10° *Mariechen* (la petite Marie), opérette, en 1792, à Kœnigsberg. C'est son dernier ouvrage.

BENDA (ERNEST-FRÉDÉRIC), fils de Joseph Benda, naquit à Berlin, en 1747, et entra dans la musique du roi de Prusse, après avoir achevé ses études musicales. En 1770, il dirigeait, conjointement avec Bachmann, le concert des amateurs de Berlin, qu'il avait fondé. Tout annonçait en lui un artiste du premier ordre, lorsqu'il fut enlevé à ses amis par une fièvre ardente, le 31 mars 1778, dans la trente et unième année de son âge. La société de concert honora sa mémoire par une musique funèbre solennelle. Il a fait imprimer en 1769, à Leipsick, un menuet avec variations pour le piano.

BENDA (MADAME). Voyez HEYNE.

BENDA (FÉLIX), né à Skalska en Bohême, vers le commencement du dix-huitième siècle, est compté parmi les plus grands organistes de l'Allemagne. Il toucha d'abord l'orgue des Servites à l'église de Saint-Michel à Prague, passa ensuite chez les frères de la Miséricorde, dans la même ville, et y mourut en 1768. Il a laissé en manuscrit beaucoup d'oratorios, de messes, de litanies, mais il ne paraît pas qu'on en ait rien imprimé. Segers avouait que c'était à Benda qu'il devait ses connaissances musicales et son talent comme organiste. Ses principaux oratorios sont : 1° *L'Innocence accusée, ou le Sauveur du monde*, composé en 1760 ; — 2° *La douloureuse Mère de Dieu*, en 1771 ; — 3° *Le Crucifiement*, 1762.

BENDELER (JEAN-PHILIPPE), chantre au collége de Quedlimbourg, naquit à Riethnordhausen, village près d'Erfurt, vers 1660, et mourut d'une apoplexie foudroyante dans l'église de Quedlimbourg, vers 1712. On a de lui les ouvrages suivants : *Melopœia practica, an sich halten alle musikalische Erfindungen zwar auf gewisse Maass, etc.* (Mélopée pratique ou Méthode sûre pour s'instruire dans les connaissances musicales) ; Nuremberg, 1686, in-fol. J'ignore si cet ouvrage est le même que celui qui est cité par Walther, et, d'après lui, par Gerber et Forkel sous ce titre : *Ærarium melopœticum* ; Nuremberg, 1688, in-fol. de huit feuilles. C'est peut-être une nouvelle édition du livre précédent ; peut-être aussi ne s'agit-il que d'exemplaires différents de la même édition dont on a changé le titre ; — 2° *Organopœia, oder Unterweisung, wie eine Orgel nach ihren Hauptstücken, als Mensuriren, Abtheilung der Laden, Zufall des Windes, Stimmung oder Temperatur, etc.* ; Francfort et Leipsick, sans date, mais réimprimé à Mersebourg, en 1690, in-4° de six feuilles. Une

Digitized by Google

nouvelle édition a paru à Francfort, sous ce titre : *Orgelbaukunst* (L'art du facteur d'orgues), 1739, in-4° ; — 3° *Directorium musicum, oder gründliche Erörterung derjenigen Streitfragen, welche zwischen dechul-Rectoribus und Cantoribus über dem Directorio musico motivirt worden*; Quedlinbourg, 1706, 28 pages in-4° ; — 4° *Collegium musicum de compositione*, Mss. Ce livre est cité par Mattheson dans son Arc de triomphe musical (*Ehrenpforte mus.*). Les ouvrages de Bendeler prouvent que leur auteur avait plus de savoir que de critique et de philosophie dans la tête.

BENDELER (Salomon), fils du précédent, et basse-contre de la chapelle et de la chambre du duc de Brunswick, naquit à Quedlinbourg, en 1683. Son père, ayant reconnu ses heureuses dispositions pour la musique et la beauté de sa voix, lui donna les premières leçons, et eut lieu d'être satisfait des progrès de son fils. Parvenu à l'âge de puberté, celui-ci acquit un timbre de voix si fort et si pénétrant, qu'aucun autre chanteur ne put lui être comparé. Quelle que fût l'étendue d'une église, cette voix prodigieuse se faisait entendre également partout, et semblait ébranler la voûte. Bendeler fit un voyage en Angleterre, où on lui offrit de grands avantages; mais il préféra une place à l'Opéra de Hambourg. Il y obtint le plus grand succès, ainsi qu'à Leipsick et à Brunswick. Dans un voyage qu'il fit à Dantzick, il toucha l'orgue de l'église principale. Après avoir préludé, il déploya tout à coup la force de sa voix étonnante. Un bruit soudain qui s'éleva dans l'église interrompit l'office et le chanteur : la femme d'un des principaux sénateurs, épouvantée par cette voix terrible, venait d'accoucher heureusement d'un fils. Son mari, tourmenté de la goutte, fut si transporté de joie à cette nouvelle, qu'il se trouva guéri sur-le-champ. Instruit du nom de celui à qui il devait ce double bonheur, il invita Bendeler, avec une société nombreuse, au repas du baptême, et mit sur son assiette une somme de trois cents ducats, en lui exprimant sa reconnaissance pour le service qu'il venait de lui rendre, comme accoucheur et comme médecin. Cette aventure fit connaître Bendeler, et lui ouvrit l'entrée de toutes les sociétés. Ce singulier chanteur est mort en 1724.

BENDER (Jacques), né à Bechtheim, près de Worms, en 1798, commença l'étude de la musique à l'âge de cinq ans, sous la direction de Mœser, organiste de cet endroit. Après avoir appris pendant quatre ans à jouer du piano, Bender reçut des leçons de violon de son père, puis il alla à Worms, où Alfuldisch, maître de musique de la ville, lui enseigna à jouer de plusieurs instruments et lui donna quelques leçons d'harmonie. Les progrès de Bender sur la clarinette furent rapides, et bientôt il fut considéré comme un clarinettiste distingué. De retour à Bechtheim, Bender reprit ses études d'harmonie, et commença à écrire quelques morceaux pour les instruments à vent. A l'âge de vingt et un ans, il entra comme chef de musique dans le 31me régiment d'infanterie du royaume des Pays-Bas. Après dix années de service, il se retira dans la petite ville de Saint-Nicolas, en Belgique, en qualité de directeur de musique, et y organisa une société philharmonique. Appelé à Anvers, en 1833, par la Société royale d'harmonie, il fut chargé des fonctions de chef d'orchestre de cette société, et se fixa dans cette ville. Bender a arrangé plusieurs ouvertures en harmonie militaire, et a composé des fantaisies, des pots-pourris pour des orchestres d'instruments à vent, ainsi que des concertos pour divers instruments. Quelques-uns de ces morceaux ont été publiés par MM. Schott fils, de Mayence; les autres sont restés en manuscrit. Bender est mort à Anvers le 9 août 1844, à l'âge de quarante-six ans.

BENDER (Valentin), frère cadet du précédent, est né à Bechtheim, en 1800. A l'âge de six ans, il entra dans l'école de l'organiste Mœser pour y apprendre les premiers principes de la musique; puis il reçut de son père quelques leçons de violon ; mais il abandonna bientôt cet instrument pour l'étude de la flûte, où il fit de rapides progrès. Lorsque son frère revint de Worms, Valentin étudia la clarinette sous sa direction. La nature l'avait particulièrement destiné à cet instrument, sur lequel il acquit en peu de temps un degré d'habileté remarquable. Après avoir voyagé avec Jacques Bender, pour donner des concerts, il entra, en 1819, comme *clarinette solo* dans le 31e régiment d'infanterie des Pays-Bas, dont son frère était chef de musique. Il n'occupa cette place que pendant dix-huit mois; après ce temps il passa au service de France comme chef de musique du 51me régiment de ligne, et fit en cette qualité la campagne d'Espagne de 1823; puis il quitta son régiment qui devait passer aux colonies, pour entrer dans le 59e; mais il occupa peu de temps cette place, ayant été appelé à Paris où on lui proposa la direction d'un corps de musique qu'on devait organiser en Égypte pour le service du vice-roi. Il n'accepta point les propositions qui lui furent faites à ce sujet, et il se rendit à Anvers, en 1826, comme directeur de la société d'harmonie. A l'époque de la révolution de 1830, il prit un en-

Digitized by Google

gagement comme chef de musique dans le 1er régiment d'infanterie belge; deux années après, il fut chargé d'organiser le beau corps de musique du régiment des guides, dont il est aujourd'hui le chef avec le titre de directeur de la musique militaire de la maison du roi. M. Bender possède un fort beau talent sur la clarinette et mérite d'être compté parmi les virtuoses sur cet instrument. Il a composé plusieurs morceaux de musique militaire, et l'on a gravé de lui trois airs variés pour la clarinette, avec accompagnement d'instruments à vent; Paris, A. Petit.

BENDINELLI (Auguste), chanoine régulier de Latran, naquit à Lucques, vers 1550. Bononcini le cite (Mus. prat., p. 11, c. 12.) comme un habile contrapuntiste, et donne un canon à quatre voix de sa composition au titre de son *Musicien pratique*. On a de Bendinelli : 1° *Cantiones sacræ quinque voc.*; Venise, 1585; — 2° *Sacrarum cantionum 5 vocum lib. II; Venetiis, Amadinum*, 1588, in-4°; — 3° *Sacra omnium solemnitatum Vespertina psalmodia, quatuor vocibus concinenda, duoque Virginis cantica, septem et octo vocibus decantanda*; Vérone, 1594, in-4°; — 4° *Cantiones sacræ quinque vocum*; Francfort-sur-le-Mein, 1604, in-4°; ce sont les deux livres de motets précédents réunis dans un seul recueil; — 5° *Cantiones sacræ quatuor vocum*; ibid., 1604, in-4°.

BENDL (Charles), compositeur de musique de danse, à Vienne (1840 à 1850), y a publié environ soixante-dix œuvres de valses et de quadrilles, pour l'orchestre et pour le piano, chez Haslinger.

BENDUSI (François), né à Sienne, dans la première moitié du seizième siècle, a publié : *Opera nova di balli a quattro, da sonare e cantare*; Milan, 1609. La première édition de cet œuvre a paru à Venise, chez Antoine Gardane, en 1553, in-4° obl.

BENECKEN (Frédéric-Burchardt), né vers 1760, fut d'abord candidat de théologie à Wenningsen et obtint, vers 1790, la place de prédicateur à Ronneberg, près de Hanovre, où il est mort en 1818. Il s'est fait connaître par un recueil d'airs et de six menuets pour le piano, Hanovre, 1787. Il a publié aussi : *Airs et morceaux de différents caractères*; Hanovre, 1799. Enfin, on a de lui des chants avec accompagnement de piano, qui ont été publiés dans la même ville à différentes époques.

BENEDETTI (Pierre), musicien florentin, vécut au commencement du dix-septième siècle. Il était membre de l'Académie des *Elevati* de Florence, sous le nom de *l'Invaghito*. Un livre de ses compositions pour le chant, dans les nouvelles formes à la mode au commencement du dix-septième siècle, avec la basse continue, a été imprimé sous ce titre : *Le Musiche di Piero* (sic) *Benedetti*, etc.; Fiorenza, 1611, in-fol. Le second livre a paru deux ans après; il est intitulé : *Musiche di Pietro Benedetti.... Libro secondo. In Venetia*, 1613, in-fol. A la fin du premier livre on trouve le dialogue de *Ninfa e Pastori*, par Marco de Gagliano, et une autre pièce de Jacques Peri.

BENEDETTI (Pierre), chanoine de la Collégiale de Spolète et maître de chapelle de l'église d'Apiro, dans les États romains. Né à Assise, dans les États de l'Église, vers 1685, il vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. On l'appelle sur les titres de ses compositions, *Benedetti d'Assisi*, pour le distinguer de l'ancien *Benedetti* de Florence. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages intitulés : 1° *Offertori per tutte le dominiche a due voci col' basso per l'organo*; Bologne, Silvani, 1715, in-4°; — 2° *Messe concertate a 4 voci con violini ed organo*; Venise, 1715, in-4°; — 3° *Antifone della beata Vergine, con violini e senza, a 4 voci*; Venise, 1726, in-4°.

BÉNÉDICT (Jules), compositeur et pianiste distingué, est né à Stuttgart, le 24 décembre 1804, d'une famille israélite. Pendant qu'il suivait les cours du gymnase de sa ville natale, on lui donna pour maître de piano Louis Abeille, bon pianiste et maître des concerts du roi de Wurtemberg. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de douze ans il était déjà considéré comme un virtuose sur son instrument. Il possédait aussi quelques connaissances d'harmonie. Son père, banquier fort riche, ne mit point d'obstacle au développement de son talent pour la musique; il exigea seulement qu'il achevât ses études dans les langues anciennes au gymnase de Stuttgart. Elles furent terminées en 1819, et dans cette même année le jeune Bénédict fut envoyé à Weimar où il reçut des leçons de Hummel. En 1820, il alla à Dresde où il devint l'élève de Ch.-M. de Weber pour la composition. Weber, qui travaillait alors à son opéra d'*Euryanthe*, était arrivé à l'époque la plus brillante de sa carrière. Une étroite amitié unit bientôt le maître et l'élève; elle s'accrut encore dans les voyages qu'ils firent ensemble à Berlin, à Vienne et en plusieurs autres lieux, pour assister aux premières représentations de ces ouvrages. A Vienne, Bénédict fit la connaissance de l'entrepreneur de théâtre Barbaja. Sur la recommandation de Weber, il fut nommé, en 1823, directeur de musique de l'Opéra allemand de cette ville; mais deux ans après il quitta cette place pour

Digitized by Google

faire avec Barbaja un grand voyage en Allemagne et en Italie. Arrivé à Naples, l'entrepreneur lui confia la direction de la musique d'un des théâtres qu'il administrait. Bénédict continua d'occuper ce poste après la retraite de Barbaja. Depuis lors cet artiste a fait, en 1830, un voyage à Paris, où il semblait vouloir se fixer; mais, changeant ensuite de projets, il se rendit à Londres, y fit la connaissance de M^me^ Malibran ainsi que de De Bériot, et retourna à Naples avec eux. Il y resta encore pendant quelques années; puis il alla se fixer à Londres en 1838. Devenu le professeur de piano à la mode, il y eut un grand nombre d'élèves et donna chaque année des concerts dans lesquels il réunissait les artistes les plus renommés, et qui eurent longtemps la vogue. En 1839, il avait accepté la place de chef d'orchestre du théâtre de Drury-Lane; mais il ne conserva pas longtemps cet emploi qui l'empêchait de se livrer à ses autres occupations. En 1850 il a fait un grand voyage en Amérique avec la célèbre cantatrice Jenny Lind, et y a donné avec elle une multitude de concerts dont les bénéfices se sont élevés, pour sa part, à 10,000 livres sterling (250,000 francs). De retour à Londres au mois d'août 1851, il partit immédiatement après pour l'Italie avec sa famille. Ce voyage fut pour Bénédict l'occasion de grands chagrins; car son fils aîné fut tué sur le bateau à vapeur de la Saône, par la chute d'une cheminée de la machine, et sa femme mourut à Naples peu de mois après. En 1852, Bénédict est revenu à Londres, où il a repris le cours de ses occupations comme compositeur et comme professeur de piano.

M. Bénédict s'est fait connaître avantageusement comme compositeur de musique instrumentale et s'est exercé avec quelque succès dans l'opéra. Pianiste distingué, il unit l'élégance et la clarté à la chaleur d'inspiration, lorsqu'il exécute la musique des grands maîtres ou la sienne. Ses œuvres pour le piano consistent en deux concertos, œuvres 13 et 29; un *concertino* en *la* bémol pour le même instrument, œuvre 18; Leipsick, Hofmeister; un rondeau brillant avec orchestre, œuvre 5; Vienne, Diabelli; une sonate pour piano et violon, œuvre 1^er^; une sonate pour piano seul, œuvre 2, et une autre, œuvre 3; un rondeau, œuvre 4; Introduction et variations sur la *Straniera;* op. 16; Paris, Brandus; *les Charmes de Portici*, rondo brillant, op. 19; ibid; *Notre-Dame de Paris*, rêverie musicale, op. 20; ibid; Fantaisie sur *les Soirées musicales* de Rossini, op. 25; ibid; *Souvenirs de Naples*, fantaisie sur des airs napolitains, op. 11; Vienne, Hasslinger; Fantaisie sur les motifs d'*Anna Bolena*, op. 14; *Souvenir d'Écosse*, fantaisie, op. 34; Paris, Brandus; *Caprices*, op. 33; Ibid; beaucoup d'autres morceaux du même genre; avec de Bériot, duo brillant pour piano et violon sur des motifs de la *Somnambule;* Paris, Brandus; Fantaisie pour piano et violon sur la *Norma;* ibid; *le Fruit de l'Étude*, six duos faciles; idem, ibid.; etc. Comme compositeur dramatique, il a donné à Naples, en 1829, *Ernesto e Giacinta*, opéra bouffe; *les Portugais à Goa*, opéra sérieux, en 1830; ce dernier ouvrage a été joué à Stuttgart, en 1831; *Un anno ed un giorno*, en 1837; *The Gypsy's Warning* (la Prédiction de la Bohémienne), opéra romantique représenté à Londres en 1838, puis à Berlin et dans d'autres villes de l'Allemagne; *la Fiancée de Venise*, représenté à Londres, en 1844; *the Crusaders* (les Croisés), opéra sérieux, à Londres, en 1846, et à Munich en 1853; ouverture festivale, 1857.

BENEDICTUS, ou BENOIT, surnommé d'*Appenzell*, parce qu'il était né dans la petite ville de ce nom, en Suisse, fut un musicien distingué du seizième siècle. On l'a souvent confondu avec *Benedictus* ou *Benoît Ducis*, musicien belge qui brilla dans le même siècle, mais qui est un peu plus ancien (Voyez Ducis). Des documents puisés dans les archives du royaume de Belgique et dans celles de l'église Notre-Dame d'Anvers, fournissent des renseignements suffisants pour établir et constater la différence de ces deux artistes. Tout ce que Gesner (*Biblioth. univ.*), G. Walther (*Musikal. Lexikon*), Gerber (*Neues Lex. der Tonkünstler*), Kiesewetter (*Gesch. der Europ. Abendl. od. unserer heutig. Musik*, p. 16), Schilling (*Univ. Lexikon der Tonkunst*, t. I, p. 554), et d'autres ont écrit sur ce sujet, doit être considéré comme non avenu. Le document des archives du royaume est une série de comptes de la chapelle de Marie, reine de Hongrie, sœur de Charles-Quint, qui fut gouvernante des Pays-Bas après Marguerite d'Autriche, depuis 1530 jusqu'en 1555. On trouve dans ces comptes *Jean Gossins*, maître des enfants de chœur de la chapelle royale, à Bruxelles, lequel eut pour successeur *Benedictus Appenzelders*, depuis 1539 jusqu'en 1555. Dans le même temps, on voit que les organistes de la chapelle étaient Jacques Bucquet, Sigismond Vyer et Roger Pathie. Claes Vander Ryt était *racoutreur d'orgues*, et Vincent Rigler était noteur et joueur de viole. Le nom de Benoît d'Appenzell figure dans les comptes jusqu'en 1555, époque du départ de Marie pour l'Espagne. La chapelle fut alors supprimée et bientôt après éclatèrent les troubles des Pays-Bas. On ignore ce que devint Benoît d'Appenzell après 1555. Le seul ouvrage où l'on trouve des compositions de cet artiste, avec son nom et l'indica-

Digitized by Google

tion du lieu de sa naissance est intitulé : *Liber primus ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum, vulgo moteta vocant, tam ex Veteri, quam Novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis musicis compositarum; Antwerpiæ, Tilman Susato*, 1553, in-4°. Une deuxième édition de ce recueil a été publiée chez Scotto, à Venise, en 1555. D'autres recueils contiennent des pièces avec le nom de *Benedictus*, mais sans autre désignation; en sorte qu'il est incertain si ces morceaux appartiennent au musicien d'Appenzell ou à Benoît Ducis. Ces recueils sont intitulés : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum. Vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ ut vocantur, a sex usque ad duas voces*, etc.; *Augustæ Vindelicorum*, Melchior Kriesstein, 1540, petit in-8° obl. — 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum*; ibid, 1545, in-4° obl.— 3° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum; Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus*, 1545, petit in-4° obl. — 4° *Secundus tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum; Noribergæ, arte Hieronymi Graphei*, 1538, petit in-4° obl. — 5° *Tertius liber motectorum cum quatuor vocibus*, et *liber quartus cum quatuor vocibus. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1539. — 6° *Tertius liber mottetorum ad quinque et sex voces*; ibid., 1539. — 7° *Quintus liber mottetorum quinque et sex vocum*; ibid., 1542.— 8° *Le VI° livre des chansons à quatre parties, auquel sont contenues XXXIV chansons nouvelles*. Anvers, Tylman Susato, 1544.— 9° *Le V° livre, contenant XXXII chansons à cinq et six parties*; ibid., 1544. —10° *le VI° livre, contenant XXXII chansons nouvelles à cinq et six parties*; ibid., 1545. — 11° *le VII° livre, contenant XXIV chansons à cinq et six parties*; ibid., 1545. — 12° *Selectissimarum sacrarum cantionum quas vulgo Moteta vocant; trium vocum*, etc. *Lib. primus, secundus et tertius; Lovanii, ex typogr. Petri Phalesii*, 1569, petit in-4° obl. Il est vraisemblable que les pièces contenues dans ce dernier recueil appartiennent à Benoît d'Appenzell.

BENEDICTUS. *Voyez* DUCIS (BENOIT).

BENEDICTUS A S. JOSEPHO, compositeur de musique d'église, connu en France sous le nom du *Grand Carme*, naquit à Nimègue, en 1642. Son nom de famille était *Buns*. Après avoir fait ses vœux dans l'ordre des carmes déchaussés, il devint organiste du couvent de Boxmeer, village du Brabant septentrional, près de Bois-le-Duc [1], et plus tard il fut sous-prieur du même monastère où il mourut, en 1716, à l'âge de soixante-quatorze ans. La musique de ce moine a eu de la réputation dans sa nouveauté et la méritait, à cause de la clarté et de la simplicité du style. Son premier œuvre contient des messes, litanies et motets à quatre, cinq et six voix, avec accompagnement de violons et orgue; il a paru à Anvers, en 1666, in-4°; l'œuvre sixième est intitulé : *Encomia sacra musica decantanda una, duabus, tribus vocibus, et uno-quinque instrum.*; Utrecht, 1684, in-4°; l'œuvre 8°, composé de sonates pour deux violons, basse de viole et basse continue, a pour titre : *Orpheus Ælianus*; Amsterdam, Roger, in-folio, sans date. Benoît de St-Joseph composa le chant de l'office divin pour diverses provinces de l'ordre des carmes déchaussés, et fit imprimer un *Processionale novum*, à Anvers, en 1711.

BENEDICTUS (JEAN-BAPTISTE), ou plutôt BENEDETTO, mathématicien du seizième siècle, né à Venise, mourut à Turin, en 1590, dans la soixantième année de son âge. De Thou en parle avec éloge (*Hist.* tom. V, lib. 99, p. 102). Il a écrit des *Speculationes mathematicæ et physicæ*, où il traite de la musique théorique. On trouve aussi dans la Bibliothèque de Turin un traité Mss. *De Optica, Musica et Machinis*, dont il est l'auteur.

BENELLI (ALEMANNO), anagramme du nom d'*Annibale Melone*. Voy. BOTTRIGARI et MELONE (*Annibale*).

BENELLI (ANTONIO-PEREGRINO), né le 5 septembre 1771 à Forli, dans la Romagne, reçut dans sa jeunesse une éducation musicale qui développa rapidement ses heureuses dispositions pour le chant; puis il passa dans l'école des PP. Martini et Mattei où il acquit une instruction solide dans le contre-point [2]. En 1790, il débuta au théâtre Saint-Charles de Naples, comme premier ténor; sa voix était de qualité médiocre, mais son habileté dans l'art du chant était considérable; elle lui procura ce qu'on peut appeler *un succès d'estime*. Les troubles dont le royaume de Naples fut le théâtre, dans les dernières années du dix-huitième siècle, n'étaient favorables ni aux arts ni aux artistes; tous s'éloignaient, et

[1] Le P. de Villiers a écrit *Boxmerci* dans sa Bibliothèque Carmel. t. I, col. 264; mais c'est évidemment une erreur, car il n'existe aucun lieu de ce nom. Benoît de Saint-Joseph a signé l'épître dédicatoire de son œuvre 8° : *Benedictus à S.-Josepho Carm. OEstri Boxmerani subprior et organista*.

[2] On peut révoquer en doute les leçons que Benelli a, dit-on, reçues du P. Martini. Celui-ci est mort en 1784, époque où Benelli n'était âgé que de douze ans et quelques mois. Or l'affaiblissement de la santé du P. Martini ne lui permettait plus de donner des soins à des élèves plus de deux ans avant sa mort.

Digitized by Google

Benelli suivit leur exemple. Un engagement lui était offert pour le théâtre italien de Londres, il l'accepta, en 1798, debuta dans la même année, et fut accueilli avec faveur. En 1801, des conditions plus avantageuses lui furent offertes pour Dresde; il se rendit dans cette ville, et y resta attaché au théâtre jusqu'en 1822. Il était alors âgé de cinquante et un ans, et chantait devant le public depuis trente-deux années. La perte totale de sa voix l'obligea à demander sa retraite, et une pension lui fut accordée par le roi.

Pendant le temps où Benelli avait été au théâtre, il s'était fait connaître comme compositeur habile, particulièrement dans le style d'église; mais les ouvrages qui lui firent le plus d'honneur furent son excellente méthode de chant et les solféges dont il donna plusieurs éditions pendant son séjour à Dresde. Depuis longtemps aussi, il était un des collaborateurs de la Gazette musicale de Leipsick, et il y avait fait insérer plusieurs articles qu'on avait lus avec plaisir. Après sa retraite, il obtint de Spontini d'être attaché à l'Opéra de Berlin, en qualité de professeur de chant; il en remplit les fonctions jusqu'en 1829. Il aurait pu conserver plus longtemps les avantages qui y étaient attachés, si son caractère tracassier et jaloux ne l'avait porté à attaquer avec violence Spontini, dont il avait reçu des bienfaits, dans des *Lettres critiques sur divers sujets de musique*, qu'il fit insérer, en 1828, dans la Gazette musicale de Leipsick. C'était comme compositeur que l'auteur de *la Vestale* était devenu l'objet de sa satire, et l'opéra d'*Olympie* était celui qu'il avait choisi comme but de sa diatribe. Malheureusement pour lui, il avait écrit autrefois une analyse louangeuse du même ouvrage; Spontini ne négligea pas cet incident; et, pour montrer la mauvaise foi de son antagoniste, il fit réimprimer les deux opinions si différentes, en regard l'une de l'autre. Le coup était accablant: Benelli fut contraint de garder le silence, et bientôt il reçut sa démission. Le séjour de Berlin ne lui était plus permis désormais; il s'éloigna de cette ville avec sa famille, alla d'abord à Dresde, où sa pension lui avait été conservée, puis se retira à Boernichen, dans les montagnes du Hartz, en Saxe, y vécut dans un état voisin de la gêne, et mourut de chagrin et de regret, le 6 août 1830. Comme chanteur, comme professeur, comme critique et comme compositeur, Benelli possédait un mérite incontestable; l'Allemagne conserve un souvenir d'estime pour ses talents. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° Sonate pour piano à quatre mains; Dresde, Hilscher; — 2° Rondeau pour piano seul, ib.; — 3° *Pater noster* à cinq voix, sans accompagnement; Leipsick, Breitkopf et Haertel; — 4° *Salve Regina* à quatre voix et orchestre, Ibid.; — 5° *Stabat Mater quatuor vocibus cantantibus et instrumentis*; Leipsick, Probst; — 6° *Aria* pour voix de soprano avec flûte ou violon et piano; Dresde, Hilscher; — 7° Cavatine avec piano et flûte ou violon *ad libitum*, op. 33; Berlin, Schlesinger; — 8° Duettino : *Mio generoso Augusto*, avec piano, op. 30; Vienne, Leidesdorf; — 9° *Il Giorno Natalizio*, cantate à cinq voix avec piano; Berlin, Trautwein; — 10° Quatre nocturnes à quatre voix (en italien et en allemand); Leipsick, Breitkopf et Haertel; — 11° Plusieurs airs, rondeaux, scènes et cavatines pour le chant, publiés à Vienne, Berlin et Leipsick; — 12° Une méthode de chant en allemand sous ce titre : *Gesanglehre, oder gründlicher Unterricht zur Erlernung des Gesanges*, Dresde, 1819, deuxième édition; la première édition de cet ouvrage avait été publiée dans la même ville en italien : elle était intitulée *Regole per il canto figurato, o siano precetti ragionati per apprendere i principii di musica, etc.* Ricordi, de Milan, a réimprimé le texte italien avec les exercices de chant. En 1824, Benelli a publié dans la Gazette musicale de Leipsick des remarques intéressantes sur la voix (*Bemerkungen über die Stimme*, n°s 12, 13, 14), qui concernent le chant naturel et musical, la langue, la déclamation et l'*engastrisme* ou art du ventriloque.

BENESCH (Joseph), violoniste et compositeur, est né en 1795 à Battelau, en Moravie, où son père était directeur du chœur de l'église et professeur de musique. A l'âge de cinq ans, il reçut les premières leçons de violon; son zèle et ses heureuses dispositions lui firent faire de si rapides progrès, qu'à peine âgé de huit ans, il excitait déjà l'admiration de ceux qui l'entendaient. Quand il eut atteint sa douzième année, il fut envoyé à l'abbaye de Prémontrés d'Iglau, pour y faire des études scientifiques et littéraires. Ses parents le destinaient à l'enseignement; ils l'envoyèrent, en 1812, comme sous-maître dans l'école publique de Potiesch près de Czaslau, où son oncle était instituteur. Le désir qu'il avait de se distinguer dans la musique lui rendait cette situation insupportable : il la quitta et s'en alla à Vienne pour y prendre des leçons de violon. Il y eut pour maître Schlesinger, honorablement connu par son talent à bien exécuter le quatuor. Après un an de séjour à Vienne, Benesch entra dans l'orchestre du baron Zinnzeg, dont la troupe d'artistes jouait alternativement des opéras à Bude et à Presbourg. Dans cette dernière ville, il eut occasion de connaître le capitaine de cavalerie de Praun, qui lui proposa de se charger de l'éduca-

Digitized by Google

tion artistique de son fils, le jeune Sigismond, dont le talent précoce a excité l'étonnement de toute l'Europe, et dont la fin a été si prématurée. Vers la fin de 1819, le maître et l'élève commencèrent à voyager et à se faire entendre dans des concerts, d'abord en Hongrie, puis en Allemagne et en Italie. Après avoir été quelque temps à Trieste, ils visitèrent Venise, Padoue, Vicence, Vérone, Mantoue, Crémone, Brescia, Milan, Pavie, Plaisance, Modène et Bologne. Benesch mit à profit ce voyage, qui dura plus d'un an, pour perfectionner son talent et acquérir des connaissances plus étendues dans la musique en général. A Bologne, quelques difficultés survinrent entre lui et la famille de Praun : il s'en sépara et retourna à Trieste, où ses amis lui conseillèrent de se fixer; mais le congrès des monarques du Nord à Laybach, qui s'ouvrit alors, le détermina à se rendre dans cette ville. La connaissance qu'il y fit de quelques personnages puissants le détermina à se rendre à Saint-Pétersbourg, en 1822, en passant par Vienne. Son talent avait alors acquis tout son développement, et Benesch était considéré comme un des premiers violonistes de l'Allemagne. Dans son voyage, il connut à Pesth la fille de l'avocat Proch, en devint amoureux, et renonça à son projet d'émigration pour l'épouser. Ce fut alors que des propositions lui furent faites pour la place de violon solo et de directeur d'orchestre de la société philharmonique de Leipsick; l'engagement devait être fait pour six années : il y souscrivit. Vers la fin de 1828, il retourna à Vienne, dans l'espoir d'y trouver un emploi pour le reste de ses jours; mais ce ne fut qu'en 1832 qu'il obtint une place dans la chapelle impériale, après avoir donné des preuves de son talent dans plusieurs concerts. Benesch est aussi recommandable comme professeur et comme directeur d'orchestre, que comme exécutant. Il s'est fait connaître par plusieurs compositions pour le violon, parmi lesquelles on remarque : 1° Deux polonaises pour violon principal avec accompagnement de deux violons, alto et basse, œuvres 6 et 7; Vienne, Haslinger et Leidesdorf; — 2° Grandes variations sur un thème original, avec quatuor, œuvre 11; Vienne, Trentsensky; — 3° Variations sur un chœur favori du *Crociato*, avec quatuor, op. 12; Vienne, Artaria; — 4° Variations concertantes pour piano et violon; Vienne, Leidesdorf; — 5° Quatre chansons allemandes; Mayence, Zimmermann.

BENEVENTO DI SAN RAFFAELLE (Le comte), directeur royal des études à Turin et violoniste excellent, s'est fait connaître comme compositeur par six duos de violon, gravés à Londres en 1770, puis ensuite à Paris, et comme écrivain par deux Lettres sur la musique insérées dans la *Raccolta degli opuscoli di Milano*, tom. XXVIII et XXIX.

BENEVOLI (Horace), fils naturel du duc Albert de Lorraine, célèbre compositeur et contrapuntiste du dix-septième siècle, né à Rome, en 1602, eut pour maître de composition Vincent Ugolini. Quelques auteurs ont dit qu'il devint ensuite élève de Bernard Nanini; mais c'est une erreur (1). Après avoir terminé ses études musicales, Benevoli obtint la place de maître de chapelle à Saint Louis-des-Français; mais il ne la garda pas longtemps, parce qu'il fut appelé au service de l'archiduc d'Autriche. De retour à Rome, il reprit ses fonctions de maître de chapelle à Saint-Louis. Le 23 février 1646, il passa en qualité de maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure; mais il n'y resta pas; car le 7 novembre de la même année il succéda à Virgile Mazzocchi comme maître de la chapelle du Vatican. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 17 juin 1672. Son corps fut exposé publiquement, et on l'inhuma à l'église *del Santo-Spirito in Sassia*. Pendant son séjour à Vienne, dans les années 1643, 1644 et 1645, Benevoli publia plusieurs recueils de motets et d'offertoires; mais ses meilleurs ouvrages sont ceux qu'il écrivit après son retour à Rome. Ce qui caractérise le talent de cet habile maître, c'est l'art d'écrire pour un grand nombre de voix

(1) Par une de ces singularités qui montrent que les écrivains les plus exacts ne sont pas exempts d'erreur, le P. Martini a dit le premier que Benevoli avait passé de l'école d'Ugolini dans celle de Bernard Nanini (*Esempl. o Saggio fondam. prat. di contrap.*, t. II, p. 122), et a cité l'autorité d'Antimo Liberati, dans sa lettre à Octave Persapegi; il a été copié en cela par Burney (*A general History of Music*), t. III, p. 325) et par l'abbé Bertini (*Dizion. degli scritt. della musica*) : cependant Liberati, qui donne les plus grands éloges à Benevoli, dit expressément (*Lettera ad Ottav. Persapegi*, p. 58, 59), que ce compositeur fut élève d'Ugolini, et que celui-ci eut pour maître Bernard Nanini. Voici le passage : « L'altro insigne scolaro « e favorito di Bernardino Nanini fu Vincenzo Ugolini, « uomo di gran maestria nell' insegnare altrui tanto il « canto, quanto la modulazione armonica, come lo hanno « fatto vedere molti suoi scolari, ed in specie Lorenzo « Ratti suo nipote, ed Orazio Benevoli, il quale, avanzando « il proprio maestro, e tutti gli altri viventi nel modo « di armonizzare quattro e sei cori reali, e con lo sbattimento di quelli, e con l'ordine, e con le imitazione de' « pensieri pellegrini, e con le legature e scioglimento di « esse miraviglioso, e con l'accordo del circolo impensato, e con le giuste e perfette relazioni, e con le leggiadrie delle consonanze e dissonanze ben collocate, e con « l'uguaglianza della tessitura, e col portamento sempre « più fluido, ampolloso a guisa di fiume, che *crescit eundo*; « ed in somma colla sua virtù (ma non la sua poverta « solita nei gran virtuosi) far tacere i nemici, ed eccitare « tutti gli altri professori ad imitare un uomo nel massiccio del sapere e dell' arte, e nel maneggiare l'armonia « ecclesiastica grandiosamente a più cori senza pari. »

Digitized by Google

avec une élégance dont ce genre de composition ne paraît pas susceptible. Presque toutes ses messes sont écrites à quatre, cinq, six, huit et même douze chœurs, qui sont disposés avec une adresse remarquable. Ses fugues ne consistent guère qu'en attaques, et ses réponses sont toujours réelles; mais le premier de ces défauts est la conséquence du genre qu'il avait adopté; le second fut celui de tous les maîtres de son temps, et tient au système de tonalité alors en usage. Benevoli est le modèle qu'on doit proposer à ceux qui veulent essayer leurs forces dans des compositions à grand nombre de voix. Ses ouvrages se conservent en partie dans les archives de la basilique du Vatican, et en partie dans la Bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara*. L'abbé Baini y a vu beaucoup de messes à douze, seize, et vingt-quatre voix, des psaumes à huit, seize, et vingt-quatre voix, et des motets et offertoires à quatre, six, huit, dix, douze, seize, vingt-quatre et trente voix. Burney cite une messe de Benevoli à six chœurs ou vingt-quatre voix réelles qui surpasse, dit-il, tout ce que l'on connaît dans le même genre, et une autre messe pour douze soprani obligés. L'abbé Santini, à Rome, possède beaucoup de motets, d'antiennes et de psaumes en manuscrit composés par Benevoli, particulièrement : Les messes à huit voix, intitulées : 1° *Sine titulo;* — 2° *Paradisi porta ;* — 3° *Decantabat Populus ;* — 4° les messes à douze voix qui ont pour titres : *Solam expecto*, et *Angelus Domini ;* — 5° Les messes à seize voix intitulées : *La Bevola ; Tira corda ; In angustia pestilentiæ ;* — 6° Des *Magnificat* à 2, 3, 4 et 6 chœurs ; — 7° Le motet *Regna terræ* à douze *soprani*, et beaucoup d'autres pièces. Dans la collection de l'auteur de cette Biographie se trouvent les messes entières à seize voix en quatre chœurs : *Si Deus pro nobis*, et *In diluvio multarum aquarum*, ainsi qu'une messe *sine nomine*, également à seize voix en quatre chœurs, instrumentée par un compositeur allemand, à deux orchestres composés de violons, vides, flûtes, hautbois, deux trompettes et timbales ; enfin une autre messe *sine nomine* à huit voix, avec deux violons, deux violes, deux cornets, quatre trompettes (soprano, contralto, contra-ténor et ténor), trois trombones, timbales et orgue, composée par Benevoli, à Prague. Le P. Martini a publié le *Christe* de la messe *In diluvio* dans le deuxième volume de son Traité du contre-point fugué, page 122. L'auteur de ce dictionnaire a publié le *Kyrie* de la messe *Si Deus pro nobis* à la fin de la première partie de son *Traité du contre-point et de la fugue*, Paris, 1824, deux parties in-fol., ainsi que dans la deuxième édition de ce livre, Paris, 1846, 1 vol. in-fol. Enfin, le P. Paolucci a inséré des fragments d'ouvrages de Benevoli dans le troisième volume de son *Arte pratica di contrapunto*. Benevoli est le premier musicien qui ait fait le tour de force presque incroyable d'écrire une messe à *quarante-huit voix réelles* en douze chœurs : cette messe a été chantée à Rome, dans l'église *Sancta-Maria-sopra-Minerva*, par cent cinquante professeurs, le 4 août 1650; la dépense de cette exécution fut faite par Dominique Fonthia, notaire *di camera*. Cet exemple n'a été imité depuis lors que par deux contrapuntistes; le premier fut Jean-Baptiste Giansetti, et le second, Grégoire Ballabene (Voyez ces noms).

BENGRAF (Jean), maître de piano, qui vivait, en 1791, à Pesth, en Hongrie, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° Huit divertissements pour le clavecin; Vienne, 1786; — 2° Ballet hongrois; ibid.; — 3° Douze danses hongroises pour le clavecin, ibid., 1791; — 4° *Variazioni di diversi soggetti per il violino con violoncello ;* — 5° *Kirchen Musik im Klavierauszuge ;* — 6° *Sinngedicht auf Joseph und Friedrich*, pour piano; — 7° *Die Seeligkeit der Liebenden*, pour piano; — 8° *Deux quatuors pour clavecin, deux violons et violoncelle*. Le maître de chapelle Reichardt possédait une messe en partition, datée de 1777, sous le nom de Joseph Bengraf.

BENIEZHI (Le Chevalier), né en Hongrie, vers le commencement du dix-neuvième siècle, cultivait la musique comme amateur, lorsqu'il imagina deux instruments qu'il considérait comme nouveaux, et qui n'étaient que des modifications déjà connues de la guitare et du violoncelle. Il appelait le premier de ces instruments *Harfenguitare* (harpe-guitare) : ce n'était que la reproduction de la *Harpolyre*, inventée par Salomon (Voy. ce nom) en 1828. L'autre instrument était un violoncelle à six cordes, assez semblable à l'ancienne basse de viole, mais que M. Beniezhi destinait à être joué comme instrument chantant avec l'archet, ou à être pincé en arpéges comme la harpe et la guitare. Il donnait à cet instrument le nom de *Aeolipolyka*. M. Beniezhi visita Paris, Vienne et Munich en 1842 et 1843, avec ses instruments, dans l'espoir de fixer sur eux l'attention des artistes et des amateurs, et persuadé qu'on s'empresserait de les adopter et d'en introduire l'usage dans la musique; mais ainsi qu'il arrive de la plupart des inventions de ce genre, après avoir excité la curiosité pendant quelques jours, ils furent négligés et oubliés.

BENINCASA (Jacques), chanteur de la

Digitized by Google

chapelle de Saint-Jean de Latran, à Rome, fut nommé directeur de cette chapelle, en 1607, et mourut en 1613. On a de lui des motets à cinq, six, huit et douze voix, qui ont été publiés à Rome en 1607.

BENINCASA (Joachim), basse chantante de l'Opéra de Dresde, naquit à Pérouse en 1783. Après avoir reçu une bonne éducation musicale dans sa patrie, il se fit entendre avec succès sur quelques théâtres de l'Italie. Il se rendit en Allemagne, et sa belle voix de basse le fit engager à l'Opéra de Dresde. Il ne quitta plus cette ville et resta toujours attaché à l'Opéra italien jusqu'à sa dissolution. Il est mort dans cette ville au mois de janvier 1835.

BENINCORI (Ange-Marie), compositeur, né à Brescia, le 28 mars 1779, n'était âgé que de trois ans lorsqu'il suivit à Parme son père qui venait d'être nommé secrétaire du duc souverain de cet État. Là, il fut placé à l'âge de cinq ans sous la direction de Ghiretti pour la composition et de Rolla pour le violon. Ses progrès furent si rapides, qu'il fut en état de jouer devant le duc de Parme un concerto de violon, avant d'avoir atteint sa huitième année. Satisfait du talent de cet enfant, le duc lui envoya le lendemain une montre à répétition. A la mort de son père, Benincori fut placé dans un collége par les ordres du prince; ses études de musique furent interrompues pour celle des langues; mais déjà l'art avait pour lui tant de charme, qu'il dérobait en secret quelques heures à son sommeil pour se livrer au travail sur le violon. Instruit de cet acte de dévouement et de persévérance, le duc de Parme ordonna que Benincori fût rendu aux soins de Rolla; puis il le fit voyager dans le midi de l'Italie et lui fit donner des leçons de composition par quelques bons maîtres au nombre desquels on compte Cimarosa. Le premier ouvrage de quelque importance qu'il fit entendre était une messe qu'il composa à l'âge de quatorze ans. A dix-sept son éducation musicale était terminée. Il partit alors pour l'Espagne avec son frère aîné, comblé des bontés du prince. Ce fut en 1797 qu'il quitta l'Italie. Malheureusement les deux frères se virent peu de temps après obligés d'avoir recours à leurs talents pour vivre, à cause de la faillite du négociant qui avait en dépôt leur petite fortune. Ils donnèrent des concerts; mais, atteint par la fièvre jaune, Benincori l'aîné succomba, et son frère, resté sans appui, retourna en Italie, où il fit représenter un opéra de *Nitteti* qui fut bien accueilli, et qui n'eut pas moins de succès lorsque l'auteur le fit représenter à Vienne. Arrivé dans cette ville, Benincori fut introduit auprès de Haydn, et entendit exécuter les quatuors de ce grand compositeur. Il se passionna si bien pour ce genre de musique, qu'il n'en écrivit plus d'autre, et qu'en peu d'années il en produisit quatre œuvres, dont le premier fut dédié à Haydn.

Vers le commencement de 1803, il se rendit à Paris, où ses quatuors avaient été publiés. Il espérait que ces ouvrages le feraient connaître avantageusement et lui feraient obtenir un poëme d'opéra. Il en eut un, en effet, dont il écrivit la musique, et qui fut reçu en 1804 par le comité de l'Académie impériale de musique, sous le titre de *Galatée ou le Nouveau Pygmalion*, mais qu'il ne put ensuite faire représenter. Le temps s'écoulait sans qu'aucune de ses espérances se réalisât; il n'eut d'autre ressource que de donner des leçons de chant, de violon, de piano, d'harmonie et de composition. Malgré la multiplicité des choses qu'il pouvait enseigner, il eut beaucoup de peine à trouver des élèves en nombre suffisant pour vivre. En 1807, il tenta un nouvel essai pour se fonder une fortune et une renommée par le théâtre, et il écrivit un opéra sérieux intitulé *Hésione*. Cet ouvrage eut le même sort que le premier : on le reçut, mais on ne le joua pas. Fatigué par les obstacles qu'on opposait à ses efforts, Benincori sembla renoncer aux espérances qu'il avait placées dans sa renommée future; il se résigna à la nécessité de n'être qu'un donneur de leçons. Ce ne fut que longtemps après qu'il parvint enfin à faire jouer quelques bluettes à l'Opéra-Comique; mais alors la ferveur de la jeunesse était passée, le dégoût et l'ennui étaient venus, et l'art avait perdu pour lui ce charme qui donne la vie aux œuvres de l'artiste. Les opérettes que Benincori fit représenter en 1815, sous le titre des *Parents d'un Jour*, en 1818, sous celui de *La promesse de mariage ou le Retour au hameau*, et le 16 janvier 1819, sous celui des *Époux indiscrets*, ne réussirent point, et, par le chagrin qu'il en prit, lui mirent dans le sein le germe de la maladie dont il mourut peu d'années après. Une circonstance inattendue sembla pourtant le ranimer. Nicolo Isouard, mort en 1818, avait laissé inachevée l'opéra de *la Lampe merveilleuse*, grand ouvrage par lequel il espérait mettre le sceau à sa réputation. Les deux premiers actes de cet opéra étaient tout ce qu'il avait laissé; Benincori fut chargé de faire les trois autres. Il travailla avec ardeur, mit l'opéra en état d'être représenté, et en surveilla les premières répétitions; mais la maladie de poitrine dont il était atteint avait fait de rapides progrès, ses forces étaient épuisées, la fatalité qui le poursuivait dans sa car-

Digitized by Google

rière dramatique ne lui permit pas de jouir de son triomphe : six semaines avant la représentation de l'ouvrage dans lequel il avait mis toutes ses espérances (le 30 décembre 1821), il expira à Belleville, près de Paris. *La Lampe merveilleuse*, représentée le 6 février 1822, obtint un brillant succès.

Homme d'esprit et de goût, Benincori avait de la fraîcheur dans les idées; mais il ne paraît pas avoir été doué du génie dramatique. Bien inférieur à lui-même dans les opéras qu'il a fait jouer en France, il n'a fait voir la portée de son talent que dans ses quatuors. Ceux-ci méritaient d'être plus connus qu'ils ne sont; car, si l'on n'y trouve pas l'art infini de Haydn, la passion de Mozart, ni surtout la vigoureuse pensée de Beethoven, il est pourtant certain que ce sont de charmantes compositions, brillantes d'élégance, de grâce, de pureté, et dont le style ne ressemble à celui d'aucun de ces grands artistes. Les deux premiers œuvres de ces quatuors furent composés et publiés en Allemagne, puis réimprimés à Paris. Peu de temps après son arrivée dans cette ville, Benincori y fit paraître les œuvres 3ᵉ, 4ᵉ et 5ᵉ. Son œuvre 6ᵐᵉ, composé de trois trios pour piano, est inférieur à ces ouvrages; les œuvres 7ᵉ et 8ᵉ, qui renferment chacun trois quatuors, ont été publiés en 1809 et 1811. Benincori avait écrit autrefois, en Italie, des messes, des litanies, et plusieurs opéras qui sont restés en manuscrit. On a gravé quelques airs des opéras qu'il a fait jouer au théâtre Feydeau ; mais les partitions n'ont pas été publiées. La part de travail de Benincori dans *Aladin ou la Lampe merveilleuse*, qui eut un sort plus heureux, consiste dans les trois derniers actes, dans la marche qui termine le premier, dans les deuxième et quatrième scènes, et dans une partie du dernier chœur du second.

BÉNISE (...), musicien de la Comédie italienne, ne s'est fait connaître que par la musique des divertissements d'une comédie intitulée : *Caroline magicienne*, qui fut jouée, la première fois, le 2 juillet 1744.

BENNATI (François), docteur en médecine, né à Mantoue, dans le mois d'octobre 1798, fit ses études à Pavie et à Padoue, et s'y distingua par la rapidité de ses progrès. Après avoir obtenu le diplôme de docteur dans la dernière de ces villes, il partit pour la capitale de l'Autriche, muni de lettres de recommandation que lui donnèrent de puissants protecteurs. Plus tard, il visita Londres et Édimbourg, dans le dessein d'augmenter ses connaissances; puis il se fixa à Paris, vers 1827. Amateur de chant distingué, et possesseur d'une très-belle voix de bariton, il crut pouvoir concilier son penchant pour la musique avec la gravité de sa profession, en se livrant à l'examen physiologique des fonctions de l'appareil vocal dans le chant. Ses recherches le conduisirent à la conviction que les muscles du larynx n'agissent pas seuls dans la formation des sons de la voix, et que le pharynx, le voile du palais, enfin, toutes les parties supérieures du gosier et de la bouche concourent à la production des sons qu'on appelle vulgairement *le fausset*, et qu'il désigna sous le nom de *voix surlaryngienne*. Il détermina en même temps la nature des phénomènes qui se manifestent dans l'appareil vocal des divers genres de voix pour la formation des sons des différents registres, et lut à l'Académie des sciences de l'Institut des mémoires sur ces sujets, auxquels l'illustre Cuvier accorda des éloges dans le rapport qu'il fit, en 1830, à cette société savante. Une nouvelle rédaction des idées de Bennati fut publiée deux ans après, dans un livre qui a pour titre : *Recherches sur le mécanisme de la voix humaine pendant le chant*; Paris, 1832, in-8°. Bientôt après la publication de ce livre, Bennati en fit paraître un autre intitulé : *Recherches sur les maladies qui affectent les organes de la voix humaine;* Paris, 1833, in-8°. Cet ouvrage a été traduit en allemand, sous ce titre *Die physiologischen und pathologischen Verhältnisse der menschlichen Stimme* : Ilmenau, Voigt, 1833, in-8° de 102 pages, avec 3 planches. On y trouve un grand nombre d'observations intéressantes, particulièrement sur l'aphonie et l'enrouement, avec des méthodes de traitement dont les heureux effets ont été constatés en plusieurs circonstances. L'Académie des sciences décerna à Bennati, pour ce travail, un des prix fondés par Montyon. Les deux ouvrages qui viennent d'être cités ont été réunis en un seul volume sous le titre d'*Études physiologiques et pathologiques sur les organes de la voix humaine;* Paris, 1833, in-8°, avec des planches. On a aussi de Bennati. *Mémoire sur un cas particulier d'anomalie de la voix humaine pendant le chant*; Paris, 1834, in-8° Il s'occupait d'un nouveau travail concernant l'hygiène de la voix et de recherches sur l'application de la musique à la médecine curative, lorsqu'un accident funeste termina la carrière de ce savant, à l'âge de trente-six ans. Atteint par un cheval lancé avec une grande vitesse, il fut renversé ; sa tête porta avec force sur le pavé, et le lendemain, 10 mars 1834, il expira.

BENNET (Jean), compositeur anglais, vécut à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième. Quoique doué d'un mérite fort rare, il ne paraît pas avoir été attaché au

Digitized by Google

service d'Élisabeth, ni à aucune université. Ses madrigaux sont bien écrits; l'harmonie en est correcte et les imitations élégantes et bien serrées. Il a fait imprimer : *Madrigals to four voyces* (Madrigaux à quatre voix), Londres, 1599. Ce recueil contient dix-sept pièces: Hawkins en a inséré une dans le troisième volume de son *Histoire de la musique*. On trouve aussi un de ses madrigaux dans la collection intitulée : *Le triomphe d'Ariane*, et quelques airs de sa composition dans l'ouvrage de Ravenscroft qui a pour titre : *A brief discourse of true (but neglected) use of characterising the degrees by their perfection, imperfection, and diminution in measurable musicke, against the common practice and costom of these times* (Petit discours sur l'usage, maintenant négligé, de déterminer les temps de la musique mesurée, par leur perfection, imperfection, diminution, etc.), Londres, 1614.

BENNET (Thomas), organiste de la cathédrale et de la chapelle épiscopale de Saint-Jean, à Chichester, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a reçu son éducation musicale parmi les enfants de chœur de Salisbury, sous Joseph Corfe. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une introduction à l'art du chant (*An introduction to the art of singing*); Londres, sans date; *Sacred melodies*, recueil d'hymnes et d'antiennes fait avec choix et discernement; — 3° *Cathedral selections*, consistant en antiennes, commandements de Dieu, chants et prières. Ces diverses publications ont obtenu du succès.

BENNET (William), professeur de musique et organiste à l'église Saint-André de Plymouth, est né, en 1767, à Coombinteigrehead près de Teigenmouth. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés à Exeter par Bond et Jackson, tous deux bons musiciens. Il fut ensuite envoyé à Londres, pour y terminer ses études sous la direction de Chrétien Bach. Après la mort de ce compositeur, il passa sous celle de Schroeter, le premier qui répandit l'usage du piano en Angleterre, et qui le substitua au clavecin. Les études de Bennet étant terminées, il reçut une invitation de s'établir à Plymouth, et peu de temps après son arrivée dans cette ville (en 1793), il fut nommé organiste de l'église de Saint-André. Il est considéré aujourd'hui comme l'un des plus habiles improvisateurs de l'Angleterre sur l'orgue. Ses compositions consistent en *Trois sonates pour le piano; Un concerto pour le même instrument avec orchestre; Deux divertissements*, idem; Deux recueils d'airs et de *glees; Trois duos pour deux pianos; Une marche et une antienne pour le couronnement du roi Georges IV; Un hymne portugais avec variations; Un air des Amours des anges avec variations*; Deux autres airs variés. Bennet a dû publier aussi deux ouvrages volumineux et importants : l'un est la *Collection de la musique d'église d'Angleterre en partition, à l'usage des cathédrales*; l'autre, une *Nouvelle collection de psaumes à quatre parties, avec accompagnement d'orgue*. Outre cela, il a composé beaucoup d'ouvertures, de fugues et de caprices pour l'orgue, qui n'ont pas été imprimés.

BENNET (Saunders), organiste à Woodstock, dans le comté d'Oxford, est mort d'une maladie de langueur, en 1809, fort jeune encore. Il a fait imprimer quelques pièces pour le piano, et plusieurs recueils d'airs et de *glees*.

BENNETT (William **STERNDALE**), pianiste et compositeur à Londres, est né le 13 avril 1816 à Sheffield, dans le Yorkshire, où son père était organiste. Après avoir fait ses premières études musicales dans sa ville natale, il alla suivre les cours de l'université de Cambridge. Plus tard il se rendit à Londres et y entra dans l'Académie royale de musique, où Cipriani de Potter et le docteur Crotch devinrent ses maîtres de piano et de composition. Sorti de cette école, après quelques années d'études, il reçut des leçons de Moschèles et commença la publication de ses premières œuvres. La connaissance qu'il fit de Mendelsohn à Londres le décida à le suivre en Allemagne, pour continuer sous sa direction ses études de composition. Jusqu'à la mort de cet artiste célèbre il lui fut attaché de la plus étroite amitié. On reconnaît dans le style des œuvres de M. Bennett un penchant décidé pour celui de son maître et ami. Pendant son séjour à Leipsick, dans les années 1837 et 1838, il exécuta un concerto de piano de sa composition dans un des concerts de la Gevandhaus, et y fit entendre diverses ouvertures d'ouvrages dramatiques qu'il avait écrits à Londres dans les années précédentes. Après plusieurs années de séjour en Allemagne, il retourna à Londres, où il se livra avec succès à l'enseignement et donna des concerts chaque année. M. Sterndale Bennett est un des artistes les plus distingués de l'Angleterre comme virtuose sur le piano et comme compositeur. En 1837 il a écrit la musique d'un ballet intitulé *les Nayades*, qui fut représenté; dans l'année suivante, il donna au théâtre anglais *La Nymphe de la forêt*, opéra dans lequel il y avait de bons morceaux, et qui bientôt après fut suivi de *Parisina*. Il a publié, tant en Allemagne qu'en Angleterre, beaucoup d'ouvrages de musique instrumentale parmi lesquels on remar-

Digitized by Google

que : 1° Troisième concerto pour piano (en *ut* mineur), op. 9 ; Leipsick, Kistner. — 2° Quatrième idem (en *fa* mineur), op. 19, ibid. — 3° Fantaisie pour piano et orchestre (en *mi* majeur), op. 22, ibid. — 4° Sextuor pour piano, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 8 ; Londres, Cramer, Beale, etc. — 5° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 36, ibid. — Sonate pour piano et violoncelle (en *la* mineur), ibid. — 7° Divers morceaux de son premier et de son deuxième concerto, arrangés pour piano à quatre mains. — 8° Sonate pour piano seul (en *fa* mineur). — 9° Beaucoup de caprices, rondos, suites de pièces, thèmes variés, préludes, etc.; ibid. — 10° Quelques morceaux de musique religieuse à plusieurs voix. — 11° Beaucoup de mélodies et de chansons anglaises avec accompagnement de piano. On connaît aussi de M. Bennett une méthode de piano intitulée : *Classical practice for piano forte student*, Londres, 1841, et une dissertation sur l'harmonie (*On harmony*) imprimée dans les *Introductory lectures delivered at the Queen College*, 1849.

BENOIST (N.), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve des pièces de sa composition dans les *Selectissimæ et familiarissimæ Cantiones ultra centum* de Salblinger (Augsbourg, Melchior Kriesstein, 1540), et dans le *Liber quartus* (*Motectorum*) *cum quatuor vocibus*, imprimé à Lyon, par Jacques Moderne, en 1539.

BENOIST (François), compositeur, né à Nantes le 10 septembre 1795, a reçu dans sa ville natale les premières leçons de musique et de piano. En 1811 il se rendit à Paris, et fut admis au Conservatoire de musique comme élève de Catel pour l'harmonie, et de Adam pour le piano. Ses progrès furent si rapides, qu'il obtint au concours de la même année le premier prix d'harmonie. Le premier prix de piano lui fut décerné en 1814. L'année suivante il fut couronné aux concours de l'Institut de France pour sa composition de la cantate d'*Enone*, qui fut exécutée en séance publique le 5 octobre 1815. Ce triomphe lui assurait le titre et les avantages de *pensionnaire du gouvernement français*. Il partit bientôt après et passa trois années à Rome et à Naples aux frais de l'État. De retour dans sa patrie au commencement de l'année 1819, il obtint presque à son arrivée la place de premier organiste de la chapelle du roi, qui avait été mise au concours après la mort de Séjan ; et peu de temps après, il fut nommé professeur d'orgue au Conservatoire de Paris, où il est encore en cette qualité (1859). En 1821, M. Benoist a fait représenter au théâtre Feydeau un opéra intitulé : *Félix et Léonore*, qui a eu quelques représentations, et dont la partition a été gravée. Après avoir déserté la scène lyrique pendant vingt-sept ans, il y est revenu en 1848, avec la partition d'un opéra en deux actes de Germain Delavigne intitulé : l'*Apparition*, qui malheureusement réalisa son titre au théâtre de l'Opéra national. Précédemment il avait écrit une partie de la musique du *Diable amoureux*, ballet joué à l'Opéra. En 1848 il composa la musique de *Nisida*, ballet en deux actes, représenté au même théâtre le 21 août ; et enfin, le 15 janvier 1851, il a donné sur la même scène la musique du ballet en trois actes de Théophile Gautier intitulé : *Pâquerette*.

Comme organiste et comme professeur, M. Benoist s'est fait une réputation honorable. Il était depuis plusieurs années second chef du chant à l'Opéra de Paris, quand il succéda à Halévy dans la position de premier chef, en 1840. Il est considéré à juste titre comme un artiste d'un mérite très-estimable. Il possède bien l'art d'accompagner le plain-chant et d'improviser des fugues sur un sujet donné. Souvent il a mérité les applaudissements des musiciens de la chapelle du roi pour son talent en ce genre. Ses compositions pour l'orgue ont été réunies dans un recueil qui a pour titre : *Bibliothèque de l'organiste*, ou suites de pièces pour l'orgue, en douze cahiers; Paris, Mme veuve Canaux. On connaît aussi de M. Benoist une *Messe de Requiem* pour trois voix d'hommes et une d'enfant, avec accompagnement d'orgue *ad libitum*; ibid.

BENOIT (André), maître de musique de la cathédrale de Chartres, en 1743, a composé des motets qui ont été exécutés dans la chapelle du roi.

BENOIT (Pierre), vicaire à l'église Sainte-Marie, de Dijon, est auteur d'un livre intitulé : *Manuel du chant, ou le plain-chant enseigné par principes et mis en rapport avec la musique;* Dijon, de l'imprimerie de Douiller, 1830, in-12. Une deuxième édition de cet ouvrage a paru à Dijon, chez Lagier, en 1840, in-12, sous ce titre : *Manuel du chant sacré, ou le plein-chant (sic) enseigné par principes.*

BENOIT (Pierre-Léonard-Léopold), compositeur, né à Harelbeker (Flandre occidentale), le 17 août 1834, montra dès son enfance les plus heureuses dispositions pour la musique, et sans guide, sans instruction élémentaire, se livra à des travaux de composition. En 1851, son père le conduisit à Bruxelles et le présenta à l'auteur de cette biographie, qui l'admit au conservatoire de cette ville, lui fit suivre des cours de piano, d'harmonie, et se chargea de lui enseigner la composition. Deux ans après

Digitized by Google

Benoit obtint au concours le deuxième prix d'harmonie, et le 1^er prix lui fut décerné en 1854. Dans la même année, le premier prix de contrepoint et de fugue fut également conquis par lui au concours. En 1855, il se présenta un grand concours de composition institué par le gouvernement et obtint une mention honorable. Dans l'année suivante il écrivit la musique de plusieurs mélodrames flamands pour le théâtre du Parc, au nombre desquels on remarqua celui qui avait pour titre *De belgische Natie* (La Nation belge), qui fut représenté le 27 juillet 1856, à l'occasion du vingt-cinquième anniversaire du couronnement du roi Léopold 1^er. Au mois de décembre de la même année M. Benoit fut nommé chef d'orchestre du théâtre du Parc : il y fit jouer avec succès un joli opéra flamand intitulé : *Het dorp in't gebergte* (le Village dans les montagnes). Pour la seconde fois, il se présenta au grand concours de composition, en 1857, et le premier prix lui fut décerné pour la cantate dont le sujet était : *Le Meurtre d'Abel*. Cet ouvrage fut exécuté solennellement au mois de septembre de la même année par le conservatoire; il produisit une vive impression. Devenu pensionnaire du gouvernement, comme lauréat du grand concours, M. Benoit se rendit en Allemagne pour y étudier la situation de l'art. Après quelques mois de séjour à Leipsick, il alla passer l'été de 1858 à Dresde, fit une excursion à Prague à l'occasion de la fête jubilaire du conservatoire de cette ville, puis visita Berlin et Munich. Dans la première de ces villes, un *Ave Maria* à 8 voix en deux chœurs, de sa composition, fut exécuté par le chœur de la cathédrale (*Dom Chor*), sous la direction de M. Neithardt. Ce morceau a été publié à Berlin, chez MM. Ed. Bote et G. Bock. Au moment où cette notice est écrite (1859) M. Benoit continue ses voyages d'artiste. Il a publié : 1° Six mélodies à voix seule avec piano, Bruxelles et Mayence, chez les frères Schott; 2° *Douze pensées naïves* ou Mélodies sentimentales pour voix seule et piano, ibid. 3° Douze motets, ibid. On connaît aussi de lui des pièces de piano d'un genre neuf. Ce jeune artiste est doué d'un vif sentiment poétique et dramatique.

BÉNONI (Jules), compositeur à Vienne, né en 1835, a fait ses études musicales sous la direction de Simon Sechter. A l'âge de onze ans il fit exécuter une messe de sa composition, et peu de temps après il donna à l'un des théâtres de Vienne un opéra intitulé *Die Winderblume* (les Anémones), dont on a extrait des airs avec accompagnement de piano, qui ont été publiés chez Mechetti.

BENSER (...), pianiste et compositeur, vivait à Londres de 1780 à 1790. On a de lui les ouvrages suivants : 1° Sonates pour piano et violon, œuvre 1^er; Londres, Clementi; — 2° Six sonates, idem, œuvre 2^e; — 3° Sonates à quatre mains pour le piano, œuvre 3^e; — 4° Leçons et un duo pour le piano.

BENTE (Mathès), luthier de l'École de Brescia, vécut dans le seizième siècle et fut contemporain de Jean-Paul Magini. Il travaillait vers 1570. Je ne connais de lui qu'un luth très-richement orné qui se trouve parmi les antiquités du Musée de Paris.

BENVENUTI (Nicolas), maître de chapelle de la cathédrale de Pise, est né dans cette ville le 10 mai 1783. Il se livra à l'étude de l'orgue sous la direction de son père, maître de chapelle de la même cathédrale; la lecture des auteurs classiques devint son unique occupation, et le succès couronna sa persévérance. On a de lui : 1° Six messes à quatre et six voix avec orchestre; — 2° Des vêpres complètes; —3° *Il ratto di Proserpina*, cantate à trois voix avec des chœurs, exécutée sur le théâtre de Pise, en 1806; — 4° *Ariana e Teseo*, à Pise en 1810; — 5° *Il Werter*, farce, sur le même théâtre, en 1811. Dans le genre instrumental, il a écrit douze symphonies à grand orchestre, des sonates pour piano, des variations, des sonates pour l'orgue, etc.

BÉRARD (Jean-Baptiste), né à Lunel en 1710, débuta comme ténor à l'Opéra, au commencement de l'année 1733, ne réussit pas et fut renvoyé à la clôture de Pâques de la même année. Au mois de septembre suivant il entra à la Comédie italienne, y fut plus heureux, et y resta jusqu'en 1736 où il fut rappelé à l'Opéra. Rameau écrivit pour lui un rôle dans *les Indes galantes;* mais il y fut sifflé, et le compositeur se vit obligé de donner le rôle à un autre. Cependant Bérard, qui était bon musicien, étonna le public par la manière dont il chanta, en 1737, à une représentation qu'on appelait *la Capitation* : il y fut applaudi, et depuis cette époque jusqu'en 1745, où il quitta la scène pour se livrer à l'enseignement du chant, il fut bien accueilli dans les rôles qu'on lui confia. Il jouait bien de la guitare, du violoncelle et de la harpe. On a de lui un livre intitulé : *L'art du chant, dédié à madame de Pompadour ;* Paris, 1755, in-8°. Cet ouvrage n'est pas sans mérite. Bérard mourut à Paris, le 1^er décembre 1772. Par le crédit de madame de Pompadour, Bérard fut décoré de l'ordre du Christ. Il eut un fils qui fut pendant plusieurs années premier violoncelle de la Comédie italienne.

Digitized by Google

BERARDI (Angelo), naquit au bourg de Sainte-Agathe, dans le Bolonais, vers le milieu du dix-septième siècle. On voit par le titre de ses *Ragionamenti musicali*, qu'il était, en 1681, professeur de composition et maître de chapelle de la cathédrale de Spolète. Précédemment, il avait rempli les mêmes fonctions à la cathédrale de Viterbe. En 1687, époque où il publia ses *Documenti armonici*, il était chanoine de la collégiale de Viterbe, et vers 1693 il fut nommé maître de chapelle de la Basilique de Sainte-Marie *in Transtevere*. Il dit dans la préface de ses *Documenti armonici* qu'étant déjà chanoine et maître de chapelle, il étudia le contre-point sous Marco Scacchi, ancien maître de chapelle du roi de Pologne. Les ouvrages théoriques de cet auteur sont : I. *Ragionamenti musicali*, Bologne, 1681, in-12; II. *Documenti armonici*, Bologne, 1687, in-4°; livre important par son objet et par la manière dont il est traité. Cet ouvrage est divisé en trois livres : le premier traite de diverses espèces de contre-points et de la fugue; le second, des canons et des contre-points doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième; le troisième, des dissonances par retardement (*legature*) et de leur résolution. Il est à regretter qu'au savoir réel que montre Berardi dans l'exposé de la doctrine scolastique de son temps, il ne se joigne pas plus de méthode et de philosophie. III. *Miscellanea musicale, divisa in tre parti*, Bologne, 1689, in-4°. Dans la seconde partie de ce livre, on trouve les règles du contre-point simple à deux voix et dans la troisième, celles du contre-point à trois et de la fugue selon les tons du plain-chant. IV. *Arcani musicali*, Bologne, 1690, in-4°, dialogue de trente-deux pages sur quelques compositions artificieuses, telles que les *Canons en écrevisse*, les *Duos à retourner le livre*, etc. V. *Il Perche musicale ovvero staffetta armonica*, Bologne, 1693, in 4°. C'est une suite de lettres en réponse à diverses questions qui avaient été faites à l'auteur sur plusieurs points de la musique. Les ouvrages de Berardi forment une époque remarquable dans l'histoire de l'harmonie. Depuis les innovations introduites dans l'harmonie et dans la tonalité par Monteverde, les principes sévères de l'École romaine avaient souffert des altérations qui, devenant chaque jour plus sensibles, imprimaient à toutes les parties de l'art, et particulièrement à la tonalité, une direction nouvelle. Cependant les deux Nanini, Benevoli et leurs élèves, quoiqu'ils eussent adopté des formes plus modernes, conservaient encore dans leurs compositions quelque chose de la pureté de style dont Palestrina et ses contemporains avaient donné l'exemple; mais à l'époque où Berardi publia ses *Documenti armonici*, il semble qu'on avait méconnu le but des études musicales; ce n'était plus à la recherche de mouvements élégants et purs dans l'accord des voix qu'on s'appliquait, mais à celle de subtilités puériles, tels que les contre-points *alla zoppa, perfidiati, d'un sol passo*, etc., dont les ouvrages de cet auteur sont remplis. Quoi de plus ridicule, de plus opposé au véritable but de l'art que ces formes de convention où les compositeurs s'imposaient la loi de n'employer tantôt que des notes blanches, tantôt que des notes noires seulement, ou de répéter d'un bout à l'autre d'un morceau de musique le même trait à une partie, pendant que les autres suivaient les règles de l'harmonie ordinaire; ou bien encore de s'interdire l'emploi de certaines notes de la gamme ou de certains intervalles? Ce sont cependant ces mêmes formes de composition dont Berardi explique les règles très-sérieusement. Il faut l'avouer, toutefois, ces défauts qui appartiennent au temps où il vécut, sont rachetés par les lumières qu'on peut puiser dans ses ouvrages sur deux objets importants de l'art d'écrire; objets qui ont exercé l'influence la plus heureuse sur les progrès de la musique moderne. Le premier est *le contre-point double*, dont l'invention, bien qu'antérieure à ce siècle, puisqu'elle est clairement indiquée par Zarlino et développée par Cérone, n'avait cependant pas acquis tous les perfectionnements qu'on remarque dans les ouvrages de Bérardi : l'autre est l'art de moduler la fugue par la mutation de la réponse au sujet, invention qui a substitué les fugues tonales et libres à la fugue réelle. Je le répète, Berardi n'est pas l'inventeur de ces choses, mais il est le premier qui en ait exposé méthodiquement les principes et le mécanisme. Sous ces rapports, il doit être considéré comme un des écrivains dont les ouvrages ont le plus d'importance pour l'histoire de l'art. Comme compositeur, on connaît de lui : *Missa pro defunctis quinque vocum; Romæ, apud Ign. de Lazaris*, 1663.— *Libri tre di motetti a due, tre, quattro voci*; Bologne, Monti, 1665.—*Psalmi vespertini 4 voc. cum una Missa*, op. 8; *Romæ, apud Aug. Mutis*, 1675. *Due libri di offertorii concertati a due e tre voci*; Bologne, Monti, 1680. *Salmi concertati a tre voci*, lib. 1 et 2, op. 4 et 5; Bologne, 1668, in-4°. *Psalmi vespertini* (*cum Missa quatuor voc.*), op. 9; Bologne, 1682, in-4°. *Musiche diversi per camera a* 2, 3 *e* 4 *voci*, op. 13; Bologne, Maria Monti, 1698, in-4°.

BÉRAT (Frédéric), compositeur de romances et de chansonnettes, né à Rouen, en 1800, a

Digitized by Google

obtenu des succès prodigieux par quelques-unes de ses productions, particulièrement par sa romance : *Ma Normandie*, dont on a vendu plus de trente mille exemplaires! Ce succès populaire est dû vraisemblablement au caractère assez vulgaire des mélodies de cet auteur; car les choses de ce genre, lorsqu'elles ont un rhythme bien cadencé, ont toujours en France plus de chances de réussite que les chants marqués au coin de la distinction. Les romances les plus connues de Bérat, après *Ma Normandie*, sont *le Départ*, *La Montagnarde au retour*, *A la Frontière*, *C'est demain qu'il arrive*. Parmi ses chansonnettes, dont la gaîté a fait le succès, on cite *la Lisette de Béranger*, *Bibi, mon chéri*, et *Mon petit Cochon de Barbarie*. En 1846, il a publié un album de romances et de chansonnettes dont plusieurs sont écrites en patois normand. *François l'étourniau a pardu et r'trouvai son coutiau* est une de ces chansons devenues populaires et chantées dans toute la Normandie. Peu fortuné, Bérat n'avait d'autres moyens d'existence qu'un petit emploi dans une entreprise de gaz, à Paris. Homme simple et bon, il avait peu d'ambition : le terme de ses désirs était la possession de 1,200 francs de rente et une chaumière dans sa belle Normandie. Une étroite amitié l'unissait à Béranger, le poète. Depuis longtemps Bérat était atteint d'une affection de la moelle épinière, dont lui-même paraissait ignorer la gravité. Le mal fit tout à coup de rapides progrès : Bérat fut pris de vertiges, et le 2 décembre 1855, il s'éteignit sans souffrance.

BÉRAUDIÈRE (MARC DE), musicien français qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer *le Combat de seul à seul en champ clos, à quatre parties;* Paris, Ballard, 1608, in-4°.

BERBIGUIER (BENOIT-TRANQUILLE), flûtiste et compositeur pour son instrument, naquit le 21 décembre 1782, à Caderousse, département de Vaucluse, ci-devant le comtat Venaissin. Doué de dispositions heureuses pour la musique, il apprit, sans le secours d'aucun maître, la flûte, le violon et la basse. Sa famille le destinait au barreau; mais, dominé par son goût pour l'art musical, il quitta brusquement son pays natal au mois d'octobre 1805, vint à Paris, entra au Conservatoire dans la classe de flûte de Wunderlich, et suivit en même temps un cours d'harmonie sous la direction de Berton. Depuis plusieurs années il faisait sa profession de la musique, lorsqu'en 1813, il fut contraint de quitter Paris par suite du décret qui ordonnait une levée de trois cent mille hommes. En 1815, il entra dans les gardes du corps, suivit la cour à Gand et rentra avec elle à Paris. Au mois de novembre de la même année, il obtint une lieutenance dans la légion de l'Ain, qui s'organisait à Bourg; mais fatigué de l'état militaire, et désirant se livrer de nouveau à la carrière musicale, il donna sa démission, en 1819, et revint à Paris, où il épousa, en 1823, Mlle Plou, l'une des harpistes les plus habiles de cette époque. C'est surtout comme compositeur pour la flûte que Berbiguier s'est fait un nom recommandable. Ses ouvrages pour cet instrument ont été longtemps classiques, et se sont succédé avec une fécondité rare. Ce n'est pas seulement en France qu'ils ont obtenu ce succès flatteur; car les catalogues d'Allemagne, où ils figurent tous, prouvent qu'ils y jouissent d'une estime méritée. Les événements de 1830 l'affligèrent, à cause de l'attachement qu'il avait pour la famille royale de la branche aînée des Bourbons, et le décidèrent à se retirer près de son ami Hus-Desforges (Voy. ce nom), à Pont-Levoy, près de Blois. Il y jouit d'une existence heureuse pendant quelques années; mais le chagrin que lui causa la mort de Desforges le frappa d'un coup mortel. Après avoir accompagné les restes de son ami au lieu de l'inhumation, il dit à quelques amis qui l'avaient suivi pour cette triste cérémonie : *Dans huit jours vous viendrez ici pour moi*. Sa prédiction se réalisa, car Desforges était décédé le 20 janvier 1838, et le 29 du même mois, Berbiguier avait cessé de vivre! Le catalogue des œuvres de cet artiste renferme : 1° Quinze livres de duos pour deux flûtes; — 2° Deux livres de duos pour flûte et violon; — 3° Six grands solos ou études pour la flûte; — 4° Dix concertos pour le même instrument; — 5° Sept livres de sonates, avec accompagnement de basse ou alto; — 6° Une méthode pour la flûte; — 7° Huit thèmes variés avec accompagnement de piano ou orchestre; — 8° Six airs de divers auteurs variés pour la flûte avec piano ou orchestre; — 6° Six livres de trios pour trois flûtes; — 10° Un livre pour deux flûtes et alto; — 11° Un idem pour flûte, violon et alto; — 12° Plusieurs suites de duos faciles pour deux flûtes; — 13° Un grand duo concertant pour flûte et piano; — 14° Enfin, plusieurs fantaisies, romances et airs variés avec piano, et des suites d'airs d'opéras arrangés en duo pour deux flûtes.

BERCELLI ou **BERSELLI** (MATHIEU), sopraniste qui, vers 1720, se trouvait à la cour de Dresde. Sa voix avait une étendue prodigieuse, car elle commençait à l'*ut* au-dessous de la portée et allait jusqu'à sa dix-huitième *fa*. Toutefois il chantait médiocrement, ce qui n'empêcha pas qu'il eût 2,000 guinées d'appointements, à Londres, en 1738.

Digitized by Google

BERCHEM (JACQUES, GIUCHETTO ou JACHET) ou de *Berchem*, un des plus habiles compositeurs du seizième siècle, naquit en Flandre au commencement de ce même siècle, et brilla de 1535 à 1565. On ignore si le nom de *Berchem* fut le sien propre, ou s'il le prit du lieu de sa naissance, le village de Berchem, près d'Anvers. Les documents des archives diverses de cette ville n'ont fourni aucun renseignement sur ce point à M. Léon de Burbure (*voy.* ce nom). Les biographes qui ont cru que *Berchem* n'était pas le nom propre de ce musicien, l'ont confondu avec Jacques, ou *Jachet de Buus* qui vécut dans le même temps ; mais on peut voir à l'article *Buus* que cette opinion n'est pas fondée. D'autres ont cru que Jachet de Berchem était le même artiste que Jachet de Wert; mais les Italiens nomment celui-ci *Giuchetto di Reggio*, soit qu'il ait vu le jour dans cette ville, de parents flamands, soit qu'il y ait demeuré plus ou moins longtemps, tandis que *Jachet de Berghem*, ou *Berchem* est désigné par eux sous le nom de *Giuchetto* ou *Jachet di Mantova*, parce qu'il fut au service du duc de Mantoue, vers 1535 à 1565. Ces musiciens vécurent longtemps en Italie à la même époque ; leurs ouvrages y furent souvent réimprimés, et dans les recueils où l'on a introduit quelqu'une de leurs compositions, il arrive fréquemment que le prénom seul est indiqué : de là vient qu'il est difficile de déterminer lequel des trois artistes en est l'auteur. Federmann dit (dans la *Description des Pays-Bas*) que Berchem vivait encore en 1580 : il devait être alors fort âgé. Les ouvrages les plus connus de cet artiste sont : 1° *Jacheti musici celeberrimi atque delectabilis, chori illustrissimi, ac reverend. cardinalis Mantuæ magistri, Motecta quinque vocum. Novissime, omni studio, ac cura in lucem edita; Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1539, in-4° obl., avec une dédicace de l'imprimeur au cardinal de Mantoue. Ce recueil contient vingt-six motets. C'est ce même ouvrage, augmenté de deux motets, qui a été reproduit sous le titre italien suivant : *Il primo libro di Motetti di Jachet a cinque voci con la giunta di piu Mottetti composti de novo per il detto autore non piu veduti con ogni diligentia corretti; in Venetia, nella stampa d'Antonio Gardane*, 1540, petit in-4° obl. Il y a vingt-huit motets dans ce livre; au haut de la page du onzième on lit : *Giac. di B.* (Jacques de Berchem).— 2° *Jachet musici suavissimi celeberrimique musices reverendissimi cardinalis Mantue* (sic) *magistri Motecta quatuor vocum nunc primum diligentissime recognita ac suo candori restituta. Liber primus*; Venetiis apud Antonium Gardanum, 1545, in-4° obl. sans dédicace ni préface. Des exemplaires de la même édition ont paru dans la même année avec le titre italien suivant : *Il primo libro de motetti a quattro voci; In Venetia, app. di Ant. Gardane*, 1545, petit in-4° obl. On trouve aussi à la bibliothèque royale de Munich : *Jachet Mastro* (sic) *di musica de la Capella del Duomo de Illus*^{mo} *Signor duca di Mantoa* (sic) *Mottetti a quattro voci, novamente posti in luce; libro primo.* Sans date et sans nom de lieu, in-4° obl. — 3° *Liber primus, vocum quinque. Vigenti Motetos habet. Excusum Ferrariæ, expensis et Labore Joh. de Bulgat, Henr. de Campis, et Anth. Hucher, sociorum*, 1539, petit in-4° obl. Le principal auteur de ces vingt motets est désigné *Jacquet de Berchem*; les autres sont Hesdin, Nic. Gombert, Archadelt, *Ivo* (*de Vento*), Jacques Despons, Adrien Willart, Maistre Jan, et Claudin (Claude de Sermisy).— 4° *Il primo libro de madrigali a quattro voci. In Venetia appresso d'Antonio Gardane*, 1556, in-4° obl.— 5° *Capriccio di Jachetto Berchem con la musica da lui composta sopra le stanze del Furioso, a quattro voci. In Venetia appresso d'Antonio Gardane*, 1561, in-4°, *libri primo, secondo et terzo*. Cet ouvrage est dédié au duc de Ferrare.— 6° Le manuscrit du seizième siècle de la bibliothèque royale de Munich, coté II, contient trois messes à cinq voix, de Berchem, sous le nom de *Jaches de Mantua*. — 7° *Orationes complures ad offic. Hebdom. Sanctæ pertinentes quatuor et quinque vocum. Venetiis apud Ant. Gardanum*, 1567, in-fol. — 8° *Messe dei Fiore a cinque voci, libro primo. In Venetia, app. di Ant. Gardane*, 1561. (C'est une réimpression.) —9° *Messe di Jachetto a cinque voci.* Libro 2° ibid., 1555. — 10° La messe à quatre voix de *Jachet Bergem* (sic) sur la chanson *Mors et fortuna* se trouve dans le recueil qui a pour titre : *Missarum quinque liber primus, cum quatuor vocibus ex diversis auctoribus excellentissimis. Venetiis apud Hieronymum Scotum*, 1544, in-4° obl. On trouve des motets et des madrigaux de Berchem, avec l'indication de son nom dans les recueils suivants : 1° *Motetti del frutto, lib. 1 et 2 a sei voci*; Venise, Ant. Gardane, 1539. — 2° *Motetti del Labirinto a cinque voci*; Venise, 1554, in-4° obl. — 3° *Di diversi authori il primo libro de' madrigali a quattro voci a note negre*; ibid., 1563, in-4° obl. — 4° *Il primo libro delle Muse a cinque voci. Madrigali di diversi authori*; Rome, Antoine Barré, 1555, in-4°. Pour les œuvres où l'on ne trouve que le prénom de *Jacquet* ou Jachet, voyez la notice sur *Buus* (*Jacques de*).—5° Mo-

Digitized by Google

tetti della Simia a cinque voci. Ferrariæ, expensis et labore Johannis de Bulgat, 1540, in-4°. Dans ce recueil le nom est écrit *Jachet de Berchem;* peut-être est-il permis d'en conclure que le nom de famille était *Jachet*, ou plutôt *Jacquet*, que ce nom n'était pas le diminutif de Jacques, et que *Berchem* indiquait le lieu de naissance, comme le dit au reste Guichardin (*Giachetto di Berchem vicino di Anversa*).— 6° *Tertius liber Motectorum cum quatuor vocibus.* Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento, 1539, in-4o. — 7° *Secundus liber Motectorum cum quinque vocibus;* ibid., 1532, in-4°.— 8° *Tertius liber Motectorum ad quinque et sex vocis;* ibid., 1538, in-4°.— 9° *Quartus liber Motectorum ad quinque et sex vocis;* ibid., 1539, in-4°. — 10° *Quintus liber, etc.*, ibid.; 1543, in-4°. — 11° *Selectissimarum cantionum (quas vulgo Moteta vocant) Flores, trium vocum, ex optimis ac prestantissimis quibusque divinæ Musices authoribus excerptarum. Lovanii ex typograph. Petri Phalesii*, 1569, in-4° obl.

BERCK (Henri), compositeur, né à Brême vers 1805, a vécu quelque temps à Paris. Il prétendait être élève de Rossini, quoique ce maître n'en ait jamais eu aucun. En 1829 il fit représenter dans sa ville natale un opéra intitulé *Rémus et Romulus*, et dans l'année suivante il y donna *Baudouin, comte de Spolète.*

BÉRCKZAIMER (Wolfgang), compositeur allemand, vivait vers le milieu du seizième siècle, et a publié : *Sacrorum hymnorum modulationes quinque et sex vocibus;* Munich, 1564.

BERCY. *Voyez* Bresy.

BÉRENGER (Laurent-Pierre), littérateur, né à Riez (Basses-Alpes) le 28 novembre 1749, entra dans la congrégation de l'Oratoire, après avoir terminé ses études, et fut professeur au collége d'Orléans. Après la révolution il passa à Lyon, en qualité de professeur de l'école centrale, puis fut inspecteur de l'Académie universitaire de cette ville. Il mourut en 1822, à l'âge de soixante-treize ans. Auteur de *la Morale en action*, livre qui eut de la célébrité en France et fut souvent réimprimé, Bérenger fut membre de l'Académie des sciences, lettres et beaux-arts de Lyon. Dans une séance de cette société savante, il lut un mémoire sur la nécessité d'établir à Lyon une école spéciale de musique vocale et instrumentale, dans laquelle on enseignerait aussi la composition. Ce Mémoire se trouve parmi les manuscrits académiques de la Bibliothèque de Lyon, sous le numéro 1393 du Catalogue.

BERENS (Charles), directeur de musique à Hambourg dans la première moitié du dix-neuvième siècle, a publié des trios et des duos pour la flûte, des airs variés pour le violon, des sonates pour le piano, des pots-pourris pour divers instruments, et des contredanses pour l'orchestre et pour le piano. Toutes ces productions ont été imprimées à Hambourg.

BERENS (Henri), fils du précédent, pianiste, violoncelliste et compositeur, à Hambourg, s'est fait connaître par les compositions suivantes : 1° *Der musikalisch Europa* (l'Europe musicale), contenant douze fantaisies pour piano, op. 2; Hambourg, Schubarth et compagnie.— 2° deux rondos *idem*, op. 4; Hambourg, Bœhme. — 3° 1er Trio brillant pour piano, violon et violoncelle, op. 6; Hambourg, Schubarth et compagnie. — 4° Romances sans paroles, n° 1 et 2; ibid. — 5° Des polkas et des contredanses.

BERENS (Hermann), compositeur et directeur de musique à Stockholm, appartient à l'époque actuelle (milieu du dix-neuvième siècle); tout autre renseignement manque sur sa personne; son nom ne se trouve même dans aucun catalogue de musique, ni dans aucun journal relatif à cet art publié jusqu'à ce jour (1854). Je ne connais cet artiste que par une *Fantaisie pour orgue* (en *ut* mineur), œuvre vingt-cinquième, publiée à Erfurt, chez Körner; ouvrage dans lequel l'auteur, rompant avec les traditions de toutes les écoles d'organistes anciens et modernes, et avec le caractère grave de la musique d'orgue, applique à cet instrument le style dramatique de son temps. A ce point de vue son ouvrage ne manque pas de mérite : l'harmonie a de la distinction, et l'auteur fait voir, par les combinaisons des jeux en raison du caractère des phrases, qu'il connaît bien les effets de l'instrument; mais il faut espérer que cette nouvelle tentative de corruption de la musique d'église et de son caractère religieux n'aura pas de succès.

BERENT (Simon), jésuite, né en Prusse, en 1585, entra dans son ordre, en 1600, y enseigna la philosophie et la théologie, et devint ensuite confesseur du prince Alexandre de Pologne. Il est mort à Brunsberg, recteur du collége des jésuites, le 16 mai 1649. On a de sa composition : 1° *Litaniæ de nomine Jesu*, 1638, et *Litaniæ de B. Virg. Maria*, 1639.

BÉRÉSOVSKY (Maxime-Soznovitch), compositeur de musique religieuse, naquit à Glouchkoff, petite ville de l'Ukraine, en 1745, suivant la *Nouvelle Biographie générale de* MM. Didot. Cependant s'il est vrai qu'il entra dans la chapelle de l'impératrice Élisabeth, à Saint-Pétersbourg, et que la beauté de sa voix y excita l'admiration générale, il n'a pu y être admis que dans son enfance et comme sopraniste; car, lorsque Élisabeth mourut, en 1761, Bérésovsky n'aurait eu que

Digitized by Google

seize ans. Cette considération et d'autres encore autorisent à croire qu'il vit le jour plus tôt qu'on ne le pense. Quoi qu'il en soit, il fit ses premières études musicales à l'Académie ecclésiastique de Kieff, puis il se rendit à Saint-Pétersbourg, et fut admis comme chanteur à la chapelle impériale. Ses heureuses dispositions, non-seulement pour le chant, mais pour la composition, déterminèrent Catherine II à l'envoyer en Italie, afin qu'il y perfectionnât ses connaissances dans l'art. Arrivé à Bologne, il obtint du P. Martini, l'un des plus savants maîtres de son temps (*voy.* MARTINI, Jean-Baptiste), l'autorisation d'y suivre ses leçons pour le contrepoint. Il passa neuf années dans cette ville, où il obtint le titre d'académicien philharmonique. De retour en Russie, avec un savoir solide dans l'art d'écrire en musique et dans celui du chant, il n'y vit point se réaliser ses espérances d'avenir, fut peu remarqué à la cour impériale, et n'obtint aucun emploi de quelque importance. Le chagrin qu'il en eut le conduisit au tombeau en 1778. Bérésovsky a fait quelques efforts pour l'amélioration du chant de l'Église gréco-russe; mais il rencontra beaucoup d'opposition dans ses réformes, parce qu'il y voulut porter ses habitudes de la musique italienne de son temps : or les traditions de cette musique étaient antipathiques au caractère libre et non mesuré du chant de l'Église russe, bien que ce caractère ait plus d'analogie avec la musique moderne et populaire que le plain-chant des églises catholiques. J'ai sous les yeux des morceaux de musique religieuse composés par Bérésovsky : leur harmonie est très-élégamment disposée, dans la manière des maîtres italiens, particulièrement de Durante; mais on n'y trouve pas l'indication du génie de la spécialité du genre qu'on remarque dans les compositions de Bortniansky, son contemporain et son successeur immédiat dans la réforme de la musique de l'Église russe.

BERETTARI (ANGE), religieux de la congrégation de Saint-Jérôme, ou Hiéronymites, au couvent de Fiesole, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition plusieurs œuvres de musique d'église, au nombre desquels on remarque : *Compieta a 8 voci a capella e litanie a 8 voci, constromenti e ripieni*, op. 3; Venise, Fr. Magni, 1656, in-4°.

BERG (ADAM), célèbre imprimeur de musique à Munich, dans le seizième siècle, commença à publier des œuvres musicales vers 1540, et fit paraître un grand nombre d'ouvrages importants pendant près de soixante ans, c'est-à-dire jusqu'en 1599. Son activité industrielle tint du prodige. Dans le nombre immense d'ouvrages sortis de ses presses, on remarque surtout la belle collection, en format grand in-folio, qui a pour titre général *Patrocinium musices* (Protection de la musique), parce que les dépenses de ces somptueuses éditions étaient faites par les ducs de Bavière. La collection qui porte ce titre se divise en deux séries qui forment ensemble dix volumes imprimés en grands caractères, pour l'usage des chœurs d'église, et dans lesquels les parties des différentes voix sont mises en regard. Chaque série est composée de cinq volumes : la première ne renferme que des œuvres de Roland de Lassus. Les titres de ces volumes sont : 1° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso illustriss. Ducis Bavariæ chori magistri cantionum, quas motetas vocant, opus novum. Prima pars. Illustriss. Principis D. Alberti comitis Palatini Rheni, utriusque Bavariæ Ducis liberalitate in lucem editum. Monachii excudebat Adamus Berg.* M. D. LXXIII. — 2° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, etc. Missæ aliquot quinque vocum. Secunda pars* (le reste comme ci-dessus); ibid. 1574. Ce recueil renferme cinq messes. — 3° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, etc. Officia aliquot de præcipuis festis annis quinque vocum. Nunc primum in lucem editæ. Tertia pars* (le reste comme ci-dessus); ibid. 1574. — 4° *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, etc. Passio quinque vocum, idem lectiones Job, et lectiones matutinæ de Nativitate Christi, quatuor vocum, quarta pars*; ibid., 1575. — *Patrocinium musices. Orlandi de Lasso*, etc. *Magnificat aliquot quatuor, quinque, sex et octo vocum, quinta pars*, etc.; ibid. 1576. Après la mort du duc Albert, la publication fut interrompue et ne fut reprise qu'en 1589, sous le règne du duc Guillaume II. Ce sont les volumes publiés depuis cette époque qui forment la deuxième série; mais on trouve des exemplaires de la première dont le frontispice a été changé et qui ont pour nom de protecteur celui de Guillaume, bien qu'il ne régnât pas aux époques indiquées pour la publication. La seconde série se compose des volumes dont les titres sont : — 1° *Patrocinium musices. Missæ aliquot quinque vocum Orlandi de Lasso sereniss. ducis Bavariæ chori magistri. Monachii, excud. Adamus Boez*, 1589. Ces messes sont différentes de celles du volume de la première série et sont au nombre de six. — 2° *Patrocinium musices. Missarum solemniorum tum Sanctorum quam festorum officia labentis anni, in catholicæ Ecclesiæ usum harmonice contrapunctum ac suavissime concinnata, sicque antea in lucem edita. Sereniss. Reginæ*

Digitized by Google

Magdelenæ chori Halæ ad Arnum magistro Francisco Sale authore primus tomus, ibid., 1589. — 3° *Patrocinium musices. Missæ cum breves tum quatuor vocum laudatissimæ concinnatæ. Authore Blasio Amon Tyrolensis soli oriundo*; ibid., 1591. — 4° *Patrocinium musices. Intonationes vespertinarum precum una cum singulorum tonorum psalmodiis (quæ vulgo falsi bordoni dicuntur) quatuor vocum. Præterea hymni quinque vocum per totum annum. Authore Cæsare de Zachariis Cremonensi, primus tomus*; ibid., 1594. Le second volume, qui devait contenir le reste des hymnes jusqu'à l'Avent et les hymmes des saints pour toute l'année à 5 voix, avec quelques *Magnificat*, n'a point paru, que je sache.—5° *Patrocinium musices. In Natalem Domini Jesu-Christi Salvatoris nostri motetum 5 vocum, et missa, ad ejus imitationem composita. Authore Francisco Sale, musico Cæsareo*; ibid., 1598.

BERG (Jean de), imprimeur de musique, né à Gand au commencement du seizième siècle, se fixa à Nuremberg et établit une imprimerie en société avec Ulrich Neuber. Ses éditions d'œuvres musicales portent le nom de Montanus, parce que son nom flamand, *de Berg*, signifie *de la Montagne*. Il était mort vraisemblablement avant 1566, car, dans cette année, Neuber s'associa avec Gerlach (*voy.* ce nom).

BERG (....). Ce musicien n'est connu que par le catalogue de Preston (Londres, 1797), qui indique ses ouvrages. Il paraît avoir été Allemand de naissance, et organiste dans une des églises de Londres. Il a publié : — 1° Deux livres de duos de flûte. — 2° Dix fantaisies pour l'orgue, op. 2. — 3° Sonates pour le piano, op. 3. — 4° *Idem*, op. 4. — 5° *Idem*, op. 5. — 6° *Idem*, op. 6. — 7° Duos pour deux cors, liv. 1 et 2; le premier livre a été publié en 1770. — 8° *Huit livres de chansons anglaises*. — 9° Caprices pour l'orgue, œuvre 8°.

BERG (Conrad-Mathias), professeur de piano, compositeur et écrivain sur la musique, naquit à Colmar (Haut-Rhin), le 27 avril 1785. Après avoir appris la musique et le violon dans sa ville natale, il passa les années 1804 et 1805 à Mannheim, où il reçut des leçons de Fraenzl pour cet instrument. Cependant, quoique son père l'eût destiné à être violoniste, Berg avait toujours préféré le piano. Résolu enfin à s'y adonner exclusivement, il se rendit à Paris et entra au Conservatoire où il passa les années 1806 et 1807. En 1808, il se fixa à Strasbourg, et s'y livra exclusivement à l'enseignement du piano. Il y passa le reste de ses jours, aimé et estimé, autant à cause de ses talents comme artiste et comme professeur, que pour son caractère honorable et bienveillant. Dans les années 1810, 1818, 1835 et 1851, il visita Paris et y fit de courts séjours. En 1817 il fit un voyage à Vienne et y fit la connaissance de Beethoven, de Hummel, de Czerny et de plusieurs autres artistes célèbres. En 1825, il alla à Darmstadt et s'y lia d'amitié avec Godefroid Weber et Rinck, qui restèrent en relation avec lui jusqu'à leur mort. Conrad Berg a cessé de vivre à Strasbourg, dans la nuit du 13 au 14 décembre 1852, un peu après minuit, à l'âge de soixante-sept ans et sept mois, après une longue maladie. C'est donc à tort que Gassner dit, dans son Lexique universel de musique, que Berg mourut en 1846.

Berg s'est fait connaître par des compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : — 1° Premier concerto pour piano et orchestre; Paris, Schönenberger. — 2° Deuxième idem, œuvre 21me; Offenbach, André. — 3° 3me concerto pour piano et orchestre, op. 32; Strasbourg, Pitois et Frost. — 4° Grandes variations sur la marche d'*Aline*, avec orchestre; Augsbourg, Gombart. — 5° Rondeau favori pour piano et orchestre, œuvre 24; Offenbach, André. — 6° Sonates pour violon et piano, œuvres 9, 23 et 25; Paris, Pacini, Janet, Richault. — 7° Duo avec variations pour deux pianos, œuvre 12; Vienne, Hasslinger; — 8° Trois grands trios pour piano, violon et violoncelle, œuvre 11; ib., — 9° 2 trios, idem, op. 15; Paris, Janet. — 10° Deux trios idem, op. 16; Offenbach, André. — 11° Trois trios op. idem, op. 20; Bonn, Simrock. — 12° Trois quatuors pour deux violons, viole et basse, op. 26; Paris, Pacini. — 13° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 33; Vienne, Haslinger. — 14° Sonates pour piano seul, op. 5 et 30; Paris, Pacini, et Mayence, Schott; — 15° Des fantaisies et des rondeaux pour le même instrument. — 16° Des variations pour piano et violon, ou pour piano seul, et quelques autres compositions moins importantes. — 17° Exercices journaliers de mécanisme pour le piano, op 34; Paris, Richault. — 18° Divertissement à 4 mains pour piano. op. 27; ibid. — 19° *Die Nixe des Mummelsee* (La fée du Mummelsée (1)); ballade pour soprano; Augsbourg, Gombert. Berg a publié dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. v, p. 89 et suiv.), un projet de méthode rationnelle de musique appliquée au piano, sous ce titre : *Ideen zu einer rationellen Lehre der Methode der Musik*

(1) Lac de la Forêt-Noire, situé sur le haut d'une montagne, dans le grand-duché de Bade. Ses eaux sont bitumineuses et paraissent complètement noires.

Digitized by Google

mit Anwendung auf Clavierspiel. Après quelques considérations préliminaires sur la position respective de l'élève et du maître, il y traite des causes qui retardent, en général, les progrès de la mesure, de l'écartement des intervalles sur le clavier, du doigté, etc. Dans la seconde section de son travail, il examine la marche de l'enseignement en général, les procédés applicables à l'instruction particulière de chaque élève, la disposition des objets dans la leçon, les exercices de l'élève, etc. Ce petit ouvrage de Berg a été imprimé à part, et publié chez Schott, à Mayence, in-8°, en 1827, avec une préface de Godefroi Weber. Berg a développé ses idees sur ce sujet dans une *Méthode progressive pour le piano*, avec un *Manuel à l'usage des maîtres*, dont le manuscrit a été livré à l'éditeur Richault, à Paris, mais qui n'a point paru jusqu'au moment où cette notice est écrite. On a aussi du même artiste un écrit intitulé : *Aperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg pendant les* 50 *dernières années ;* Strasbourg, 1840, in-8° de 86 pages.

BERGAMASCO (Archangelo), contrapuntiste italien du 16e siècle, fut vraisemblablement ainsi nommé du lieu de sa naissance, Bergame. On ne connaît de ce maître que des madrigaux qui ont été insérés dans la collection intitulée : *Dolci affetti, madrigali a cinque voci di diversi eccellenti musici di Roma ;* Rome et Venise, 1568. Ce titre fait voir que Bergamasco devait être employé comme chanteur ou comme compositeur dans quelque église de Rome.

BERGER (André), musicien aulique du prince de Würtemberg, naquit à Dolsen en Misnie vers 1580. On a de lui : *Harmoniæ sacræ* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *vocibus concinendæ, etc.* ; Augsbourg, 1606, in-4°. — 2° *Teutscht weltliche Trauer und Klage Lieder mit 4 Stimmen* (Chants mondains et lamentables à quatre voix); Augsbourg, 1609. — 3° *Threnodiæ amatoriæ, das ist newe Teutsche weltche trawerund klag Lieder nach art der weltlichen Villanellen mit* 4 *Stimmen ;* Augsbourg, 1609, in-4°. Trois motets de cet auteur, à six et à huit voix, ont été insérés dans les *Florilegii musici portensis* de Bodenschats.

BERGER (Jean-Guillaume de), professeur d'éloquence à Wittenberg, et conseiller aulique de l'électeur de Saxe Auguste II, roi de Pologne, naquit à Géra, et mourut le 28 avril 1751. On a de lui : 1° *Dissertationes academicæ varii argumenti, etc.;* Guelferbyti, 1720, in-4°. C'est un recueil de trente-deux discours, parmi lesquels le 22e contient l'éloge d'un musicien nommé Jean Ulich, *cantor* à Wittenberg ; — 2° *Eloquentia publica ;* Leipsick, 1750, in-4°, recueil de discours, dont quelques-uns contiennent des détails relatifs à l'histoire du chant de l'Église, et à la réforme que Luther y apporta. Le 17e est intitulé : *De Martini Lutheri merito evangelicam instaurationem haud postremo qua disciplina sacri cantus emendatur ;* le 18e : *De Martini Lutheri cura musica hymnodia sacra* le 19e : *De Martini Lutheri hymnis ad propagationem religionis emendatæ utilibus ;* le 20e : *De Martini Lutheri hymnis sacris ab iniqua censura vindicatis*. 3° *De Ludis olympiis programma*, in *Stromat. acad.*, p. 867. Les auteurs du Dictionnaire des Musiciens (Paris, 1810) ont été induits en erreur par E. L. Gerber, en plaçant l'époque de la mort de Berger en 1706.

BERGER (Jean-Antoine), organiste de la cathédrale de Grenoble, né en 1719, mort en 1777, trouva, par ses méditations, le secret de produire sur l'épinette et le clavecin les effets du *crescendo*, au moyen d'une mécanique que l'on mettait en jeu par la pression du genou. En 1762 il vint à Paris pour soumettre sa découverte à l'Académie des siences, qui l'approuva et lui en donna des certificats; il la fit annoncer par souscription dans les journaux, mais comme on se bornait à l'admirer, il ne jugea pas à propos de la publier. Il paraît même en avoir détruit jusqu'aux moindres traces, car son fils ne trouva rien après sa mort qui eût rapport à cette invention. L'épinette verticale du père Mersenne lui avait suggéré l'idée d'ajouter un clavier à la harpe ordinaire; mais Frick, ouvrier allemand qui travaillait pour lui, lui enleva sa mécanique et ses plans. M. Dietz a reproduit de nos jours cette invention dans le *Clavi-harpe*; mais elle n'a point eu de succès.

BERGER (Joseph). *Voyez* Muntz-Berger.

BERGER (Louis), pianiste et compositeur, est né à Berlin, le 18 avril 1777. Son père, architecte employé par le gouvernement prussien, ayant perdu son emploi, dut quitter Berlin, et se rendre dans la petite ville de Templin, où Berger passa son enfance. Plus tard il fut envoyé à Francfort-sur-l'Oder. Après avoir fait dans cette ville des études musicales, il alla à Berlin, où il apprit la théorie de la composition sous la direction de Gerrlich, dont les lumières devinrent bientôt insuffisantes, ses progrès ayant été rapides. En 1801, il se rendit à Dresde, il où espérait terminer ses études sous Naumann; mais il n'arriva près de cet artiste qu'au moment où il rendait le dernier soupir. Il exprima le chagrin que lui faisait éprouver cet événement inattendu dans une cantate funèbre dont le mérite fut vi-

vement senti par les artistes. Il avait alors le dessein d'obtenir une place de maître de chapelle ; mais son espoir ayant été déçu, il se retira à Berlin, où il vécut en donnant des leçons de piano. Clémenti l'entendit en 1804, époque de son voyage à Berlin, et, frappé de la beauté de ses compositions et du talent qu'il possédait comme pianiste, il l'engagea à l'accompagner en Russie avec Klengel, qui était aussi devenu l'élève du grand artiste. Berger accepta cette proposition avec reconnaissance, et partit pour Saint-Pétersbourg. Partout il se fit entendre sous le patronage de son illustre maître, et partout il excita l'admiration des connaisseurs. A Saint-Pétersbourg il se lia avec Field et Steibelt. Le jeu sage et pur du premier exerça sur son talent une influence heureuse, sous le rapport du mécanisme. Son séjour en Russie fut de six années. Dans cet intervalle, il se maria à une jeune fille qui était sa fiancée depuis l'enfance ; mais il eut le malheur de perdre et sa femme et l'enfant qu'elle lui avait donné, et sa disposition à la mélancolie et à l'humeur noire s'en augmenta. En 1812, il quitta Saint-Pétersbourg, où l'on dit que ses jours étaient menacés par des ennemis particuliers, et il se rendit à Stockholm, où il se lia d'amitié avec M^me^ de Staël. Il s'y fit entendre avec succès ; mais l'humeur chagrine qui le tourmentait ne lui permit pas de s'y fixer : il ne tarda point à s'embarquer pour Londres où il retrouva son ancien maître, Clementi. Les concerts qu'il y donna le firent connaître avantageusement, et ses amis lui procurèrent des élèves dans les meilleures maisons. Berger demeura dans cette situation jusqu'en 1815, époque où il retourna à Berlin, après une absence de douze années. Depuis ce temps il s'était fixé dans cette ville, et s'y livrait sans relâche à l'enseignement. Une paralysie nerveuse du bras droit ne lui permit plus de se faire entendre en public. Il mourut à Berlin, le 16 février 1839.

Les connaisseurs considèrent depuis longtemps Berger comme un artiste d'un talent très-élevé, soit comme virtuose, soit comme compositeur. Son talent d'exécution était moins remarquable sous le rapport du brillant que sous celui de la pureté et de l'expression. Sa manière était large, grandiose et pleine d'inspiration. Ses élèves les plus remarquables sont Félix Mendelsohn et Wilhelm Taubert. On remarque dans ses compositions le caractère de grandeur et de large harmonie qui se produisait dans ses improvisations, lorsqu'il possédait toute la puissance de son exécution. Ses principaux ouvrages sont : 1° Une sonate pathétique en *ut* mineur pour piano, œuvre 1^er^ ; Leipsick, Péters ; —2° D'autres sonates, œuvres 9, 10 et 18 ; Berlin. — 3° Une sonate pour piano à quatre mains, œuvre 15 ; Berlin, Lane. —4° Préludes et fugues, op. 5° ; Berlin, Schlesinger. — 5° Préludes *à la turque*, op. 8 ; ib. — 6° Douze études, op. 11 ; Hambourg, Christiani. — 7° Rondeau pastoral, ibid. — 8° *Toccate* en forme de rondeau ; Leipsick, Breithopf et Haertel. —9° Des airs russes et norvégiens variés. 10° Divers recueils de chants à plusieurs voix ; Berlin, Hambourg et Offenbach ; — 11° Huit recueils de chants à voix seule, avec accompagnement de piano, publiés à Offenbach. chez André. — 12° Trois marches militaires, op. 16, en harmonie, publiées en partition à Berlin, chez Lane. — 13° Trois marches d'infanterie, pour musique militaire ; ibid. Berger avait écrit l'opéra sérieux *Oreste* pour le théâtre de Berlin, mais il ne fut pas représenté. M. Louis Rellstab a publié une notice biographique de cet artiste recommandable, ornée de son portrait, sous ce titre : *Ludwig Berger, ein Denkmal* ; Berlin, 1846, in-8° de 165 pages.

BERGER (Charles-Gottlieb), violoniste de concert qui a eu de la réputation en Allemagne dans la seconde moitié du 18^me^ siècle, naquit à Olinarsdorf, près de Pirna, en 1736, et mourut à Leipsick, le 21 janvier 1812. Son talent consistait dans la grâce et l'expression : il était renommé surtout à cause de l'imagination qu'il déployait dans le prélude et l'improvisation. On ne cite de sa composition que six *caprices pour violon seul*, indiqués dans les anciens catalogues de Breitkopf.

BERGEREL (L.....). On a publié sous ce nom une brochure qui a pour titre : *Exposé des principes historiques de la musique, ouvrage adopté par la Société royale pour l'instruction élémentaire de Paris*. Paris, 1844, in-8°.

BERGERRE (Alexandre-Basile), né le 26 septembre 1803, à Seignelay (Yonne), s'est livré à l'étude de la musique dès ses premières années, d'abord sous la direction de son frère aîné, puis à Auxerre, chez un bon professeur nommé Féraglio. Plus tard il devint élève de Clavel, professeur adjoint de violon au Conservatoire de Paris, et reçut des leçons d'harmonie de Barbereau. Droling fut son maître de piano. A l'âge de vingt ans, M. Bergerre accepta la place de professeur de musique au pensionnat d'Aubigny (Cher) : il y resta pendant huit ans. En 1828, un ancien hautboïste de Paris, nommé Guy, devenu receveur de finances à Gien, le fit nommer professeur au collége de cette petite ville du département du Loiret. On n'y comptait pas alors quatre amateurs de musique : en peu d'années, Bergerre, homme intelligent et actif, passionné

Digitized by Google

pour son art, en communiqua le goût de proche en proche, et moins de vingt ans plus tard, des sociétés de musique s'y étaient formées sous sa direction, des écoles élémentaires de cet art avaient été fondées, et plus de deux cents personnes cultivaient avec succès le chant, le piano et la musique d'ensemble. On a de cet artiste estimable des romances avec piano publiées à Paris chez Janet et chez Marescot; des airs variés pour violon avec quatuor ou piano, ibid.; d'autres airs variés pour violon seul, des recueils de danses pour deux violons, etc.; mais c'est surtout comme auteur didactique qu'il s'est rendu recommandable. Il a publié : 1° *Exposé raisonné de principes de musique;* Paris, Frey, 1835, in-8°, et Janet, 1837, un vol. in-8°. Le même ouvrage, entièrement refondu et fort augmenté, a été réimprimé chez Périsse frères, à Paris, 1844, 1 vol. in-8°. — 2° *Nouvelle classification des demi-tons, ou véritables qualifications de ces intervalles*; Paris, 1833, in-8° de quarante-six pages. — 3° *Méthode de violon adoptée par le Conservatoire de Paris;* Paris, Janet, 1837, 1 vol. in-4°. — 4° *Rudiment du violon, ou l'art d'apprendre à lire pour cet instrument;* Paris, Richault, 1846, 1 vol. gr. in-4° de cent soixante-quatre pages. M. Bergerre avait, en 1846, environ cent œuvres en manuscrit de fanfares et pas-redoublés pour musique militaire, ouvertures pour orchestre, quatuors pour instruments à cordes, pièces d'orgue, chœurs avec orchestre, trois airs variés pour violon avec orchestre, fantaisies, etc.

BERGGREEN (P. C.), compositeur et littérateur danois, a fait représenter à Copenhague, en 1832, un opéra comique en trois actes intitulé *le Portrait et le Buste* (en danois), dont il avait écrit la musique. Cet ouvrage ne réussit pas. Au commencement de 1836, M. Berggreen fit paraître un journal concernant la musique, en langue danoise; mais le nombre des abonnés ne fut pas suffisant pour couvrir les dépenses de cette publication, qui n'eut qu'une année d'existence.

BERGIER (NICOLAS), naquit à Reims, le 1er mars 1567, selon la *Biographie universelle*, et en 1557 suivant Bayle, Moréri et Nicéron. Il fit ses études à l'université de cette ville, et fut ensuite précepteur des enfants du comte de Saint-Souplet, grand-bailli de Vermandois. Ayant été reçu avocat, il fut nommé professeur de droit, puis syndic de sa ville natale; cette dernière charge l'ayant obligé à faire quelques voyages à Paris, pour les intérêts de ses concitoyens, il s'y lia d'amitié avec Dupuy, Pereisc, le père Mersenne et le président de Bellièvre. Il mourut à Grignon, maison de campagne de cet illustre magistrat, le 18 août 1623. Le nom de Bergier est connu principalement par son *Histoire des grands chemins de l'empire romain*. Le père Mersenne cite de lui (Commentar. in Genes. c. 4, v. 21), une dissertation intitulée *de Modis musicis, de vocis humanæ atque soni præstantia*, qui n'a point été imprimée. On trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, sous le n° 7489, petit in-fol. (ancien fonds), un ouvrage de ce savant, sous ce titre : *La musique spéculative*. Cet ouvrage traite particulièrement du rhythme, dans ses rapports avec la poésie : il n'est pas sans intérêt.

BERGMANN (HENRI-CHRÉTIEN), amateur guitariste, vivait au commencement du dix-neuvième siècle, dans un village de la Saxe. Il est auteur d'une petite méthode de guitare intitulée: *Kurze Anweisung zum Guitarenspiele*; Halle, Hændel, 1802, in-4° obl. de soixante pages.

BERGOBZOOMER (CATHERINE), née *Leidner*, à Vienne, en 1753, était, en 1770, au service de l'impératrice Marie-Thérèse, sous le nom de *Schindler*, et chantait comme *prima donna* dans l'opéra seria et buffa. Elle avait pris le nom de *Schindler* de son beau-frère, directeur de l'École de peinture, qui l'avait élevée et placée au théâtre de la cour. En 1777, elle se maria, et prit le nom sous lequel elle figure ici. Engagée au théâtre italien de Brunswick, elle y chanta depuis 1780 jusqu'en 1783, époque où elle passa au théâtre National de Prague, que le comte de Nostiz venait d'établir. Elle y est morte au mois de juin 1788, âgée seulement de trente-cinq ans. Cette cantatrice a joui d'une grande réputation.

BERGONZI (CHARLES), né à Crémone, fut le plus distingué des élèves d'Antoine Stradivari, dont il imita exactement les formes et les proportions. Il travailla depuis 1716 jusqu'en 1755. Ses violons et ses violes sont estimés; mais Bergonzi se distingua surtout dans la construction des violoncelles. Il en existait un daté de 1746 dans la collection Salabue, à Milan, au commencement de ce siècle. Cet instrument était considéré comme un des meilleurs de son espèce.

Charles Bergonzi eut un fils nommé Michel-Angelo, lequel fut père d'un autre Charles et de Nicolas, de qui il existait une viole datée de 1781 dans la collection Salabue. Ces trois luthiers ne s'élevèrent point au-dessus du médiocre. Leurs instruments ne sont recherchés que par les curieux qui veulent former une collection complète des échantillons de la lutherie crémonaise.

BERGONZI (BENOIT), de la même famille

Digitized by Google

que le précédent, naquit à Crémone en 1790, fut un corniste distingué et se fit connaître comme compositeur par un opéra intitulé *Malek Adel*, qui fut représenté à Crémone en 1835. Il a publié pour son instrument : 1° Thème varié d'*Eduardo e Cristina*, avec accompagnement de piano ; Milan, Ricordi. — 2° Thème varié de *Cenerentola;* idem, ibid. — 3° Thème varié (*O cara memoria*) ; idem, ibid. — 4° Thème varié de *la Donna del Lago ;* idem, ibid. — 5° Thème varié d'*Élisabeth;* idem, ibid. — Thème varié de l'*Italiana in Algeri ;* idem, ibid. — 7° Thème varié et polonaise; idem, ibid. L'Institut des sciences et arts de Milan a décerné à Bergonzi une médaille d'argent, le 7 octobre 1824, pour un cor à clefs de son invention, qu'il avait soumis à l'examen de cette société savante. Il mourut à Crémone, au mois d'octobre 1840, à l'âge de cinquante ans.

BERGROT (Olaus), savant suédois, né à Helsinge, vers la fin du dix-septième siècle, fut aussi bon luthiste et professeur de musique à Upsal, vers 1717. Il a fait imprimer une dissertation intitulée : *Exercitium academicum instrumenta musica leviter delineans, quod consentiente ampliss. Facult. Philos. in Reg. Acad. Upsaliensi, sub præsidio ampliss. et celeberr. viri Mag. Johannis Vallerii, Math. Prof. Beg. et Ordin. pro honoribus philosophicis publico bonorum examini modeste submittit S. R. M. alumnus Olavus O. Bergrot, Helsingus, in Aud. Gust. Maj. ad d. 7 die anni* 1717; Upsal, 1717, trente-quatre pages in-12. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BERGSON (Michel), compositeur et pianiste, est né à Varsovie, au mois de mai 1820, de parents qui étaient dans le commerce. Il a fait ses études musicales à Dessau, dans le duché d'Anhalt, sous la direction de Frédéric Schneider. En 1842, il se rendit en Italie, où il publia ses premiers ouvrages pour son instrument et se fit connaître comme virtuose. Vers la fin de 1846 il écrivit pour le théâtre de la Pergola, à Florence, un grand opéra intitulé *Luisa di Montfort*, qui fut représenté dans cette ville, puis à Livourne, en 1847. Ce même ouvrage, traduit en allemand par Baermann, a été représenté à Hambourg, en 1849. De retour en Allemagne, M. Bergson a vécu quelque temps à Berlin, puis à Leipsick. Depuis plusieurs années il s'est fixé à Paris. On connaît de lui environ cinquante œuvres de piano et de chant, parmi lesquels on compte un grand trio pour piano, violon et violoncelle, un grand duo dramatique pour piano et violoncelle, dédié au prince royal de Suède, trois duos pour piano et violon, pour piano et clarinette (avec Iwan Müller), des fantaisies, des mazourkes, des pièces de salon, des *Lieder* allemands, des ballades, et des solféges à trois et à quatre voix.

BERGT (Chrétien-Dieudonné-Auguste), organiste de l'église Saint-Pierre, à Bautzen, né à Oeberan, près de Freyberg, le 17 juin 1771, fit de si rapides progrès dans ses études, et particulièrement dans les langues anciennes, que son père conçut le projet de le faire entrer dans l'état ecclésiastique, et qu'il le mit fort jeune encore dans l'école de la Croix (*Kreutz-Schule*), à Dresde. Après y avoir achevé ses humanités, il alla à Leipsick, en 1790, pour y étudier la théologie, suivant le désir de ses parents. Jusque-là, la musique n'avait été pour lui qu'un délassement; il jouait du piano et un peu de violon, mais seulement comme peut le faire un amateur qui ne donne que peu de temps à l'étude de l'art. Cependant ses connaissances dans la théologie commençaient à être assez étendues pour qu'il eût le temps d'assister à des concerts publics qui développèrent son goût pour la musique. Son penchant pour cet art devint si vif, qu'il résolut d'abandonner la théologie pour s'y livrer sans réserve. L'orgue était l'instrument qu'il préférait; il en étudia le mécanisme avec persévérance et se procura des livres de théorie pour apprendre les règles de l'harmonie et de la composition. Malheureusement il avait perdu beaucoup de temps; l'âge de la facilité était passé, et ce ne fut pas sans peine qu'il parvint à produire ses premiers ouvrages. Ce fut en 1801, c'est-à-dire à l'âge de vingt-neuf ans, qu'il fit paraître quelques chansons allemandes, trois sonates pour le piano, et un petit intermède intitulé *List gegen List* (Ruse contre ruse), qui fut publié en partition de piano chez Breitkopf et Haertel. Comme organiste, il s'était fait remarquer en jouant avec un talent distingué sur plusieurs orgues de Leipsick ; sa réputation ne tarda pas à s'étendre, et l'orgue de l'église principale de Bautzen lui fut confié en 1802. Peu de temps après, il obtint les places de professeur du séminaire et de directeur de la société de chant. Depuis lors il a eu de grands succès dans l'enseignement, ayant formé beaucoup d'élèves distingués. Les ouvrages que l'on connaît de lui sont : Pour l'église : 1° L'oratorio de la *Passion*, en trois parties (texte d'Anger); cet ouvrage a été publié sous le titre de *Christus durch Leiden verherrlicht*, en partition, chez Hofmeister, à Leipsick. Il est écrit pour quatre voix principales, chœur et orchestre. C'est l'œuvre 10me de l'auteur. — 2° Hymne : *So weit der Sonne strahlen*, à quatre voix et orchestre, op. 17, ibid. — 3° Hymne de Pâques : *Christus ist erstan-*

Digitized by Google

den, à quatre voix et orchestre, œuvre 18, ibid.; — 4° *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, en latin et en allemand, op. 19, ibid.; — 5° Collection de chants religieux pour soprano, alto, ténor et basse, sans accompagnement, première suite; ibid. — 6° L'ancienne mélodie du cantique : *Herr Gott dich loben wir*, avec un autre texte, arrangée pour quatre voix, quatre trombones, trompettes, timbales et orgue; partition, ib. La plupart de ces compositions ont été exécutées dans les églises d'Allemagne, et y ont produit beaucoup d'effet. Pour le théatre : — 7° *Laura et Fernando*, opéra en trois actes. — 8° *Die Wunderkur* (La Cure merveilleuse), en trois actes. — 9° *List gegen List* (Ruse contre ruse), intermède en un acte. — 10° *Erwin et Elmire* (de Gœthe), opérette en un acte. — 11° *Das Stændchen* (la Sérénade), intermède. — 12° *La Fête anniversaire de la naissance du poëte*, vaudeville avec des airs nouveaux. — 13° *Mitgefühl* (la Sympathie), vaudeville avec des airs nouveaux. — Pour l'orchestre : 14° Symphonie, œuvre 12; Leipsick Hofmeister. — 15° Symphonie concertante pour clarinette et basson, œuvre 6me; — Pour la chambre : 16° Trois sonates pour piano, violon et violoncelle, œuvre 1re; Leipsick, Br. et Haertel. — 17° Six danses allemandes pour le piano, op. 11; Leipsick, Hofmeister; — 18° Variations sur *God save the King*, pour le piano; Leipsick, Peters. — 19° Deux recueils de chansons allemandes pour plusieurs voix, avec accompagnement de piano, œuvres 7 et 15, ibid.; — 20° Air pour voix de soprano, avec chœur et accompagnement de piano; Leipsick, Hofmeister. — 21° Cantate de noces pour quatre voix, avec accompagnement de piano, op. 20. — 22° Huit suites de trios pour soprano, ténor et basse, avec accompagnement de piano; Leipsick, Peters. — 23° *Le Congé*, chanson à voix seule, avec accompagnement de piano. Ce morceau, qui a obtenu un succès populaire, a été publié dans toutes les grandes villes de l'Allemagne. Les derniers ouvrages de Bergt sont un petit écrit qui a pour titre : *Etwas zum Choral und dessen Zubehör* (Quelques mots sur le chant choral et sur ce qui s'y rattache), pour l'usage des séminaires; Leipsick, Kummer, in-8°, 1832, et un autre écrit intitulé : *Briefwechsel eines alten und jungen Schulmeisters über allerhand Musikalisches* (Correspondance de deux maîtres d'écoles, l'un vieux, et l'autre jeune, concernant toutes les choses musicales); Zittau et Leipsick, 1838, in-fol. obl. L'ouvrage a été publié après la mort de Bergt par C. G. Héring (voy. ce nom), qui y a ajouté la biographie de l'auteur et le catalogue de ses œuvres. Ces lettres ont pour objet principal l'art de l'instrumentation, particulièrement pour les petits orchestres. Bergt mourut à Bautzen le 10 février 1837, à l'âge de soixante-cinq ans. C. Geissler a publié la collection de ses pièces d'orgue, à Leipsick, chez Peters.

BERINGER (Materne), *cantor* à Weissembourg en Nortgaw, au commencement du dix-septième siècle, a publié un Traité élémentaire de l'art du chant, sous ce titre : *Musica, das ist die Singkunst der lieben Jugend, zum Besten in Frag und Antwort verfasst*; Nuremberg, 1605, in-8°. Une deuxième édition améliorée de cet ouvrage a paru dans la même ville, en 1610, deux parties in-4°.

BÉRIOT (Charles-Auguste de), violoniste célèbre, issu d'une famille ancienne et considérée, est né à Louvain le 20 février 1802. Orphelin dès l'âge de neuf ans, il trouva dans M. Tiby, professeur de musique en cette ville, un tuteur, un second père et un maître qui s'occupa avec zèle de développer ses heureuses dispositions pour la musique. Déjà il était parvenu à un certain degré d'habileté sur le violon et ses progrès avaient été si rapides, qu'il put se faire entendre dans le concerto de Viotti *en la* mineur (lettre H), avant d'avoir atteint sa neuvième année, et qu'il y excita l'admiration de ses compatriotes. La nature a donné à De Bériot le sentiment d'une exquise justesse d'intonation qui s'est unie, dans son jeu, à un goût naturel plein d'élégance. Doué d'ailleurs d'un esprit méditatif, et n'ayant aucun modèle qu'il pût imiter dans ce qui l'entourait, il cherchait en lui-même le principe du beau, dont il ne pouvait avoir de notions que par l'action spontanée de son individualité. C'est peut-être ici le lieu d'examiner ce qui a pu donner lieu au bruit qui s'était répandu, qu'il avait été l'élève de Jacotot. Ce fait, accrédité par l'auteur de *l'Enseignement universel*, et par les déclarations de De Bériot lui-même, exige quelques explications. L'attention générale des habitants de la Belgique était fixée, depuis plusieurs années, sur les résultats qui paraissaient avoir été obtenus par la méthode de Jacotot ; les progrès en toute chose tenaient, disait-on, du prodige. De Bériot voulut savoir quels avantages il pourrait retirer pour lui-même des procédés de cette méthode; il eut des entretiens avec son inventeur, et n'en apprit guère que deux choses, à savoir, que la persévérance triomphe de tous les obstacles, et qu'en général on ne veut pas sincèrement tout ce qu'on peut. Le jeune artiste comprit ce qu'il y avait de vrai dans ces propositions, et son intelligence sut les mettre à profit. Voilà comment De Bériot fut l'élève de

Digitized by Google

Jacotot; il ne pouvait pas l'être autrement, car il n'est pas certain que celui-ci fût capable de juger si le violoniste jouait juste ou faux. Quoi qu'il en soit, une heureuse organisation morale et physique, une éducation bien commencée, et le travail le mieux réglé, ne tardèrent point à conduire De Bériot jusqu'à la possession d'un talent très-remarquable, auquel il ne manquait plus que le contact de beaux talents d'autres genres, pour acquérir du fini, se coordonner dans toutes ses parties, et prendre un caractère original.

De Bériot avait dix-neuf ans lorsqu'il quitta sa ville natale pour se rendre à Paris; il y arriva vers le commencement de l'année 1821, et son premier soin fut de jouer devant Viotti, alors directeur de l'Opéra. Après l'avoir écouté avec attention, ce célèbre artiste lui dit : « Vous « avez un beau style; attachez-vous à le per« fectionner; entendez tous les hommes de talent; « profitez de tout, et n'imitez rien. » Cet avis semblait impliquer celui de ne point avoir de maître; cependant De Bériot crut devoir prendre des leçons de Baillot et il entra au Conservatoire dans ce dessein; mais il ne tarda pas à s'apercevoir que déjà son talent avait un caractère propre qu'il serait difficile de modifier sans que son originalité en souffrît. Il ne resta donc que peu de mois dans les classes du Conservatoire, rentra sous sa direction personnelle, et bientôt il se fit entendre avec un succès brillant dans quelques concerts. Ses premiers airs variés, compositions pleines de grâce et de nouveauté, parurent et augmentèrent sa réputation naissante. Sa manière de les exécuter y ajoutait un charme inexprimable. Tous ceux qu'il a publiés ont été longtemps le répertoire habituel d'un grand nombre de violonistes.

Après avoir brillé à Paris, De Bériot partit pour l'Angleterre où il ne fut pas moins bien accueilli, surtout dans les voyages subséquents qu'il y fit. A Londres et dans quelques autres villes de la Grande-Bretagne, il donna des concerts où son beau talent se fit applaudir avec transport. Engagé à diverses reprises, pour le concert philharmonique, il le fut aussi pour quelques-unes des fêtes musicales qui se donnent annuellement dans les principales villes de l'Angleterre. De retour dans sa patrie, riche d'une renommée déjà brillante, il y fut présenté au roi Guillaume Ier, qui, bien qu'il aimât peu la musique, comprit la nécessité d'assurer l'indépendance d'un jeune artiste qui promettait d'honorer son pays, et lui accorda une pension de 2,000 florins, avec le titre de *premier violon solo* de sa musique particulière. La révolution de 1830 priva De Bériot de ces avantages.

Depuis que le talent de cet artiste a commencé à se faire connaître, il s'est développé par degrés; parvenu à sa maturité, ce talent offrait la réunion des qualités les plus précieuses, à savoir, le plus beau son, une justesse invariable dans laquelle il n'a eu de rival que Lafont, un goût d'une rare élégance, un style personnel, enfin, le charme, dans lequel il n'a été surpassé, peut-être même égalé, par aucun autre. La critique, qui ne perd jamais ses droits, a reproché autrefois à De Bériot de joindre un peu de froideur à sa pureté; cette critique lui a été utile, car la chaleur et la vigueur d'archet ne devinrent pas moins remarquables dans son jeu que la justesse et le goût. On se plaignait aussi que, bornant l'essor de son talent à composer et à jouer des airs variés, il se renfermât dans un cadre trop petit : il s'est encore justifié de ce reproche en composant des concertos qu'il a fait entendre dans plusieurs concerts, et dans lesquels il a déployé des proportions plus grandes de conception et d'exécution. Ayant été nommé professeur de violon au Conservatoire de Bruxelles, en 1843, il a écrit ses derniers concertos pour ses élèves, et a jeté dans tous des idées charmantes et des traits aussi remarquables par leur élégance que par leur brillant. On a dit que cette musique, si favorable au talent de ceux qui l'exécutent, est beaucoup moins difficile qu'elle ne le paraît : je ne sais si cette observation doit être considérée comme une critique, et si ce n'est pas plutôt un éloge. Devenu l'ami de la célèbre Mme Malibran, De Bériot a voyagé avec elle en Italie, en Angleterre et dans la Belgique. En 1835, il devint son époux. Les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre cette femme inspirée paraissent avoir exercé la plus heureuse influence sur son talent. A Naples, où il s'est fait entendre dans un concert donné au théâtre Saint-Charles, il a obtenu un succès d'enthousiasme fort rare chez les Italiens, car cette nation, passionnée pour le chant, n'accordait alors que peu d'attention aux instruments.

Fixé à Bruxelles après la mort de Mme Malibran-De-Bériot, il ne se fit point entendre pendant plusieurs années; mais, en 1840, il fit un voyage en Allemagne et s'arrêta quelque temps à Vienne où il donna des concerts. Des altérations de sa santé, qui se sont reproduites à diverses époques, finirent par lui faire prendre la résolution de ne plus jouer en public, quoique son talent eût conservé toutes ses qualités. Il ne se faisait plus entendre qu'à ses élèves et à quelques amis privilégiés qui admiraient toujours l'ampleur et le charme de son jeu. Malheureusement des atteintes plus graves survenues à sa constitution, dans un âge qui n'est pas celui des

Digitized by Google

infirmités, l'ont obligé à donner sa démission de ses fonctions de professeur, en 1852. Une paralysie du nerf optique l'a privé de la vue tout à coup, et l'espoir qu'il avait d'abord de sa guérison ne s'est pas réalisé. Les ouvrages principaux de De Bériot sont : I. CONCERTOS. 1er *concerto* (en *ré*) avec orchestre, op. 26; Paris, Brandus. — 2me idem (en *si*), op. 32; ibid. — 3me idem (en *mi*), op. 44; ibid. — 4me idem (en *ré* mineur), op. 46; ibid. — 5me *idem* (en *ré*), op. 55; ibid. — 6me idem (en *la*), op. 70; ibid. — 7me idem (en *sol*), op. 75; ibid. II. AIRS VARIÉS : 1er air varié (en *ré* mineur), avec quatuor ou piano, op. 1; ibid. — 2me idem (en *ré* majeur), avec quatuor ou piano, op. 2; ibid. — 3me idem (en *mi*), avec orchestre ou piano, op. 3, ibid. — 4me idem (air montagnard, en *si* bémol), avec orchestre ou piano, op. 5. — 5me idem (en *mi*), avec orchestre ou piano, op. 7; ibid. — 6me idem (en *la*), op. 12; ibid. — 7me idem (en *mi*); op. 15; ibid. — 8me idem (en *ré*), op. 42; ibid. — 9me idem (en *ré*) op. 52; ibid. — 10me idem (*Souvenir d'amitié*, en *ré*), op. 69; ibid. — 11me idem (en *la*) op. 76; ibid. III. ÉTUDES : 1° Dix études ou caprices, pour violon seul, op. 9; ibid. — 2° Six études brillantes, avec acc. de piano, op. 27, ibid. — 3° Trois études caractéristiques idem, op. 37; ibid. — 4° Trois grandes études pour deux violons, op. 43; ibid. — 5° *Premier Guide des violonistes*, vingt études élémentaires en 2 suites, op. 75; ibid. — 6° Le *Trémolo*, caprice, avec orchestre ou piano, op. 30; ibid. — IV. SONATES ET DUOS : 1° Trois duos concertants pour 2 violons, op. 67; ibid. — 2° Première sonate concertante pour piano et violon, op. 67; ibid. — 3° Fantaisie sur le *Siége de Corinthe* pour piano et violon, avec Labarre, op. 6; ibid. — 4° idem sur des motifs de *Moïse*, avec Labarre, op. 8; ibid. — 5° Souvenir de *la Muette de Portici*, idem, avec Labarre, op. 10; ibid. — 6° Fantaisie sur les motifs du *Comte Ory*, idem, avec Osborne, op. 13; ibid. Op. 11, ibid. — 7° Variations brillantes (en *ré*), idem, avec Osborne, op. 13; ibid. — 8° Grandes variations sur un thème original (en *la* mineur), avec Osborne, op. 14; ibid. — 9° Fantaisie sur des motifs de *Guillaume Tell*, avec Osborne, op. 16; ibid. — 10° Variations sur la tyrolienne de la *Fiancée*, avec H. Herz, op. 17; ibid. — 11° Avec Bénédict, duo brillant sur *la Sonnambula*, op. 18; ibid. — 12° Duo brillant (en *mi* bémol), op. 19; ibid. — 13° Fantaisie sur la *Norma*, op. 28; ibid. — 14° *Le Fruit de l'étude*, six duos faciles, op. 35; ibid. — 15° *Le Progrès*, six duos, op. 41; ibid. — 16° Avec Thalberg, grand duo sur *Semiramide*, op. 47; ibid. — 17° Grand duo sur les *Huguenots*, op. 82; ibid. — 18° avec Osborne, Fantaisie brillante sur *le Préaux Clercs*, op. 20; ibid. — 19° Duo brillant sur *I Puritani*, op. 22; ibid. — 20° Nocturnes sur les *Soirées* de Rossini, op. 33; ibid. — 21° Duo sur les motifs de *l'Ambassadrice*, op. 24; ibid. — 22° Duo sur un thème original (en *si* bémol), op. 25; ibid. — 23° Duo sur le *Domino noir*, op. 31; ibid. — 24° *Souvenirs d'Auber*, grand duo, op. 39; ibid. — 25° Deuxième fantaisie sur *Guillaume Tell*, op. 53; ibid. — 26° grand duo sur le *Barbier de Séville*, op. 56; ibid. — 27° Valses, op. 59; ibid. — 28° Grand duo sur la *Gazza ladra*, op. 60; ibid. — 29° Duo brillant sur la *Favorite*, op. 68; ibid. — 30° Duo brillant sur *le Pirate*, op. 72; ibid. — 31° Duo sur *Giralda*, op. 74; ibid. — 32° Duo brillant sur l'*Enfant prodigue*, op. 77; ibid. — 33° Grand duo brillant sur la *Reine de Chypre*, op. 79; ibid. — 34° Grand duo sur des airs hongrois et styriens, op. 81; ibid. — 35° avec *Wolff*, duo brillant sur *Zanetta*, op. 33; ibid. — 36° Grand duo sur *les Diamants de la couronne*, op. 38; ibid. — 37° Six morceaux de salon sur des thèmes originaux, op. 45; ibid. — 38° *Souvenirs de Boulogne*, deux duos, op. 48; ibid. — 39° *Les Intimes*, deux duos, op. 49; ibid. — 40° *La Soirée*, deux duos, op. 50; ibid. — 41° Duo concertant sur *la Part du Diable*, op. 51; ibid. — 42° Duo brillant sur *le Sirène*, op. 54; ibid. — 43° Grand duo sur *la Muette de Portici*, op. 61; ibid. — 44° Duo brillant sur *le Val d'Andorre*, op. 62; ibid. — 45° Grand duo brillant sur *la Donna del Lago*, op. 63; ibid. — 46° Duo brillant sur *Haydée*, op. 64; ibid. — 47° Duo brillant sur *le Prophète*, op. 65; ibid. — 48° Grand duo sur la *Cenerentola*, op. 66; ibid. — 49° Grand duo sur *Robert le Diable*, ibid. — IV. TRIOS : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle sur *Robin des Bois*, op. 4; ibid. — 2° Premier trio pour piano, violon et violoncelle, op. 58; ibid. — 4° 2me trio idem, op. 71; ibid. Le dernier ouvrage de De Bériot, et le plus important parmi les productions de son âge mûr, est sa *Méthode de violon en trois parties;* Paris, chez l'auteur, sans date (1858), un volume grand in-4°. La première partie renferme les éléments et traite des positions; la deuxième contient la théorie de l'archet et ses diverses applications : on y trouve aussi une instruction sur les sons harmoniques. La dernière traite du style. Toutes les parties de cet ouvrage renferment une ample collection d'études pour la mise en pratique de tous les préceptes.

BERLIN (JEAN-DANIEL), organiste distingué de la cathédrale de Drontheim, en Norwége, naquit à Memel, en Prusse, en 1710. Après avoir acquis, sous la direction de son père, une grande habileté dans son art, il alla s'établir à

Digitized by Google

Copenhague, en 1730, et y demeura jusqu'en 1737, où il fut appelé à Drontheim comme organiste, charge qu'il occupa jusqu'à sa mort, arrivée en 1775. On a de lui des éléments de musique en danois; sous ce titre : *Musikaliske elementer, eller anleiding til Forstand paa de Færste finge i Musiken;* Drontheim, 1742, in-4°. Une traduction allemande, intitulée : *Anfängsgrund der Musik zum Gebrauch der Anfänger*, a paru en 1744. Berlin a aussi publié une instruction sur la tonométrie, sous ce titre : *Anleitung zur Tonometrie, oder wie man durch Hülfe der logarithmischen Progressionsrechnung die sogenannte gleichschwebende musikalische Temperatur leicht und bald ausrechnen kann; nebst einem Unterrichte von dem* 1752 *erfundenen und eingerichteten Monochordum*; Copenhague et Leipsick, 1767, in-8°, de 48 pages. Ses compositions consistent en un œuvre de sonates pour le clavecin, Augsbourg, 1751, et une sonate pour le même instrument, restée inédite.

BERLIN, ou **BERLYN** (Antoine), compositeur à Amsterdam, et chef d'orchestre du théâtre de cette ville, né en Hollande d'une famille israélite, vers 1815, a fait preuve d'une grande fécondité dans ses travaux; car ayant à peine atteint l'âge de quarante ans au moment où cette notice est écrite (1854), il a déjà produit plus de *deux cents œuvres*, parmi lesquels on remarque des opéras, des oratorios, des symphonies, cantates, ouvertures, psaumes, quatuors pour deux violons, alto et basse, musique instrumentale de tout genre, mélodies à 4 voix et à voix seule avec piano, etc. Ses opéras représentés au théâtre national d'Amsterdam sont : 1° *Der Schatzgräber* (l'Ingénieur), joué à Amsterdam en 1841; 2° *la Déroute de Culloden*, en 3 actes, en 1846; 3° *Die Bergknappen* (les Mineurs), en 3 actes; 4o *Runal*, ou l'Esprit du feu, opéra féerique, représenté en 1844. Son oratoire *Moïse sur le Nébo* a été exécutée à Magdebourg en 1844. Dans la même année Berlin vint à Bruxelles, et présenta au Conservatoire de musique une ouverture triomphale qui fut exécutée par l'orchestre de cette institution dans un de ses concerts. En 1846, il se rendit à Paris et y fit entendre aussi diverses compositions. Postérieurement (1848) on a exécuté de sa composition à Amsterdam sa grande symphonie-cantate intitulée : *Die Matrosen am Ufer* (les Matelots au rivage), imitation du genre imaginé par Félicien David. L'ouverture triomphale de Berlin a été gravée à grand orchestre, comme œuvre 66. On connaît aussi de lui un grand quatuor pour deux violons, alto et basse, op. 39; Amsterdam, Steup. Cet artiste est chevalier de l'ordre de la Couronne de chêne, membre de la société de Sainte-Cécile de Rome, et a reçu de l'Empereur d'Autriche, du roi de Suède, et de plusieurs autres princes, de grandes médailles d'or pour des dédicaces qu'il leur a faites de ses ouvrages.

BERLIOZ (Hector), compositeur, est né à la Côte-Saint-André (Isère), le 11 décembre 1803. Fils d'un médecin de quelque réputation, Berlioz fut envoyé à Paris, après avoir achevé ses études de collége, pour y suivre les cours de l'école de médecine. Il savait alors peu de chose de la musique, mais il avait un goût passionné pour cet art. Plusieurs fois il avait supplié ses parents de permettre qu'il se livrât exclusivement à sa culture : mais ce fut toujours en vain. Au sein de la ville qu'on appelle encore *la capitale des arts*, et qui est digne de ce titre à certains égards, il était difficile que la passion de Berlioz ne s'accrût pas au lieu de s'éteindre. Elle exerça bientôt sur lui tant d'empire, qu'il abandonna les bancs de la Faculté pour ceux du Conservatoire. Irrité de voir son autorité méconnue, son père le priva des moyens d'existence qu'il lui avait fournis jusqu'alors, et Berlioz n'eut d'autre ressource que de se faire admettre comme choriste au théâtre du *Gymnase dramatique.* Sa vocation était décidée, et la fermeté de son caractère lui faisait dédaigner les misères de la vie. Il suivait le cours de composition de Reicha; mais les formes conditionnelles de l'art que ce maître lui faisait étudier ne lui inspiraient que du dégoût, parce qu'il n'en comprenait pas le but. Bientôt fatigué du joug qu'elles imposaient, il sortit de l'école où il avait à peine entrevu quelque chose des procédés de l'art d'écrire; libre enfin de toute gêne, il résolut de n'avoir plus d'autre maître que sa propre expérience.

L'époque où Berlioz fit les premiers pas dans sa carrière était celle des ardentes luttes de l'école romantique contre les œuvres d'un autre temps devenues célèbres et désignées par le nom de *classiques*. Ce mouvement, commencé par la littérature, s'était étendu jusqu'aux arts du dessin. Berlioz s'y jeta avec enthousiasme et voulut y faire entrer la musique, se considérant comme l'artiste prédestiné qui devait y accomplir une révolution. Plein de résolution, mais n'ayant encore que de vagues aperçus sur ce qu'il se proposait de faire, il s'essaya d'abord dans une messe avec orchestre qui fut exécutée dans l'église de Saint-Roch, puis dans celle de Saint-Eustache. Elle parut inintelligible aux musiciens qui l'exécutèrent comme à ceux qui

Digitized by Google

l'entendirent. Convaincu toutefois de la réalité de sa mission musicale, Berlioz ne se laissa point ébranler par les plaisanteries que fit naître sa production, et sa persévérante vocation se remit à l'œuvre avec ardeur. Dès ce moment, une idée, ou plutôt une opinion, présida à ses travaux : il se persuada que la musique doit avoir un sujet, un programme, et que le triomphe de l'art est d'exprimer ce programme par des effets pittoresques, soit avec le secours des voix et de la parole, soit par les instruments seuls. Tout l'œuvre de Berlioz est le produit de sa volonté pour la réalisation de cette idée. Dans la direction qu'un artiste imprime à ses travaux, il y a toujours une impulsion secrète qui résulte de son organisation : or chez celui dont il s'agit le véhicule était l'instinct des combinaisons de sonorités diverses, instinct qui se manifesta par des éclairs dès ses premiers essais, et qui finit par devenir le caractère distinctif de son talent. Sous l'empire de l'idée d'un programme comme règle et de la faculté de production d'effets sonores comme moyen, furent imaginées : une ouverture de *Waverley*, une autre intitulée *les Francs-Juges*, et une symphonie fantastique divisée en cinq parties, qui a pour sujet un *Episode de la vie d'un artiste*. Les deux ouvertures furent exécutées d'abord dans des concerts d'amateurs qui se donnaient à l'ancienne salle du Waux-Hall; puis dans un concert donné par Berlioz, le 26 mai 1828, à la salle du Conservatoire. Il y fit entendre aussi le *Credo* de sa première messe, et une marche des Mages allant à la crèche. Le 1er novembre 1829 les mêmes compositions furent entendues de nouveau dans un concert où l'auteur fit exécuter un nouvel ouvrage qui avait pour titre : *Concerts des Sylphes*. Le sujet du morceau était celui-ci : « Méphistophélès, pour exciter dans l'âme de Faust « l'amour du plaisir, assemble les esprits de l'air, « et leur ordonne de chanter. Après avoir préludé « sur leurs instruments magiques, ils décrivent « un pays enchanté, dont les heureux habitants « s'enivrent de voluptés sans cesse renaissantes; « peu à peu le charme opère, la voix des syl- « phes s'éteint, et Faust endormi demeure plongé « dans des rêves délicieux. » C'est donc encore un programme qui est la base de cette composition, et ce sont encore des effets de sonorité que le compositeur recherche. Il en était de même dans l'*Épisode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique en cinq parties, qui fut exécutée quelques mois après. Chacune des parties de l'ouvrage a un objet différent. Pour le premier morceau, ce sont des rêveries et des passions; pour le second, une *Scène aux champs*; pour le quatrième, *un Homme qui rêve qu'on le mène au supplice*, et enfin, pour le dernier, le *Songe d'une nuit de sabbat*.

Depuis 1826, Berlioz était rentré au nombre des élèves du Conservatoire, qu'on appelait alors l'*École royale de musique*, et suivait les leçons de Lesueur pour le style libre, parce qu'il avait besoin d'un protecteur dans la section de musique de l'Académie des beaux-arts pour les grands concours de composition. Ce protecteur lui était d'autant plus nécessaire, que Chérubini était mal disposé pour lui et montrait une véritable antipathie pour sa musique. Plusieurs fois Berlioz avait subi l'examen préparatoire de ces concours sans y être admis : enfin, sa persévérance triompha des obstacles, et dans le concours de 1830, le premier prix lui fut décerné pour la composition d'une cantate dont *Sardanapale* était le sujet. Devenu pensionnaire de l'Etat, comme lauréat du concours, il se rendit en Italie pour obéir aux règlements, bien que sa direction dans l'art et ses opinions esthétiques lui eussent fait prendre la musique italienne en dégoût. Il abrégea son séjour à Rome et à Naples autant qu'il le put, et dix-huit mois après son départ il revint à Paris, rapportant une ouverture du *Roi Lear*, et une sorte de symphonie qu'on pouvait considérer comme une suite de l'*Épisode de la vie d'un artiste*, et qui avait pour titre *le Retour à la vie*. Cette composition était un mélange de musique instrumentale, de discours, de chants et de chœurs. Elle fut exécutée dans un concert donné par le compositeur peu de temps après son retour.

Berlioz avait bien jugé sa position : il se croyait réformateur de l'art, et se disait avec raison que toute réforme rencontre le présent, voire le passé, pour adversaires. Il prévoyait donc de rudes combats; mais, pour combattre, il faut des armes : Berlioz les chercha dans la presse. Homme d'esprit et de résolution, il sut s'y faire en peu de temps une belle et redoutable position. Dès 1828 il avait débuté dans un journal de ce temps, appelé *le Correspondant* et y avait fait insérer des articles sur les symphonies de Beethoven, que les artistes et les amateurs de Paris venaient d'entendre pour la première fois, grâce à l'organisation de la *Société des concerts* : ces articles furent remarqués. Tour à tour Berlioz écrivit dans la *Revue européenne* et dans le *Courrier de l'Europe*, jusqu'à ce que la *Gazette musicale de Paris*, fondée en 1834, lui eût ouvert ses colonnes et se fût dévouée à ses succès. Bientôt, à cette puissance, il ajouta celle du *Journal des Débats*, dont les propriétaires devinrent ses protecteurs en

Digitized by Google

toute circonstance. De là des liaisons avec la plupart des rédacteurs de journaux, à quelque parti qu'ils appartinssent, et le concert d'éloges qui retentit à chaque production nouvelle de sa plume. La symphonie d'*Harold en Italie*, entendue pour la première fois en 1834; la *Messe des morts*, écrite pour les obsèques du général Damrémont, et qui fut exécutée dans l'église de l'Hôtel des Invalides, le 5 décembre 1837; la symphonie dramatique de *Roméo et Juliette*, avec chœur et solos de chant, que l'auteur fit entendre, sous sa direction, dans la salle du Conservatoire, le 24 novembre 1839; la symphonie funèbre et triomphale pour harmonie militaire exécutée pour l'inauguration de la colonne de Juillet à la place de la Bastille; et, enfin, l'ouverture du *Carnaval romain*, furent tour à tour exaltées par les journaux de toutes les opinions. Une seule épreuve fut un échec pour Berlioz. Ce fut celle où, abordant la scène, il écrivit pour l'Opéra *Benvenuto Cellini*, drame en deux actes, représenté le 3 septembre 1838. Là se trouvait le public ordinaire des théâtres; public qui ne veut pas être obligé de faire des efforts d'intelligence ou le sacrifice de ses penchants, alors qu'il cherche le plaisir et le délassement; public qui, selon Richard Wagner lui-même, est le seul vrai, parce qu'il a des goûts et non des opinions. Devant ce public *Benvenuto Cellini* essuya une chute complète. En vain les amis de Berlioz s'épuisèrent-ils en efforts pour démontrer l'excellence de l'ouvrage : une salle déserte fut une réponse sans réplique. Quinze ans plus tard le même effet s'est reproduit à Londres pour le même opéra, mais l'ouvrage a été plus heureux à Weimar.

Après avoir donné beaucoup de concerts à Paris, lesquels étaient spécialement destinés à l'audition de ses œuvres, Berlioz conçut le dessein de parcourir l'Europe, afin de faire sortir sa musique du cercle très-limité de ses admirateurs et de lui procurer, s'il était possible, les avantages de la popularité. Sa première excursion fut à Bruxelles : il y donna deux concerts; puis il parcourut l'Allemagne du Nord en 1843, et donna des concerts à Berlin, à Hambourg, à Leipsick, à Weimar et à Stuttgart. Deux ans après il visita Vienne, la Hongrie, Prague et la Silésie. En 1847 il se rendit en Russie, et fit exécuter ses principaux ouvrages à Riga, à Saint-Pétersbourg et à Moscou. Partout il excita un vif intérêt : s'il rencontra des adversaires ardents, il eut aussi des admirateurs passionnés, et la popularité qu'il cherchait ne lui fit pas défaut. De retour à Paris, il fut bientôt après appelé à Londres pour diriger l'orchestre de Dury-Lane pendant la saison de 1848, et dans la même année il fit un second voyage en Bohême. En 1851 il fut membre du jury de l'Exposition universelle de Londres pour les instruments de musique, et la nouvelle société philharmonique de cette ville l'engagea, pour diriger ses concerts, où il fit exécuter quelques-unes de ses symphonies et de ses ouvertures. L'orchestre des concerts de Leipsick a fait entendre aussi à diverses époques plusieurs œuvres de sa composition, et sa symphonie dramatique de *Roméo et Juliette* a été jouée à Vienne avec un grand succès, sous la direction de M. Eckert, en 1856.

Vers la fin de 1846, Berlioz avait fait entendre à Paris une nouvelle production, sorte d'oratorio fantastique intitulé *la Damnation de Faust*. C'était une conception bizarre qui s'éloignait complétement de la tradition de *Goethe*; car le grand poëte, non-seulement ne damne pas le personnage principal de sa grande œuvre, mais il lui fait une apothéose dans la seconde partie. L'ouvrage de Berlioz trouva moins de sympathie que les précédents parmi les partisans des tendances romantiques. L'auteur paraît ne pas avoir été satisfait de son effet, car, si je suis bien informé, il ne l'a pas reproduit dans ses concerts depuis cette époque. Une transformation s'est même opérée depuis lors dans ses idées; car il est entré évidemment dans des voies plus simples lorsqu'il a conçu le plan de *l'Enfance du Christ*, oratorio intitulé *Mystère*, dont il a composé le poëme et la musique, et qui fut exécuté avec succès à Paris, et à Bruxelles en 1854. Il y a des choses touchantes et naïves dans cette œuvre, particulièrement dans la seconde partie. Deux ans après, Berlioz a fait entendre, dans une des églises de Paris, un grand *Te Deum* à deux chœurs. N'ayant point assisté à cette exécution, et n'ayant pas vu la partition, je ne puis en parler.

La révolution de 1848 et ses conséquences de toute nature, ayant absorbé l'attention des populations par des idées nouvelles et par la lutte des intérêts, a porté un coup funeste aux travaux de l'intelligence, à la philosophie, aux lettres, aux arts, et a jeté les esprits dans l'indifférence à l'égard de la querelle, auparavant si animée, du romantisme et du classisme. Berlioz, plus qu'un autre, peut-être, en ressent aujourd'hui les effets. Soit découragement, soit que sa santé, moins robuste qu'autrefois, ait diminué son énergie organique, il semble s'être condamné au silence et avoir abandonné l'arène du combat. Serait-ce que, persévérant dans la réforme de ses premières tendances, signalée par la composition de *l'Enfance du Christ*, il voudrait entrer dans une phase nouvelle de son talent, et s'y préparer par

la méditation? l'avenir nous l'apprendra. Berlioz est trop jeune encore pour avoir dit son dernier mot.

Comme critique et comme écrivain, Berlioz s'est fait une réputation justement méritée. Il a de la hardiesse dans les idées et de l'originalité dans la forme. Pendant un certain nombre d'années, il a fait preuve d'une grande facilité en ce genre par la multiplicité de ses travaux et par l'activité de sa collaboration à la *Gazette musicale de Paris* et au *Journal des Débats*. Au nombre considérable d'articles qu'il y a fait insérer, il faut ajouter : 1° *Voyage musical en Allemagne et en Italie*, auquel il a réuni ses *Études sur Beethoven*, *Gluck et Weber*, des *Mélanges et Nouvelles* ; Paris, Labille, 1844, 2 vol. in-8°. — 2° *Les Soirées de l'orchestre* ; Paris, Michel Lévy frères, 1853, 1 vol. in-12 : fantaisie humoristique très-piquante.— 3° *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, avec des exemples en partition, tirés des œuvres de presque tous les grands maîtres et de quelques ouvrages de l'auteur* ; Paris, Schonenberg, 1 vol. grand in-4° : bon guide pour la connaissance et l'emploi des ressources de l'orchestre.

Les compositions de Berlioz qui ont été publiées sont : 1° Ouverture de *Waverley*, partition et parties séparées, et arrangée pour le piano; Paris, Richault. — 2° *Irlande*, recueil de neuf mélodies à une et deux voix, et chœur, avec accompagnement de piano, op. 2 ; ibid. — 3° Ouverture des *Francs-Juges*, partition et parties séparées, arrangée pour piano à quatre mains, op. 3 ; ibid. — 4° Ouverture du *Roi Lear*, tragédie de Shakspeare, partition et parties séparées, et pour le piano à quatre mains, op. 4 ; ibid. — 5° *Messe des morts* (*Requiem*), partition et parties du chœur, op. 5 ; Paris, Brandus.— 6° *Le Cinq mai*, chant sur la mort de l'empereur Napoléon, pour voix de basse avec chœur, partition et parties séparées, op. 6 ; Paris, Richault. — 7° *Les Nuits d'été*, six mélodies à voix seule avec piano, op. 7 ; ibid. — 8° *Rêverie et caprice*, romance pour violon et orchestre, partition et parties, op. 7 ; ibid. — 9° Ouverture du *Carnaval romain* (2° ouverture de *Benvenuto Cellini*), partition et parties; arrangement pour le piano à quatre mains, op. 9 ; Paris, Brandus. — 10° *Sara la baigneuse*, ballade pour trois chœurs et orchestre, partition et parties de chœur, op. 11 ; Paris, Richault. — 11° *La Captive*, rêverie pour contralto ou mezzo soprano et orchestre, ou piano; op. 12, ibid. — 12° *Fleurs des Landes*, cinq mélodies pour une et deux voix et chœur avec piano, op. 13 ; ibid. — 13° *Épisode de la vie d'un artiste*, symphonie fantastique en cinq parties, partition et parties séparées, partition de piano par Liszt, op. 14 ; Paris, Brandus, — 14° *Le Retour à la vie*, mélologue (Mélange de musique et de discours), avec solos de chant, chœur et orchestre, suite de la symphonie fantastique, op. 14 bis; Paris, Richault. — 15° *Symphonie funèbre et triomphale* en trois parties, pour grande harmonie, avec un second orchestre d'instruments à cordes et un chœur (*ad libitum*), partition et parties séparées, op. 16 ; Paris, Brandus. —16° *Harold en Italie*, symphonie en quatre parties, partition et parties séparées, op. 16 ; Paris, Brandus.—17° *Roméo et Juliette*, grande symphonie dramatique avec chœurs, solos de chant et prologue choral, partition et parties séparées, op. 17; ibid. — 18° *Tristia*, trois chœurs avec orchestre, partition et parties séparées, op. 18 ; Paris, Richault. — 19° *Feuillets d'album*, six mélodies pour une et deux voix et chœur avec accomp. de piano, op. 19.—20° *Vox populi*, deux grands chœurs avec orchestre, partition et accomp. de piano, op. 20 ; Paris, Richault. —21° Ouverture du *Corsaire*, partition et parties séparées; arrangement de piano à 4 mains, op. 21 ; ibid. — 22° *Te Deum* à deux chœurs, orchestre et orgue obligé, op. 22. —23° *Benvenuto Cellini*, opéra en deux actes : neuf morceaux de chant détachés avec accomp. de piano, ont été publiés chez Brandus. — 24° *La Damnation de Faust*, légende en quatre actes. La marche hongroise de cet ouvrage a été publiée seule, à Paris, chez Brandus. — 25° *La Fuite en Égypte*, oratorio en trois parties intitulé *Mystère*, partition et parties séparées; Paris, Richault. — 26° L'*Invitation à la valse* de Weber, instrumentée pour orchestre par Berlioz ; Paris, Brandus. — 27° *La Marseillaise* de Rouget de l'Isle, idem ; ibid. — 28° *Marche marocaine* de Léopold de Mayer, idem ; Paris, Escudier. Berlioz est membre de l'Institut (classe des beaux-arts), bibliothécaire du Conservatoire impérial de musique, officier de la Légion d'honneur, et décoré de plusieurs ordres étrangers.

BERLOT (M^lle^ ELISA), professeur de piano à Paris, est née dans cette ville en 1802. Fille d'un peintre qui était attaché comme violoniste à l'Opéra-Comique, elle fut destinée à la musique dès son enfance, et placée au Conservatoire comme élève. Elle y reçut des leçons de piano de Pradher, et y obtint au concours un premier prix pour cet instrument. Elle a publié environ quinze œuvres qui consistent principalement en airs variés et fantaisies sur des thèmes anglais, alle-

Digitized by Google

mands, sur la tyrolienne de M[me] Gail, la ronde d'*Emma*, de M. Auber, les airs de *la Dame blanche*, etc. Tous ces morceaux ont été gravés à Paris.

BERLS (Jean-Rodolphe), organiste et compositeur, naquit à Alach, près d'Erfürt, le 8 mai 1758. A l'âge de huit ans il prit des leçons de piano et de violon de Kreuzmüller, et Wechmar lui donna des leçons de chant. En 1771, il entra au gymnase d'Erfürt, et se lia d'amitié avec quelques élèves de Kittel qui lui enseignèrent à jouer de l'orgue. Reichardt, recteur du gymnase et organiste de l'église du Commerce, lui donna ensuite des leçons d'harmonie et de composition. Nommé, en 1780, organiste à Nœda, dans la Thuringe, il y a passé le reste de ses jours. Il a composé des morceaux de musique d'église pour toutes les fêtes de l'année, des oratorios, des cantiques, des symphonies, des sonates à quatre mains pour le piano, et quatre-vingt-seize variations sur un air allemand. Tous ces ouvrages sont restes en manuscrit. Il a publié à Leipsick, en 1797, *Trente mélodies nationales pour le piano*. Un second recueil devait suivre le premier, mais il n'a pas paru.

BERMANI (...), amateur de musique et littérateur à Milan, a publié un petit écrit intitulé : *Schizzi sulla vita e sulle opere del maestro Giuseppe Verdi* (Esquisses sur la vie et les œuvres du maître Joseph Verdi). Milan, Ricordi, in-8°.

BERMEJO (Pedro), maître de chapelle de la cathédrale de Salamanque vers la fin du XVI[e] siècle, a laissé en manuscrit de très-bonnes compositions qui se trouvent dans les archives de plusieurs églises d'Espagne.

BERMUDO (Jean), moine franciscain à Eioja en Andalousie, né à Assigi en Bœtique, vers 1510, a écrit un traité de musique, dont le premier livre a paru sous ce titre : *Comiença el libro primero de la declaracion de instrumentos, dirigido al clementissimo y muy padroso Don Joan tercero deste nombre Rey de Portugal*. A la fin de ce premier livre, on trouve cette souscription : *Fu impressa la presente obra en la villa de Ossuna por el honorado Varon Juan de Leon, impressor de la Universidad del illustrissimo Señor don Juan Tellez Giron, conde de Ureña*, etc : *Acabo se a diez y siete dias del mes de settembre año del Señor de mil y quincientos y quaranta y nueva* (le 17 septembre 1549), *y fue la primera impression esta*, in-4°. Ce volume (très-rare) est composé de 145 feuillets chiffrés au recto. A la fin du 144e feuillet on trouve ces mots : *Fin del libro primero*. Il est évident que d'autres livres devaient suivre le premier ; car l'auteur ne traite dans celui-ci que des principes de la musique, du chant, et non des instruments, comme le titre de l'ouvrage l'annonce. Or on lit au feuillet XIII (verso) : « Il y a trois sortes « d'instruments dans la musique ; les uns sont « appelés *naturels* : ce sont les hommes, dont le « chant est dit *harmonie musicale*. D'autres « sont artificiels et se jouent par le toucher, tels « que la viole, la harpe et leurs analogues : la « musique de ceux-ci est appelée *artificielle* ou « *rhythmique*. La troisième espèce d'instru« ments est pneumatique, comme la flûte, la « douçaine et les orgues (1). » On voit que la suite de l'ouvrage devait traiter des instruments à cordes et à vent. M. Mariano Soriano Fuértes nous apprend, en effet (*Historia de la musica española*, tom. II, pag. 120, n. 2), que la Bibliothèque nationale de Madrid possède l'original des quatre livres de l'ouvrage de Bermudo, dans la section des manuscrits. Si l'édition de 1599 indiquée par le catalogue de la Bibliothèque musicale du roi de Portugal dressé par Craesbeck n'est pas une faute d'impression, elle doit être la troisième, car Nicolas Antonio en cite une autre (*Bibliot. hisp.*) sous ce titre : *Libro de la declaracion de instrumentos* ; Grenade, 1555, in-4°. Walther (*Musical. Lexikon*) s'est trompé d'un siècle, en portant l'édition de 1549 à 1649.

BERNABEI (Joseph-Hercule), savant compositeur de l'École romaine, naquit vers 1620 à Caprarola, bourg des États de l'Église. Il eut pour maître dans l'art d'écrire Horace Benevoli. Ses études étant terminées, il remplit d'abord les fonctions de maître de chapelle à Saint-Jean de Latran, depuis le mois de décembre 1662 jusqu'à la fin du mois de mars 1667. De là il passa au service de l'église Saint-Louis des Français. A la mort d'Horace Benevoli, son maître, le chapitre du Vatican le nomma son successeur, comme maître de la chapelle Giulia, le 20 juin 1672 ; mais il n'occupa cette place que peu de temps, car Jean Gapard de Kerl ayant quitté le service de la cour de Munich en 1673, le prince électoral de Bavière appela Barnabei pour lui succéder (2).

(1) Tres instrumentos ay para Musica ; unos se llaman naturales, y estos son los hombres : el canto de los quales es dicha harmonia musical. Otros son artificiales de toque, y son vihuela, harpa y suos semeyantes ; la musica de los quales es dicha artificial, o rhythmica. Los terceros instrumentos son de ayra, como es le flauta, duçayna y organos.

(2) Burney, qui a été copié par les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810), et par l'abbé Bertini (*Dizzion. degli scrittori di musica*), est tombé dans une singulière inadvertance sur la date de la nomination

Digitized by Google

Arrivé dans cette cour, il y écrivit l'opéra intitulé, *La Conquista del vello d'oro in Colco*, qui fut représenté en 1674, et la même année *la Fabrica di corone*. En 1680, il donna aussi : *Il Litigio del cielo e della terra, conciliato dalla felicità di Baviera*. Il mourut à Munich en 1690, à l'âge d'environ 70 ans. Ses meilleurs élèves sont Augustin Steffani et Joseph-Antoine Bernabei, son fils. On conserve, dans les archives de la basilique du Vatican, des messes, des psaumes et des offertoires à quatre, huit, douze et seize voix composés par ce maître : ces compositions sont inédites. On trouve dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, des *Magnificat*, Improperi à 2 chœurs, un *Ave Regina*, canon à 7 voix et un *Te Deum* à 8 voix, d'Hercule Bernabei. Peu d'ouvrages de sa composition ont été publiés. Je ne connais que ceux dont les titres suivent : — 1° *Concerto madrigalesco a tre voci*, Rome, 1669; — 2° *Madrigali a cinque e sei voci*, Venise, 1669; — 3° *Opus motettorum*, Munich, 1690. Cet ouvrage n'a été publié qu'après la mort de l'auteur. Un autre recueil de motets de Bernabei, à trois et à quatre voix, avec ou sans instruments, a paru aussi à Amsterdam, en 1720, in-fol. La musique d'église de ce compositeur appartient à l'école du style concerté, qui, parmi les maîtres romains, succéda au style pur et sévère de Palestrina. La facilité de Bernabei à traiter dans ce style les compositions à grand nombre de parties, égale presque celle de Benevoli. Je possède un *Dixit* de ce grand maître pour huit voix réelles avec instruments, composé à Munich en 1678; ce morceau peut être considéré comme un chef-d'œuvre en son genre.

BERNABEI (Joseph-Antoine), fils du précédent, naquit à Rome, en 1659, et fut élève de son père avec lequel il alla à Munich. Il composa pour cette cour les opéras suivants : *Alvida in Abo*, en 1678; *Enea in Italia*, 1679; *Ermione*, 11 juillet 1680; *Niobe regina di Tebe*, 1688; *la Gloria festeggiante*, 17 janvier 1688. Après la mort de son père (en 1690), il fut nommé directeur de la chapelle du prince électoral et ensuite conseiller de ce prince. On a imprimé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Orpheus ecclesiasticus*, consistant en plusieurs messes; Augsbourg, 1698; — *Missæ VII cum quatuor vocibus rip.*; Vienne, 1710, in-fol. Le père Martini a inséré dans son *Essai fondamental pratique de contre-point fugué* (t. II, p. 127), un *Agnus Dei* à quatre voix de cet auteur, et, p. 221, un *Ave Regina cœlorum*, à sept, remarquable par un triple canon fort bien fait; mais ce morceau appartient à Hercule Bernabei. Je possède un volume in-fol. manuscrit qui contient vingt-quatre hymnes à 4 voix et basse continue pour l'orgue, composées par Joseph Antoine. Cet artiste mourut à Munich, le 9 mars 1732, à l'âge de 73 ans.

de Bernabei à la place de maître de chapelle à Munich; il la place en 1680 : cependant il avoue qu'il succéda à Benevoli dans la place de maître de chapelle du Vatican; or celui-ci ne mourut qu'en 1672.

BERNABEI (Vincent), second fils d'Hercule, naquit à Rome, en 1666, et fut élève de son père. On connaît plusieurs opéras de sa composition, parmi lesquels on remarque celui d'*Eraclio*, représenté à Munich, en 1690. Il a fait représenter aussi à Vienne *gli Accidenti d'amore*, vers 1689.

BERNACCHI (Antoine), célèbre sopraniste, né à Bologne, vers 1700, s'est fait une grande réputation comme chanteur et comme professeur. Élève de Pistocchi, il passa plusieurs années chez cet habile maître, qui l'assujettit à de longs exercices pour assurer la pose de la voix, l'émission du son et le phrasé. Ses progrès justifièrent les soins du professeur, et son apparition sur le théâtre produisit un effet si extraordinaire, qu'il fut appelé *le roi des chanteurs*. Son premier début eut lieu en 1722; peu de temps après il entra au service de l'électeur de Bavière et ensuite à celui de l'empereur. En 1730, il fut engagé par Hændel pour le théâtre qu'il dirigeait à Londres. Ce fut vers cette époque que ce grand chanteur changea sa manière, et qu'il fit entendre pour la première fois les traits de chant auxquels les Français donnent le nom de *roulades*. Ce nouveau style eut un succès prodigieux et entraîna tous les chanteurs dans une route nouvelle, malgré les cris des partisans de l'ancienne méthode, qui accusaient Bernacchi de perdre l'art du chant. Martinelli, dans son Dictionnaire d'anecdotes, dit de lui qu'il avait sacrifié l'expression au désir de montrer son habileté dans l'exécution des passages les plus difficiles. Algarotti semble confirmer ce jugement, dans son Essai sur l'opéra, en disant qu'il était l'auteur des abus qui se glissèrent alors dans le chant. J.-J. Rousseau assure même (Dictionnaire de Musique) que Pistocchi, ayant entendu son ancien élève, s'écria : *Ah, malheureux que je suis! je t'ai appris à chanter, et tu veux jouer*. Quoi qu'il en soit, le désir de propager sa nouvelle manière engagea Bernacchi à retourner en Italie, vers 1736, pour y fonder une école de chant d'où sont sortis Raff, Amadori, Mancini, Guarducci et une foule d'autres virtuoses. Il n'est pas inutile de faire observer que, nonobstant l'opinion des

Digitized by Google

écrivains qui ont attribué à Bernacchi l'invention des *gorgheggi* ou *roulades*, il ne fit que remettre en usage des traits qui avaient été employés dès le seizième siècle, avant que la musique de théâtre eût pris un caractère purement expressif, et qu'il leur donna seulement une forme plus développée et plus analogue au caractère de la musique instrumentale. Bernacchi fut aussi habile compositeur : ses maîtres de contre-point avaient été Joseph-Antoine Bernaie et Jean-Antoine Riccieiri. La Bibliothèque du Conservatoire de Paris possède des airs et des duos avec basse continue de sa composition. Admis dans l'Académie des philharmoniques de Bologne en 1722, il en fut prince dans les années 1748 et 1749. On ignore la date de sa mort.

BERNAL (Don José), chantre de la chapelle de Charles-Quint, en Espagne, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il a laissé en manuscrit quelques compositions pour l'église, qui se trouvent à la bibliothèque de l'Escurial.

BERNARD (Saint), naquit en 1091, au village de Fontaine en Bourgogne. Après avoir fait de brillantes études dans l'Université de Paris, il prononça ses vœux dans le cloître de Citeaux, et peu de temps après il fut nommé abbé de Clairvaux. En 1140, il assista au concile de Sens, et plein d'un zèle ardent il y provoqua la condamnation d'Abélard. Chargé par Eugène III de prêcher une croisade, il s'en acquitta avec dévouement et sut déterminer Louis VII à partir pour la Palestine, malgré les avis de Suger, abbé de Saint-Denis. Bernard mourut le 20 avril 1153, après avoir fondé, tant en France qu'en Allemagne et en Italie, cent soixante maisons de l'ordre qu'il avait institué. Un volume publié à Leipsick, en 1517, par le P. Michel, prieur du couvent des Bernardins de Celle, dans le Hanovre, renferme divers opuscules concernant le plain-chant, attribués à saint Bernard, ainsi que quelques autres qui sont relatifs à la liturgie de l'ordre fondé par cet homme illustre. Ce volume a pour titre : *Contentorum in hoc volumine index. — Isagoge in musicam melliflui doctoris sancti Bernhardi. — Opus musicum divi ac dulcissimi Bernhardi. — Appendix de inflectionibus octo tonorum. — Modulus psallendi metri primi. — Institutio divi ac doctissimi Bernhardi, quomodo psallendum. — Formulus pronunciandi lectiones et collectas in divinis officiis.* A la dernière page, on lit : *Lipsiæ ex officina Melchioris (sic) Lotthert. Anno Dominico millesimo quingentesimo decimo septimo*; in-4° de 55 feuillets. Un exemplaire de ce volume rarissime se trouve dans la bibliothèque des amis de la musique de l'empire autrichien, à Vienne. Kiesewetter, qui en donne la description (1), dit qu'il a été inconnu à tous les bibliographes; mais il est mal informé, car il est indiqué dans le *Neues Repertorium von seltenen Büchern*; Nuremberg, 1797, suppl., p. 22.

Les pièces attribuées par l'éditeur du recueil à saint Bernard sont : 1° une lettre dans laquelle ce saint personnage rend compte de la mission qui lui a été donnée par les abbés de l'ordre de Citeaux de corriger l'Antiphonaire pour l'usage des bernardins, du soin qu'il a pris de s'adjoindre quelques hommes instruits dans cette matière, et des travaux de ceux-ci pour s'acquitter de leur tâche; — 2° un petit traité du plain-chant, improprement appelé Préface de l'Antiphonaire cistercien; — 3° et enfin, le *Tonaire* ou *Tonale*, autre traité, en forme de dialogue, sur la constitution des huit tons. Mabillon a inséré les deux premières pièces dans le deuxième volume de son édition des Œuvres de saint Bernard, publiée en 1719; mais il a eu des doutes sur l'authenticité du *Tonale* et s'est abstenu de le publier. On peut voir ses observations à ce sujet dans le volume cité précédemment (p. 691). On peut consulter aussi l'*Histoire littéraire de saint Bernard*, par D. Clémencet (Paris, 1773, in-4°), qui forme le treizième volume de l'Histoire littéraire de la France par les bénédictins. Le P. Hommey n'a pas eu les scrupules de Mabillon, car il a admis le *Tonale* comme un ouvrage de saint Bernard dans ses Suppléments des Pères (2). Mais le P. Maurice, religieux de l'ordre de Citeaux dans un couvent de la Bohême, qui avait examiné le recueil du P. Michel de Celle, n'hésite pas à rejeter le *Tonale*, comme indigne de ce grand homme, à cause de son style barbare. « Il faut « qu'on sache, dit-il, que saint Bernard n'a pas écrit « l'*Intonaire* ou Traité de la musique chorale, « mais que celui-ci a été publié sous ses auspi- « ces; car je pense, ajoute-t-il, que le saint doc- « teur avait trop d'élégance en latinité pour « s'être servi, sans nécessité, d'expressions bar- « bares, et qu'enfin il n'a pu écrire ni une « préface aussi longue, ni même les dialogues « entre le maître et l'élève, etc. (3). » Le prince-abbé Gerbert, qui ne se prononce pas sur la question si le *Tonale* est l'œuvre de saint Bernard ou s'il a été écrit sous sa direction, l'a inséré dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique (tome II, p. 215-277). Le P. Lambil-

(1) Dans le supplément de sa dissertation sur la vie et les travaux de Guido d'Arezzo, p. 48.

(2) *Supplementum Patrum*, Paris, 1684, 1 vol. in-8°.

(3) *Conclave thesauri magnæ artis musicæ*, Pragæ, 1719, in-fol., p. 69.

Digitized by Google

lole (*Voy.* ce nom) a donné la traduction française de *la Lettre de saint Bernard*, de la plus grande partie du traité du chant intitulé : *Préface de l'Antiphonaire cistercien*, et enfin de tout le *Tonale*, dans le livre auquel il a donné le titre d'*Esthétique, théorie et pratique du chant grégorien* (p. 219-265).

BERNARD, surnommé de VENTADOUR, troubadour du douzième siècle, était fils d'un serviteur de la noble famille de Ventadour, d'où lui est venue la qualification jointe à son nom. Admis dans la société des grands, à cause de ses talents pour la poésie et pour la musique ; aimé des plus nobles dames pour sa beauté et la distinction de sa personne, il consacra ses chants à l'amour, et osa adresser ses hommages à la belle Agnès de Montluçon, vicomtesse de Ventadour, qui les accueillit avec faveur. Les chansons amoureuses de Bernard présentent l'histoire des progrès de sa passion, qui eut le sort ordinaire des aventures de ce genre, fort communes alors entre les troubadours et les nobles châtelaines. Le vicomte de Ventadour eut des soupçons, qui ne tardèrent pas à se changer en certitude. Il enferma sa femme et chassa son vassal de ses domaines. Les chansons composées par Bernard après cette époque nous apprennent que son désespoir fit place à d'autres amours. Éléonore de Guyenne, devenue en 1152 duchesse de Normandie, après avoir été reine de France et répudiée par Louis VII, reçut Bernard à sa cour, et eut avec lui un commerce de galanterie qui ajouta à sa célébrité. Lorsqu'elle accompagna son époux en Angleterre, en 1154, Bernard n'obtint pas la permission de la suivre. Il se retira alors près de Raymond V, comte de Toulouse, et, guéri de sa passion pour les aventures galantes, il passa près de ce prince de longues années, uniquement occupé des plaisirs de la table, de chant et de poésie. Après la mort de Raymond, en 1194, Bernard, devenu vieux, se retira à l'abbaye de Dolon, dans le Limousin, et y mourut vraisemblablement avant la fin du douzième siècle. On a environ cinquante chansons de ce troubadour en manuscrit ; seize ont leurs mélodies notées.

BERNARD (ÉMERY), né à Orléans, dans le seizième siècle, a écrit : *Brieve et facile méthode pour apprendre à chanter en musique* ; Paris, Jehan Petit, 1541, in-8°. Il y a eu deux autres éditions de ce livre ; l'une publiée à Orléans, en 1561, in-4°, et l'autre à Genève, en 1570, in-8°.

BERNARDI (ÉTIENNE), maître de chapelle de la cathédrale de Vérone, et maître de la musique des académiciens philharmoniques de la même ville, naquit vers la fin du seizième siècle. Il semblerait, d'après le titre d'un livre de ses motets, imprimé à Salzbourg en 1634, qu'il était alors chanoine et maître de chapelle de cette dernière ville, car on y lit, après son nom : *Canonicus zu St. Mariæ ad Nives und Metropolitanæ ecclesiæ zu Salzburg*. Cependant Mazzuchelli (*Gli Scrittori d'Italia*) et Quadrio (*Stor. e rag. d'ogni poesia*, c. 170 *et* 178 *agg. e correz*, t. VII) n'en disent rien. On a de Bernardi un petit traité élémentaire de composition intitulé : *Porta musicale per la quale il principiante, con facile brevità, all'acquista delle perfette regole del contrapunto vien introdotto.* Vérone, 1615, in-4° de 20 pages. La seconde édition a paru à Venise, chez Alexandre Vincenti, en 1639, in-4°. Cet ouvrage a le mérite de la clarté et de la concision. Bernardi promettait, dans sa préface, de donner une seconde partie, qui aurait contenu les règles des divers contrepoints doubles, celles des modes, des temps et des prolations, etc.; mais il ne paraît pas qu'il ait tenu sa promesse. Les compositions de ce maître sont : 1° *Madrigali a quattro*, 1611. — 2° *Madrigali a sei*, lib. 1. — 3° *Idem, a tre*, lib. 1 op. 3.— 4° *Salmi a quattro*, op. 4 ; Venise, Alexandre Vincenti, 1621. Une deuxième édition a été publiée par le même, à Venise, en 1628, in-4°. —5° *Il secondo libro de Madrigali a cinque* ; Venise, 1616, in-4°. — 6° *Misse a quattro e cinque voci*, op. 6. — 7° *Salmi a cinque voci*, op. 7 ; Venise, Alexandre Vincenti, 1626, in-4°. — 8° *Concerti accademici*, lib. 1, op. 8. — 9° *Madrigali a cinque voci*, lib. 2, op. 9. — 10° *Il terzo libro di Madrigali a cinque voci, concertati con un basso continuo per sonare*, op. 10 ; Venise, 1619, in-4°. — 11° *Madrigali a sei*, lib. 2, op. 11.— 12° *Madrigali a due e tre*, lib. 2, *op.* 12 ; Venise, Al. Vincenti, 1627, in-4°.— 13° *Madrigali a sei*, lib. 3. op. 13. — 14° *Salmi a otto voci. op.* 14. — 15° *Misse a otto voci*, lib. 1. — 16° *Idem*, lib. 2 ; — 17° *Salmi a quattro voci*, lib. 2 ; Venise, Alexandre Vincenti, 1632, in-4°. — 18° *Motetti*, Salzbourg, 1634, in-8°.— 19° *Salmi concertati a cinque voci raccoltati da Aless. Vincenti* ; Venise, Vincenti, 1637, in-4°. — 20° *Steph. Bernardi et aliorum missæ quinque voc. cum b. c.* ; Anvers, 1619. Le style de ce compositeur est lourd et manque d'élégance.

BERNARDI (FRANÇOIS), surnommé *Senesino*, sopraniste excellent, naquit à Sienne vers 1680, et fit ses études musicales à Bologne, sous la direction de Bernacchi. Le nom de *Se-*

nesino, sous lequel il est connu généralement, lui fut donné à cause du lieu de sa naissance. Doué d'une voix pénétrante, égale et flexible, d'une intonation pure et d'un trille parfait, il commença à fonder sa réputation vers 1715 ; quatre ans après, il était au service de la cour de Dresde. Hændel vint l'y chercher l'année suivante, et l'engagea pour son théâtre avec des appointements de quinze cents livres sterling, qui furent portés ensuite jusqu'à trois mille guinées. Il y débuta en 1721, dans l'opéra de *Mucius Scævola*, avec un succès qui ne se démentit point pendant les neuf années qu'il y resta ; mais s'étant brouillé avec Hændel en 1730, celui-ci l'éloigna de l'Opéra, à son propre désavantage, et malgré les instances des grands, qui voulaient conserver ce grand chanteur. Un autre théâtre d'opéra fut établi par les ennemis de Hændel, et l'artiste y fut engagé. Senesino demeurait à Florence en 1739, et y chanta, quoique déjà vieux, un duo avec l'impératrice Marie-Thérèse, alors archiduchesse d'Autriche. On ignore l'époque de sa mort. La manière de Senesino était basée sur la simplicité et l'expression.

BERNARDI (Bartholomé), maître de chapelle du roi de Danemark et académicien philharmonique de Copenhague, florissait vers 1720. Il était né en Italie, et s'y trouvait encore en 1696, comme on le voit par le titre d'un de ses ouvrages. On connaît de lui : 1° *Dodici Sonate a violino solo e continuo.* — 2° *Sonate a tre, due violini e violoncello con il basso per l'organo*, op. 2 ; Bologne, 1696, in-fol. On trouve dans la bibliothèque royale, à Copenhague, des caprices et des concertos de sa composition.

BERNARDI (François), flûtiste, né en 1767, dans la basse Autriche, fut attaché comme première flûte au théâtre impérial de Vienne pendant plusieurs années. Il a publié environ vingt œuvres pour son instrument, parmi lesquels on remarque : 1° Concerto pour flûte et orchestre, op. 1 ; — 2° Quatuor en *ré* ; — 3° Sept œuvres de variations sur différents thèmes.

BERNARDINI (Marcello), compositeur dramatique qui a obtenu des succès en Italie, principalement dans le genre bouffe, naquit à Capoue, vers 1762, et fut connu généralement sous le nom de *Marcello di Capua*. Ses opéras, au nombre de dix-neuf, sont les suivants : 1° *L'Isola incantata* ; 1784, à Pérouse. — 2° *La Finta Sposa olandese* ; 1784, à Rimini. — 3° *I tre Orfei, intermezzo* ; 1784, à Rome. — 4° *Le Donne bisbetiche, ossia l'Antiquario fanatico.* — 5° *Il Conte di Bell'umore* ; 1786. — 6°. *Il Barone a forza* ; 1785 à Rome. — 7° *Le Quattro Stagioni* ; 1788, à Albano. — 8° *Il Fonte d'acqua gialla, ossia il Trionfo della Pazzia* ; à Rome, 1787. — 9° *Il Bruto fortunato* ; 1788, à Civita-Vecchia. — 10° *Gli Amanti confusi*, 1788. — 11° *La Donna di spirito* ; 1788, à Rome. — 12° *La Finta Galatea* ; 1789, à Naples. — 13° *La Fiera di Forlipopoli* ; en 1789, à Rome. — 14° *L'ultima che si perde è la Speranza* ; 1790, à Naples. — 15° *Il Pizzarro in Peru* ; 1791, à Naples. — 16° *L'Amore per magia* ; 1791. — 17° *La Donna bizzarra* ; 1793, à Vienne. — 18° *L'Allegria in campagnia* ; 1794, à Venise. — 19° *La Statua per puntiglio.* Les ouvrages de Bernardini ont eu du succès dans leur nouveauté, particulièrement dans le style bouffe, où il réussissait mieux que dans le sérieux ; cependant on ne peut le considérer comme un artiste de génie, car il n'a rien inventé, soit dans les formes de la mélodie, soit dans le rhythme, soit dans l'harmonie.

BERNARDINO (Mistro ou Maestro), organiste vénitien du quinzième siècle, fut nommé organiste du premier orgue de Saint-Marc, à Venise, le 3 avril 1419, et en remplit les fonctions jusqu'à la fin de mars 1445, époque vraisemblable de sa mort. On ne connaît jusqu'à ce jour aucune composition de ce maître.

BERNARDY DE VALERNES (Le vicomte Édouard-Joseph), membre de plusieurs sociétés savantes, né à Bonnieu, près d'Apt, le 15 octobre 1763, s'est livré avec ardeur à la musique, dès sa jeunesse. Il jouait du violon et a composé des duos, des trios concertants pour cet instrument, des ouvertures, des symphonies et un opéra en un acte (*Antoine et Camille*), le tout au nombre de vingt-huit œuvres, dont le premier a été gravé à Marseille, et la plupart des autres à Paris. Tout cela est au-dessous de la critique, sous le double rapport de l'invention et de la facture.

BERNASCONI (André), fils d'un officier français, naquit à Marseille (1) en 1712, dans un voyage que ses parents firent en cette ville. A cette époque les officiers retirés du service militaire ne pouvaient exercer le commerce en France, sans perdre leurs droits à la pension ; le père de Bernasconi désirant suivre cette carrière, alla se fixer à Parme. Bernasconi montra dès son enfance du talent naturel pour la musique ;

(1) Et non à Vérone comme le disent quelques biographes. On a dit aussi que Bernasconi était né à Parme, parce que les livrets de ses opéras portent tous après son nom ces mots : *di Parma*. Ayant été élevé dans cette ville et y ayant passé toute sa jeunesse, il était considéré comme *parmésan* dans toute l'Italie.

zed by Google

on la lui fit apprendre, et ses progrès furent rapides. Il dut bientôt chercher des moyens d'existence dans un talent qui ne lui avait été donné que comme un délassement. Son père, ayant essuyé des revers dans son commerce, en mourut de chagrin, et il fut obligé de donner des leçons de musique pour vivre. Il se livra avec ardeur à l'étude de la composition et donna, en 1741, son premier opéra, à Venise, sous le titre d'*Alessandro Severo*. Il alla ensuite à Rome et dans plusieurs autres villes d'Italie, pour y écrire des opéras, et partout il vit s'accroître sa réputation. Lorsqu'il revint à Parme, en 1747, il y épousa la fille d'un capitaine autrichien, veuve d'un valet de chambre du prince de Würtemberg. Elle avait une fille de son premier mariage nommée *Antonia;* Bernasconi lui donna des leçons de chant, et lui fit acquérir un beau talent en quelques années. Il avait fait précédemment un voyage à Vienne, où il avait écrit, en 1743, l'opéra intitulé *La Ninfa Apollo;* l'année suivante *Temistocle*, et ensuite *Antigone*, qui eurent beaucoup de succès. En 1754, il se rendit à Munich, et y donna *Bajazet* et *l'Ozio fugato dalla Gloria*. L'année suivante, l'électeur Maximilien III le nomma maître de chapelle. Sa femme étant morte en 1756, il se remaria l'année suivante avec Catherine de *Loew*, qui vivait encore à Munich en 1811. Il en eut une fille nomme *Josepha*, à laquelle il n'enseigna pas la musique, dans la crainte qu'elle ne se livrât à la carrière du théâtre comme sa sœur. Bernasconi mourut à Munich, le 24 janvier 1784, à l'âge de 72 ans. Les opéras qu'il a composés pour la cour de Bavière sont: *Bajazet*, le 12 octobre 1754; *Adriano*, 1755; *Alessandro*, 1755; *Didone abbandonata*, 1756; *Agelmondo*, 1760; *Artaserse*, 1763; l'*Olimpiade*, 1764; *Demofonte*, 1765; *Endimione*, 1766; *la Clemenza di Tito*, 1768; *Demetrio*, 1772. Il y écrivit aussi, en 1754, *la Betulia liberata*, oratorio qui eut beaucoup de succès. On a de lui beaucoup de messes, de vêpres et de litanies en manuscrit. Ce compositeur est recommandable par la pureté de son style et la sagesse de ses dispositions; mais il est froid et manque d'invention.

BERNASCONI (ANTONIA), belle-fille du précédent, débuta à Vienne, en 1764, par le rôle d'*Alceste*, que Gluck avait composé pour elle. Depuis lors, elle s'est fait entendre sur plusieurs grands théâtres d'Italie et à l'Opéra de Londres; partout elle a recueilli des applaudissements.

BERNELIN (LE JEUNE), écrivain du dixième siècle dont l'abbé Gerbert a inséré un opuscule dans sa collection des auteurs ecclésiastiques sur la musique (*Scriptores ecclesiastici de Musica*, t. I, p. 312 — 330), d'après un manuscrit du fonds de la reine de Suède qui est à la bibliothèque du Vatican, sous le nº 1661. Ce manuscrit renferme des morceaux de divers auteurs, dont plusieurs anonymes, sur les proportions de l'*Abaque* (en architecture), de la musique, de l'arithmétique et de la géométrie. Bernelin le Jeune était de Paris, car on lit en tête du traité de l'*Abaque: Præfatio Abaci quem junior Bernelinus edidit Parisiis*. Son ouvrage est dédié à un de ses parents, *Amelius Bernelinus*, qu'il appelle vénérable prêtre et moine (*venerabilis sacerdos et monachus*), dans sa préface. Bernelin écrivit avant la fin du dixième siècle, car il est cité par Gerbert (qui fut pape sous le nom de Sylvestre II, et mourut le 11 mai 1003), dans son opuscule de l'*Abaque*, folio 34 du même manuscrit. L'Opuscule de Bernelin qui concerne la musique a pour titre: *Cita et vera divisio monocordi in diatonico genere*. Les proportions des intervalles qu'il expose sont celles des pythagoriciens puisées dans le traité de musique de Boèce et dans les idées de ces philosophes sur l'harmonie universelle, d'après Censorin et Macrobe. Cette doctrine des musiciens grecs antérieurs à Ptolémée, qu'on retrouve chez tous les auteurs de traités de musique écrits avant le onzième siècle, disparaît dans les écrits de Guido d'Arezzo et dans ceux de ses successeurs.

BERNER (ANDRÉ), violoniste et compositeur attaché à la chapelle électorale de Bonn, naquit en Bohême, en 1766. Neefe disait de lui qu'il possédait un talent remarquable, qu'il avait un bon maniement d'archet et qu'il exécutait avec aisance les plus grandes difficultés. Cet artiste est mort à Bonn, le 5 août 1791. Il a écrit des symphonies pour l'orchestre, des concertos de violon, et d'autres ouvrages qui sont restés en manuscrit. Le catalogue de Westphal (de Hambourg), daté de 1774, indique une symphonie concertante pour deux cors, en *mi* majeur, de la composition de Berner.

BERNER (ÉLISA), fille de Félix Berner, directeur du théâtre de Bruck sur la Murr, dans la Styrie, naquit le 7 mars 1766 à Mondeau, en Suisse, et fut destinée à la scène allemande dès l'âge de cinq ans. Elle eut pour maître de chant *Gespaen*. Lorsqu'elle joua à Würzbourg avec ses parents, sa voix extraordinaire plut tant au prince, qu'il résolut de l'envoyer en Italie pour lui faire étudier avec soin l'art du chant, dans le dessein de la placer ensuite auprès de lui comme première chanteuse; mais la mort du prince dérangea

Digitized by Google

tous ces projets. Élisa Berner se rendit avec ses parents à Ratisbonne, où elle épousa, en 1792, le chanteur Jean Népomucène *Peierl*, avec qui elle se rendit à la cour de Munich, en 1787. Sa voix pure et pénétrante, sa bonne vocalisation et son chant plein d'expression, lui procurèrent l'avantage d'être nommée première cantatrice de cette cour en 1796. Ayant perdu son mari, elle se remaria, au mois de novembre 1801, avec François Lang, professeur de musique à Munich. Elle chantait encore en 1811 au théâtre de cette ville.

BERNER (Frédéric-Guillaume), né à Breslau, le 16 mars 1780, était fils de Jean-Georges Berner, premier organiste de l'église Sainte-Élisabeth, homme d'un caractère violent et sévère, qui ne rendit point heureuse l'enfance de son fils. Dès l'âge de cinq ans, celui-ci commença l'étude de la musique dans la maison paternelle. Ses progrès furent rapides; car, avant d'avoir atteint sa septième année, il était en état de chanter à l'église le premier dessus dans les compositions de Hasse, de Graun et de Hiller. A neuf ans il exécuta dans un concert public un concerto de piano qui fut applaudi; à treize ans, on le nomma organiste adjoint de son père. On ne le destinait pas à n'être que musicien, et ses parents songeaient à en faire un prédicateur; mais il ne montra jamais de goût décidé que pour son art. Cependant sa facilité d'apprendre lui fit acquérir sans peine quelques connaissances dans les lettres et dans les sciences. Vers l'année 1794, il fut placé sous la direction de Gehirne, maître de musique du chœur de Saint-Mathieu, considéré à cette époque comme le musicien le plus instruit qui fût à Breslau, dans la science du contrepoint et de l'harmonie. Ce digne artiste voua à son élève un sentiment d'affection paternelle qui ne se démentit jamais. Vers la fin de sa vie, Berner se rappelait encore avec attendrissement les heureuses années qu'il avait passées près de son maître. Pendant le temps où il était occupé de ces études théoriques, Reichardt, bon instrumentiste de Breslau, lui enseignait à jouer du violoncelle, du cor, du basson et de la clarinette. Comme pianiste il acquit une sorte de célébrité, et fut considéré par Charles-Marie de Weber comme un des plus habiles artistes en ce genre qu'il y eût dans la Silésie. A seize ans il obtint une place de clarinettiste au théâtre, et la conserva pendant huit années. Il employait la plus grande partie de l'argent qu'il gagnait dans l'exercice de sa profession à l'acquisition de livres, pour augmenter ses connaissances musicales. Le style de l'orgue qu'il avait appris de son père était petit, mesquin et fleuri; mais, après avoir entendu le célèbre organiste Nicolay, de Gœrlitz, et l'abbé Vogler (en 1801), il changea sa manière et entra avec enthousiasme dans l'école de Bach et de Kirnberger. Vers le même temps Wœlfl, ayant visité Breslau, et s'y étant fait entendre dans plusieurs concerts, devint le modèle que Berner se proposa d'imiter sur le piano.

En 1804, Charles-Marie de Weber fut nommé directeur de musique du théâtre de Breslau; vers le même temps les frères Pixis arrivèrent dans cette ville, y donnèrent des concerts et y séjournèrent. L'intimité de ces artistes avec Berner excita dans l'âme de celui-ci un enthousiasme nouveau et hâta le développement de ses facultés musicales. Chaque jour marquait ses progrès dans quelque partie de son art. Dans les années suivantes il contribua à l'établissement de plusieurs sociétés dont l'objet était de rendre la musique florissante dans la Silésie; et ses efforts pour atteindre à ce but ne furent pas infructueux.

Vers 1811, le célèbre professeur Zelter, de Berlin, fut chargé d'aller à Breslau pour dresser un catalogue de tous les ouvrages de musique qui avaient été trouvés dans les bibliothèques des couvents supprimés, et faire un rapport sur l'état de la musique en Silésie. Les deux artistes qu'il distingua d'abord furent Berner et Schnabel. Sur son rapport, ils furent appelés à Berlin pour y prendre connaisssance de la méthode d'enseignement des masses vocales, mise en pratique par Zelter, afin qu'ils pussent fonder à Breslau une école du même genre que la sienne. Cette circonstance fut favorable à la réputation de Berner, en lui fournissant l'occasion de se faire entendre comme organiste devant une assemblée d'artistes et d'amateurs distingués, dans l'église de la garnison. La *Gazette Musicale* de 1812 (n° 23) a rendu témoignage du talent qu'il déploya dans cette circonstance. Berner, qui avait retrouvé à Berlin son ancien ami Weber, fut présenté par lui à Meyerbeer et à la famille Mendelshon, qui l'accueillirent avec une vive et sincère bienveillance.

De retour à Breslau, il y reprit possession de sa place d'organiste de Sainte-Élisabeth, et se mit avec Schnabel au travail pour l'exécution des plans relatifs aux grandes institutions de musique. Le séminaire des instituteurs protestants fut établi, et Berner en fut nommé le directeur de musique. Cette place l'obligeait à enseigner le chant choral, l'orgue et l'harmonie à cent élèves environ. De plus, comme directeur de musique, il devait aussi enseigner le chant d'ensemble à un grand nombre d'élèves; ces

Digitized by Google

travaux étaient au-dessus de ses forces physiques, et souvent ils lui causaient de graves indispositions. Dans ses moments de loisir, il s'occupait à rédiger le catalogue de la musique des couvents. Ce travail, où il alla au delà de mille articles, a mérité les éloges des connaisseurs. Le reste de sa vie se passa dans ces travaux et dans ceux de la composition. Il y avait peu de mois où il ne produisît quelque ouvrage pour l'orgue, le piano ou le chant. Dans les dernières années de sa vie, sa santé se dérangea de manière à donner de sérieuses inquiétudes à ses amis, et le principe d'une maladie de poitrine se manifesta. Elle le conduisit au tombeau le 9 mai 1827, à l'âge de 47 ans. Ainsi qu'il arrive souvent dans les maladies de cette espèce, une mélancolie habituelle l'éloigna de la société où il avait toujours été bien accueilli, et même de ses amis les plus intimes. Il ne voyait qu'intrigues et conspirations contre sa réputation, contre ses ouvrages, et se persuadait qu'il n'était entouré que d'ennemis dévoués à sa perte. Au commencement de l'année même de sa mort, il ouvrit son cœur sur tous ses chagrins au poëte Schneiderreit, et celui-ci fut si touché de la triste situation de son esprit, qu'il en fit le sujet d'une élégie publiée dans le n° 17 du recueil intitulé *Der Hausfreund* (L'Ami de la maison) sous le titre de *Vie et art de Berner*. Des obsèques magnifiques furent faites à cet artiste. Schnabel, l'organiste Kœhler, tous les musiciens et les élèves du séminaire et de l'université se réunirent pour lui rendre les derniers honneurs, et pour exécuter des morceaux de musique à son convoi funèbre. Les corps de musique de cinq régiments faisaient aussi partie du cortége.

Berner est une des gloires de la musique moderne en Silésie; non qu'on puisse le considérer comme un de ces hommes de génie qui impriment un mouvement de transformation ou de progrès à leur art; mais il avait des connaissances étendues, son instinct du beau était pur, et, s'il ne se rencontrait pas de qualités transcendantes dans ses productions, on ne peut nier qu'elles ne fussent marquées du cachet du goût et du savoir. A l'orgue, il improvisait toujours, ne se préparait même pas et aimait qu'on lui donnât des thèmes, pour montrer son habileté à les développer. Parmi ses élèves les plus distingués on compte Kœhler, son successeur comme organiste, Zollner, et surtout Adolphe Hesse, considéré aujourd'hui comme un des premiers organistes de l'Allemagne. Ses compositions sont nombreuses. En voici l'aperçu. Ses premières productions, qui consistent en cantiques latins, suites de danses, marches et divertissements, écrits depuis 1792 jusqu'en 1796, ne peuvent être considérés que comme de faibles essais de sa jeunesse. En 1799, il écrivit une pièce d'harmonie en *mi* mineur et une élégie de Jules de Tarent. En 1801, ses compositions commencèrent à prendre des formes dignes d'être considérées comme des productions d'art. Beaucoup de ses ouvrages sont restés en manuscrit : ceux qui ont été publiés sont : 1° Divertissement pour violon et orchestre, œuvre 13 ; Breslau, Fœrster. — 2° Concerto pour la flûte, op. 17 ; ibid. — 3° Deux rondos pour piano et orchestre, œuvres 21 et 23 ; ibid. — 4° Des variations pour piano seul, sur différents thèmes, œuvres 9, 12, 14, 16, 18, 20, 22, et 24 ; ibid. —5° Trois cahiers de polonaises et de valses lentes et vives ; ibid. ;—6° Des préludes faciles pour l'orgue ; ibid. — 7° Cantate sur des paroles allemandes de S. G. Bürde, à quatre voix et orchestre ; ibid. ; — 8° Petite cantate religieuse pour quatre voix d'homme et orchestre ; ibid. ; — 9° Le cent cinquantième psaume, pour quatre voix, avec ou sans orchestre ; Breslau, Leuckart. C'est le meilleur ouvrage de Berner. — 10° Hymne des Allemands, avec orchestre ; Breslau, Fœrster. — 11° *Offrande sur l'autel de la patrie*, de Kapf, pour deux soprani, ténor et basse avec accompagnement de piano ; ibid. — 12° Six chants et trois canons faciles pour trois voix d'homme, avec accompagnement de piano, op. 19 ; ibid. — 13° Trois chants pour deux soprani, ténor et basse, avec piano obligé, op. 26 ; ibid. — 14° Quatre chants à quatre voix d'homme pour l'Almanach des Muses de la Silésie ; 1827. — 15° Six recueils de chansons allemandes à voix seule, avec accompagnement de piano. — 16° Hymne allemand (*Der Herr ist Gott*), pour quatre voix d'homme, avec accompagnement d'instruments à vent, œuvre posthume ; Breslau, Cranz. Parmi les œuvres inédites de Berner, on remarque un intermède comique intitulé *Le Maître de chapelle* ; des variations pour flûte avec orchestre, des variations et des divertissements pour clarinette et orchestre ; plusieurs ouvertures pour l'orchestre, dont une pour l'inauguration de la Société Musicale de l'Université ; le vingt-deuxième psaume pour deux ténors et deux basses ; des chants à huit voix réelles ; des Variations pour l'orgue ; une théorie de la combinaison des jeux de cet instrument ; un *Te Deum* avec orchestre ; un *Offertoire* ; un *Alleluia* ; des chants maçoniques en chœur ; trois chœurs pour une tragédie d'Iffland ; une ouverture à grand orchestre pour le drame de *Benno* ; et beaucoup de pièces déta-

chées ; Un *Domine ad adjuvandum me festina*, pour chœur et orchestre, composé en 1805 ; Offertoire de la Fête de Sainte Edwige, en 1828 ; *Alleluia*, en 1805 ; des chœurs pour les Francs-Maçons ; deux chœurs funèbres avec accompagnement d'instruments à vent, etc. Berner s'est aussi fait connaître comme écrivain didactique par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Grundregeln des Gesanges, nach Hiller entwarfen* (Principes du chant, traités d'après Hiller) ; Breslau, 1815. — 2° *Theorie der Choralzwischenspiele* (Théorie des conclusions d'orgue pour les chorals, en 4 suites ; ibid. 1819. — 3° *Die Lehre der musikalischen Interpunktion* (La Science de la ponctuation musicale) ; ibid, 1821. Une notice biographique de Berner a été publiée sous ce titre : *Fried. Wilh. Berner, Ober-organist zu Breslau, nach seinem Leben und Wirken in der Musik dargestellt* ; Breslau, 1829, in-8°.

BERNEVILLE (Gillebert de), trouvère du treizième siècle, naquit à Courtrai, selon l'opinion commune ; cependant il est plus vraisemblable qu'il vit le jour au petit village de Berneville, près d'Arras. Il florissait avant l'an 1260, car il fut attaché au service de Henri III, duc de Brabant, qui mourut dans cette année. Ce prince lui a adressé une chanson qui commence par ces mots : *Biau Gillebert s'il vos agrée, etc.* Gillebert nous apprend dans une de ses chansons qu'il aima Béatrix d'Audenarde, quoiqu'il avoue qu'il fût marié. Le manuscrit de la Bibliothèque impériale coté 7222 contient quinze chansons notées de la composition de ce trouvère ; deux manuscrits de la même bibliothèque (65 et 66, fonds de Cangé) nous en ont conservé six autres.

BERNHARD surnommé *l'Allemand* ; ou le *Teutonique*, par beaucoup d'auteurs anciens, est considéré en général comme ayant inventé les pédales de l'orgue à Venise, vers 1470. Les mêmes auteurs qui parlent de Bernhard, disent aussi qu'il fut organiste de Saint-Marc de cette ville. Or, les listes des organistes des deux orgues de cette église, qui existent dans ses registres, et qui ont été publiées en dernier lieu par M. de Winterfeld, dans son livre sur l'époque artistique de Jean Gabrieli, et surtout dans la *Storia della Musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal* 1318 *al* 1797, par M. François Caffi, nous indiquent deux artistes du nom de Bernard qui ont été attachés à l'église de Saint-Marc, en qualité d'organistes. Le premier, appelé *Mistro Bernardino*, fut nommé à cette place le 3 avril 1419 : il eut pour successeur *Bernardo di Stefanino Murer* le 15 avril 1445. Ce nom de *Murer* est probablement altéré ; mais il est vraisemblable qu'il cache le véritable nom de l'artiste dont il s'agit dans cet article, et que celui de *Bernhard*, n'était qu'un prénom. Quoi qu'il en soit, il paraît, par les éloges que ses contemporains ont donnés à celui qui portait ce nom, que son mérite fut distingué, et qu'il doit être compté parmi les meilleurs organistes de son temps. A l'égard de l'invention des pédales de l'orgue, qu'on lui attribue, aucune réclamation ne s'est élevée jusqu'à ce jour sur sa réalité. Mon intention n'est pas de la mettre en doute : cependant je crois devoir fixer l'attention des historiens futurs de la musique, et particulièrement de l'orgue, sur un fait qui pourrait faire présumer que la première idée de ces pédales remonte à une époque beaucoup plus reculée que celle où Bernhard vécut. Il existe une chronique flamande, écrite de 1318 à 1350 par Nicolas De Clerck, dans laquelle on trouve un passage en vers sur un facteur de *vielles* et *rubebbes* (violes de ce temps), nommé *Louis Van Valbeke* qui, à cause de sa profession, est désigné dans les vers sous le nom de *Vedelaere* (1). Ce Louis Van Valbeke, né au bourg de Valbeke en Brabant, vécut sous le duc Jean II, de 1294 à 1312. Des Roches me paraît avoir été le premier qui a eu connaissance du passage en vers qui y est relatif ; il en a fait le sujet d'une dissertation qui est insérée parmi les mémoires de l'Académie de Bruxelles (t. 5, p. 525). Voici ces vers :

In deser tyt sterf menschelye
Die goede Vedelaere Lodewye
Die de beste was die voor dien
In de werelt ye was ghesien
Van makene ende metter hand
Van Vaelbeke in Brabant
Alsoe was by ghenant
Hy was d'eerste die want
Van *stampien* die manieren
Die men noch hoert antieren.

Dans le mot *stampien* qui se trouve à l'avant-dernier vers de ce passage, et qui indique une invention particulière à Louis de Vaelbeke, Des Roches a cru voir la preuve que la première idée de l'invention de l'imprimerie lui appartenait, rapportant ce mot à l'italien *stampare* (imprimer) ; en sorte que l'invention de cet art, qui a changé la condition des hommes, remonterait à une époque antérieure à l'année

(1) M. de Reiffenberg se trompe lorsqu'il dit (dans le *Recueil Encyclopédique belge*, t. 2, p. 81), que Louis Van Valbeke était joueur ou fabricant de rebecs. Le *rebec* était un instrument rustique et grossier, fort différent de la viole, qu'on appelait *vedel* en flamand.

Digitized by Google

1312, et aurait eu son berceau dans le Brabant. Des Roches a traduit ainsi le passage de la chronique flamande : « en ces temps mourut, « de la mort commune à tous les hommes, « Louis, cet excellent faiseur d'instruments, le « meilleur artiste qu'on eût vu jusque-là dans « l'univers en fait d'ouvrages mécaniques. Il « était de Vaelbeke en Brabant, et il en porta « le nom. Il inventa la manière d'imprimer « (*stampien*) qui est présentement en usage. » Plusieurs auteurs ont attaqué cette interprétation de Des Roches; mais Breitkopf, qui s'est rangé parmi ses adversaires, a donné une explication fort ridicule de ce passage (dans son *Essai sur l'origine de l'imprimerie*), lorsqu'il a cru y voir que Van Vaelbeke avait inventé l'art de frapper la mesure avec le pied. Qui ne sait que l'usage de marquer ainsi la mesure existait dans l'antiquité, et qu'il y avait même chez les Grecs et les Romains des chaussures de bois et de métal dont se servaient les chefs des chœurs pour rendre le mouvement plus sensible.

Qu'on réfléchisse à la profession de l'inventeur, dont il est parlé dans la chronique de Nicolas de Clerck, et à l'analogie du mot *stampen* avec le verbe *stampen* (presser avec le pied), et l'on verra que l'explication la plus probable est que Louis Van Vaelbeke avait inventé l'art de jouer d'un instrument avec les pieds. Or, il n'est pas d'instrument de son temps auquel cet art ait pu s'appliquer, si ce n'est à l'orgue. Peut-être est-il donc permis de penser que le facteur d'instruments brabançon avait trouvé, dès la fin du treizième siècle ou au commencement du quatorzième, le principe du mécanisme des pédales, qui a complété le système de l'orgue, et en a fait un instrument de si grande ressource. Ceci d'ailleurs n'ôterait rien à la gloire de Bernhard, car l'organiste de Saint-Marc pouvait n'avoir point eu connaissance de l'invention du luthier flamand. Bernhard Murer a eu pour successeur Baptiste Bartolomio, le 22 septembre 1459.

BERNHARD (Christophe), maître de chapelle à Dresde, naquit à Dantzick, en 1612. Son père, qui était marin, perdit toute sa fortune dans un naufrage, et ne lui laissa d'autre ressource que d'aller chercher de l'instruction dans l'école gratuite de chant de sa ville natale. Un jour il chantait, suivant un ancien usage du nord, avec un de ses camarades à la porte du docteur Strauch, qui lui demanda quelle était sa famille, et quels étaient ses projets pour l'avenir. Sur sa réponse qu'il était pauvre et qu'il avait un vif désir de faire des études, le docteur lui promit son assistance, l'envoya au collége, et lui fit donner des leçons de musique et de chant par le maître de chapelle Balthasar Erben. Les progrès de Bernhard furent rapides, et en peu de temps il fut en état d'être admis à la chapelle avec des appointements. Son protecteur le confia ensuite aux soins de Paul Syfert, organiste de Dantzick, qui lui enseigna les principes de l'harmonie. Dans le même temps il continuait ses études dans la théologie et le droit; mais toutes ses pensées étaient tournées vers la musique, et son désir le plus vif était de pouvoir aller achever ses études dans cet art à Dresde. Le docteur Strauch souscrivit enfin à ses vœux, et lui donna des lettres de recommandation. Erben l'adressa aussi au maître de chapelle Schütz, qui le fit entrer à la chapelle du roi comme contralto. Schütz lui enseigna les règles du contrepoint, et lui apprit à écrire dans le style de Palestrina. Sa voix d'alto ayant été transformée en ténor, l'électeur l'envoya en Italie pour s'y perfectionner dans l'art du chant, et pour y recruter des chanteurs. A Rome, Bernhard se lia d'amitié avec Carissimi et tous les grands artistes de cette époque. Il écrivit dans cette ville deux messes à dix voix et autant d'instruments, dont la pureté de style excita, dit-on, l'étonnement des Italiens. Obligé de retourner à Dresde, il emmena avec lui deux des meilleurs sopranistes de l'Italie et quelques autres bons chanteurs. L'électeur fut si satisfait de ce premier voyage, qu'il en fit faire un autre immédiatement par Bernhard, pour chercher à compléter le chœur italien, et pour avoir un maître de chapelle. Ces mêmes artistes qui avaient recherché sa faveur en Italie pour qu'il les fît entrer dans la chapelle électorale, conspirèrent contre son repos, dès qu'ils y furent, et lui causèrent tant de chagrins, qu'il fut obligé de s'éloigner de Dresde, et d'accepter une place de chantre à Hambourg. Cependant l'électeur ne le vit s'éloigner qu'à regret, et ne lui accorda sa démission, que sur la promesse qu'il reviendrait près de lui à sa demande. Après avoir dirigé la musique pendant dix ans à Hambourg, Bernhard fut rappelé par l'électeur Jean Georges III, à la cour de Dresde, pour y enseigner la musique aux deux princes Jean Georges IV et Frédéric-Auguste. L'artiste avait peu de penchant à accepter les offres qui lui étaient faites, mais l'électeur y joignit la place de maître de chapelle, et cette faveur le décida à retourner dans la capitale de la Saxe. Les avantages qu'on lui avait assurés étaient un traitement de 1100 thalers (4,125 fr.); ses deux fils furent placés à l'université aux frais de l'électeur. Ses

Digitized by Google

grands travaux l'avaient fait connaître de toute l'Allemagne, et lui avaient fait une brillante réputation ; il vécut encore dix-huit ans à Dresde. Le 14 novembre 1692, il mourut dans cette ville, à l'âge de quatre-vingts ans. Outre les deux messes qui ont été mentionnées précédemment, et qui sont restées en manuscrit, on a de Bernhard : — 1° *Geistlicher Harmonien erste Theil, bestehendin* 20 *deutschen Konzerten fur* 2, 3, 4 *and* 5 *Stimmen* (Première partie de l'Harmonie sacrée consistant en vingt cantates allemandes pour deux, trois, quatre et cinq voix) ; Dresde, 1665, in-4°. — 2° *Prudentia Prudentiana* ; Hambourg, 1669, in-fol. C'est une hymne en langue latine, traitée dans les trois contrepoints doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième, avec de grands développements. Comme écrivain sur la didactique de l'art, Bernhard mérite aussi d'être mentionné. Le maître de chapelle Stœlzel, de Gotha, a possédé un traité de composition, divisé en soixante-trois chapitres, dont il était auteur, et qui était intitulé : *Tractatus compositionis augmentatus*. Forkel en possédait une copie, et avait en outre un autre ouvrage de Bernhard, divisé en vingt-neuf chapitres, et qui avait pour titre : *Ausführlicher Bericht von dem Gebrauch der Consonanzen, nebts einem Anhang von dem doppelten und vierfachen Contrapunct* (Explication détaillée de l'usage des consonnances et des dissonances, avec un supplément concernant le contrepoint double et quadruple).

BERNHARD (Guillaume-Christophe), excellent organiste et claveciniste, né à Saalfeld vers 1760, se trouvait à Gœttingue en 1783, et y publia l'année suivante trois sonates et un prélude pour le clavecin. Il partit ensuite pour Moscou, où il est mort en 1787, à l'âge de vingt-sept ans. Il se faisait surtout remarquer par la perfection de son jeu dans l'exécution des ouvrages de Jean-Sébastien Bach.

BERNHARD (B.), ancien élève de l'école des chartes de Paris, est né à Strasbourg, vers 1812. Il est auteur de curieuses recherches sur les corporations d'instrumentistes du moyen âge. Il a publié des extraits de son intéressant Mémoire sur la confrérie des ménétriers de Paris dans la *Bibliothèque de l'école des chartes* (t. III, IV, V.). On a aussi du même littérateur une *Notice sur la confrérie des joueurs d'instruments d'Alsace relevant de la juridiction des anciens seigneurs de Ribaupierre, et plus tard de celle des Palatins des Birkenfeld, aujourd'hui maison royale de Saxe*, insérée dans le tome troisième de la *Revue historique de la noblesse* (15e livraison, Paris, 1844, pages 189-190), publiée sous la direction de M. André Borel d'Hauterive. Le sujet de cette notice avait déjà été traité par Jean-Fréderic Scheid (V. ce nom), dans une thèse intitulée : *Dissertatio inauguralis de Jure in musicos singulari, Germ. Dienste und Obrigkeit der Spielleuth, Rappoltsteinensi comitatui annexo*, etc ; mais le travail de M. Bernhard, puisé dans une multitude de titres originaux des archives de Strasbourg et de Colmar, ainsi que des archives générales de France et des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, a, par la solide érudition et l'esprit de critique de l'auteur, bien plus d'intérêt que la faible dissertation de Scheid.

BERNHOLD (Jean-Balthasar), professeur de théologie au commencement du dix-huitième siècle, a écrit un petit traité de la musique d'église, que Mitzler a inséré dans sa Bibliothèque de musique, t. 3, p. 233-371.

BERNIA (Vincent), luthiste et compositeur, né à Bologne, vivait vers 1600. Besard nous a conservé dans son *Novus Partus* (Part. III. p. 32 et 47), une *Toccata cromatica*, un *Ricercare sopra ut, ré, mi, fa, sol, la*, et une pièce intitulée *Le Coq et la Poule* (Gallus et Gallina), de la composition de Bernia.

BERNIER (Nicolas), né à Mantes, le 28 juin 1664, mourut à Paris, le 5 septembre 1734. Il fut d'abord maître de musique de Saint-Germain l'Auxerrois, puis maître de musique du roi dans la Sainte-Chapelle du palais. Étant allé à Rome, pour y étudier son art avec plus de fruit qu'il ne pouvait le faire en France, il désira se lier avec Caldara, qui jouissait alors d'une grande réputation. On raconte à ce sujet une anecdote qui semble n'être que la copie d'une autre, commune à deux peintres de l'antiquité, et à Michel-Ange. On dit que ne trouvant d'autre moyen de s'introduire chez Caldara, il se présenta à lui comme domestique, et fut admis en cette qualité. Un jour, ayant trouvé sur le bureau de son maître un morceau que ce compositeur n'avait point terminé, Bernier prit la plume et l'acheva. Cette aventure, dit-on, les lia de l'amitié la plus intime. Bernier passait pour le plus habile compositeur de son temps. Cependant son style est froid et lourd, et sa manière est incorrecte comme celle de tous les compositeurs français de cette époque. On a de cet auteur : — 1° *Motets à une, deux et trois voix, avec symphonie et sans symphonie, au nombre de vingt-six ; 1re œuvre, gravée par H. de Baussen ;* Paris, chez l'auteur, 1703. gr, in-fol. — 2°. *Motets à une, deux et trois voix avec symphonie et sans symphonie ; 2me œuvre ;* Paris,

chez l'auteur, 1713, gr. in-fol. 1^er^ et 2^e^ livre. — 3° *Motets*, livre posthume, mis au jour par Lacroix; Paris, 1736 in-fol. — 3° *Cantates françaises*, livres 1 à 7, in-folio. — 4° *Deux Motets* et un *Salve regina*, manuscrits, à la Bibliothèque du Roi. Bernier avait compris la supériorité des musiciens italiens, et il avait pour habitude de dire à tous les jeunes compositeurs : *Allez en Italie; ce n'est que là que vous pourrez apprendre votre métier.*

BERNON, moine bénédictin, vécut à la fin du dixième siècle et dans la première moitié du onzième. Il mourut le 7 janvier 1045. Suivant le P. Bernard Pez (*Thesaur. Anecdotorum nov.*, t. I, part. III,) Guill. Cave (*Hist. rer. litter. ad an.* 1014), et Casimir Oudin (*Comment. de Scriptor. Ecclesiasticis*, t. II, col. 598-600), Bernon était allemand de naissance, et fut d'abord moine de Saint-Gall, en Suisse, où il s'occupa de musique et d'Histoire ecclésiastique. En 1014 il fut élu abbé de Reichenau (en latin *Augiæ*), à l'extrémité de la Souabe, sur le Lac de Zell, près de celui de Constance. C'est de là que Bernon est appelé *augiensis* par les écrivains du moyen âge. D'après l'*Histoire littéraire de la France*, par les bénédictins (t. VII, p. 576), Bernon n'était pas Allemand, mais Français, et il ne fut pas moine de Saint-Gall, mais de l'abbaye de Fleuri sur la Loire, où il se trouvait encore en 999, ayant été un des religieux de ce monastère députés à l'assemblée d'Orléans dans cette même année, pour fixer la durée de l'Avent qui précède la fête de Noël. De Fleuri, Bernon passa à l'abbaye de Prum, au diocèse de Trèves, et l'empereur S. Henri, ou Henri le Pieux, le fit nommer en 1008 abbé de Reichenau, et non en 1014, comme le veut Guillaume Cave. En 1013 il accompagna ce prince en Italie, et se trouva à Rome à son couronnement comme empereur, au mois de février de l'année suivante. Cette dernière circonstance paraît avoir été la cause de l'erreur de Cave. Outre divers ouvrages concernant la liturgie et l'histoire, on a de Bernon plusieurs écrits sur la musique, ou plutôt sur le chant ecclésiastique. Le premier a pour titre *Tonarius*, c'est-à-dire *règle des tons*. Il est précédé d'une préface (*Prologus ad tonarium*) très-développée, qui contient l'exposé de la forme des tons, de leur nombre, de leurs caractères distinctifs, et des intervalles qui y sont contenus. On y voit qu'au lieu de huit tons, Bernon en compte neuf, parce que le neuvième (*la, si, ut, ré, mi, fa, sol, la*) n'est pas de la même espèce d'octave que le deuxième ton, bien que la gamme soit semblable dans tous les deux, parce que la finale et la dominante sont différentes. Ce sont les chants de ce neuvième ton qui, transposés une quinte plus bas, à cause de leur trop grande élévation pour les voix de basse, ont fait confondre ce ton avec le premier, et ont introduit dans celui-ci le bémol à la sixième note, par altération. Le type du premier ton se voit dans l'hymne *Ave, maris stella;* tous les chants qui ne sont pas conformes à ce type sont du neuvième ton transposé. Les récapitulations ou neumes des tons dont Bernon donne l'explication dans son *Tonarius* sont empruntées au chant de l'Église grecque. Ces neumes avaient des avantages que n'ont pas celles du chant romain, à savoir, que non-seulement leurs formes de chant, mais leurs noms faisaient connaître immédiatement la nature authentique ou plagale du ton par leurs terminaisons barbares, en *œane* pour les authentiques, et *œanis* ou *œagis* pour les plagaux; et de plus elles indiquaient l'ordre numérique du ton, ou authentique ou plagal, par la forme du mot entier; avantage que n'a pas dans le chant romain la contraction du *seculorum amen* dans l'*Euouæ*. Le second ouvrage de Bernon est un traité des différences des psaumes et des modulations de leur chant (*De varia Psalmorum atque cantuum modulatione*). Il renferme des recherches philologiques très-curieuses, et l'auteur y fait preuve d'une érudition solide et de plus de critique que l'on n'en trouve chez les écrivains de son temps. Le petit traité *De Consona tonorum diversitate* est le troisième ouvrage connu de Bernon. L'auteur a pour objet de donner quelques instructions sur l'usage des chants d'espèces différentes dans l'office divin, tels que les répons, antiennes, invitatoires, graduels, offertoires, etc. L'abbé Gerbert a inséré les trois opuscules de Bernon dont on voit ci-dessus le contenu dans sa collection intitulée *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum*, tome 2^e^, p. 61-124, d'après un manuscrit du 12^e^ siècle qui existait à l'abbaye de Saint-Blaise, et qu'il a collationné avec d'autres de Leipsick, des abbayes de Saint-Emeran, d'Aimont et d'Ottobeuern. Malheureusement il en a supprimé tous les exemples en notation neumatique qui se trouvent dans un beau manuscrit de la Bibliothèque *Vallicellana*, à Rome. Précédemment, le bénédictin Bernard Pez avait publié la préface du *Tonarius* dans son *Thesaurus Anecdotorum*, t. IV, p. 69-72, et il avait donné l'introduction du petit traité *De Consona tonorum diversitate*, t. V, p. 199-201 du même ouvrage. Trithème a signalé l'existence d'un autre ouvrage de Bernon (*Chron. Hirs.*, t. I, p. 160), lequel avait pour titre : *De instrumentis musicalibus*, et

Digitized by Google

qui commençait par ces mots : *Musicam non esse cantum*. Vossius (*De Scient. Mathem.*, C. 60, n° 7) dit que ce livre est dédié à Aribon, archevêque de Mayence. Il paraît, d'après ce renseignement, que le savant hollandais l'avait vu ; mais il n'indique pas le lieu où se trouvait le manuscrit, et l'on n'en connaît pas de copie aujourd'hui. Dans un manuscrit de la bibliothèque Pauline de Leipsick, côté n° 31 (V. *Catalogue des manusc. de la Biblioth. Pauline*, p. 308, Leipsick, 1686, in-12) lequel contenait divers ouvrages de Bernon, on trouvait un petit traité *De Mensura Monochordis*, qui lui est attribué. L'auteur de l'article qui concerne Bernon, dans la *Nouvelle Biographie générale* publiée par MM. Didot frères, dit, au sujet de ce traité : « dans « la mesure du monochorde il (Bernon) paraît « s'être écarté de la règle de Boèce, d'accord en « cela avec Gui d'Arezzo, son contemporain, *qui* « *supposait un seul ton dans le tétracorde!* » On ne sait ce que cela signifie; car il est impossible de concevoir un tétracorde dans lequel il n'y aurait *qu'un seul ton*. L'auteur de l'article a-t-il voulu dire *un seul demi-ton?* En quoi Gui d'Arezzo et Bernon se seraient-ils écartés de Boèce sur ce point? Boèce, comme tous les musiciens de tous les temps et de tous les lieux, n'a jamais songé à mettre plus d'un demi-ton dans un tétracorde quelconque, puisque cela ne se peut. L'auteur de l'article a fait un non sens.

BERNOUILLI (JEAN), professeur de mathématiques et de physique à Bâle, et l'un des plus grands géomètres de son temps, naquit à Bâle, le 27 juillet 1667, et mourut dans la même ville le 2 janvier 1747. Il fut de toutes les sociétés savantes de l'Europe. On trouve dans la 3e partie des Mémoires de l'Académie des Sciences de Pétersbourg (1732) une dissertation dont il est auteur, et qui est intitulée : *Erfindungen von dem Schwinge der ausgestreckten Chorden, wenn dieselben mit Gewichten von verschiedener Schwere, aber in gleicher Entfernung beschweret sind* (Découverte des vibrations des cordes flexibles, etc.)

BERNOUILLI (DANIEL), célèbre géomètre, né à Groningue, le 19 février 1700. Ses études se tournèrent d'abord vers la médecine, dans laquelle il prit le grade de docteur; mais son génie l'entraînait vers les mathématiques, dont son père, Jean Bernouilli, lui avait donné des leçons. Il fut appelé à Pétersbourg pour y enseigner cette science; mais en 1733 il revint dans sa patrie, où il obtint d'abord une chaire d'anatomie et de botanique, puis une de physique, à laquelle on réunit une chaire de philosophie spéculative. Il fut membre des Académies de Berlin, de Saint-Pétersbourg, de la Société Royale de Londres, et associé étranger de l'Académie Royale des Sciences de Paris. Il est mort à Bâle, le 17 mars 1782. On lui doit plusieurs dissertations relatives à l'*acoustique*, savoir : 1° *Recherches physiques, mécaniques et analytiques sur le son et les tons des tuyaux d'orgue différemment construits* (Mém. de l'Acad. Roy. des Sciences, 1762, p. 431-485).—2° *Recherches sur la coexistence de plusieurs espèces de vibrations dans le même corps sonore* (*Voy.* Mém. de l'Acad. de Berlin, 1753 et 1765, et *Nov. comment. Acad. Petrop.*, tom. XV et XIX). Il a proposé une explication ingénieuse de la production des sons harmoniques; mais Lagrange a démontré qu'elle n'est pas fondée.

BERNOUILLI (JACQUES), neveu du précédent, géomètre et membre de l'Académie des Sciences de Saint-Pétersbourg, naquit à Bâle, le 17 octobre 1759, et se noya en se baignant dans la Néva, le 3 juillet 1789. Il a fait insérer dans les Mémoires de l'Académie de Saint-Pétersbourg (1787) un *Essai théorique sur les vibrations des plaques élastiques rectangulaires et libres.* Ce sujet a fixé plus tard l'attention de Chladni, qui y a fait de belles découvertes, et a été postérieurement l'objet des travaux de plusieurs savants géomètres. *Voy.* GERMAIN (Mlle).

BERNSDORF (ÉDOUARD), né à Dessau, le 20 mars 1825, a étudié la composition avec Frédéric Schneider, puis avec Marx, à Berlin. Il s'est fixé à Leipsick comme professeur de musique, compositeur et écrivain sur son art. Ses compositions consistent en pièces pour le piano et en *Lieder*. Il s'est chargé de la rédaction de l'*Universal Lexicon der Tonkunst*, entreprise par le docteur Jules Schladebach, avec la coopération supposée, mais non réelle, de Liszt, Marschner, Reissiger et Spohr, puis abandonnée par le fondateur après la publication de la troisième livraison, formant les 240 premières pages du premier volume. Après une longue interruption, l'éditeur, M. Robert Schaefer, de Dresde, annonça, par une note publiée le 24 juin 1856, le changement de rédaction de l'ouvrage, confiée désormais à M. Bernsdorf. Depuis lors les livraisons se sont succédé avec régularité. Le nouveau rédacteur de ce *Dictionnaire universel de musique* a fait preuve de zèle et d'intelligence dans son travail. Moins étendu que le Lexique de Schilling, plus développé que celui que Gassner a publié sous le même titre, en 1849 (*V.* Gassner), le livre de M. Bernsdorf peut avoir de l'utilité pour un grand nombre de lecteurs. En 1858, une nouvelle interruption dans la publication du Lexique de M. Bernsdorf fit croire

que l'ouvrage ne serait point achevé; mais la vingtième livraison vient de paraître (janvier 1859) à Offenbach, chez M. J. André : il y a donc lieu de croire que le livre sera terminé.

BEROALDO (Philippe), d'une famille noble de Bologne, naquit en cette ville, le 7 décembre 1453. A l'âge de dix-neuf ans il établit une école de belles-lettres à Bologne, puis à Parme et à Milan. Il fut rappelé dans sa patrie pour y occuper une chaire de belles-lettres à l'université; il conserva cette place toute sa vie, et mourut le 15 juillet 1505. On a de lui un discours intitulé : *De laude musices;* Bâle, 1509.

BERR (Michel), savant israélite, membre de la société des antiquaires de France et de beaucoup d'autres sociétés savantes, est né à Nancy en 1780. Il exerça à Paris la profession d'avocat, qu'il abandonna pour se livrer à la carrière des lettres. Parmi ses nombreux écrits, on remarque une *Dissertation sur la musique et sur l'élégie des Hébreux*, insérée dans le *Magasin encyclopédique*, tome XVI.

BERR (Frédéric), virtuose sur la clarinette et sur le basson, naquit à Mannheim, dans le grand-duché de Bade, le 17 avril 1794. Après avoir servi en France, son père, Jacob Berr, excellent musicien, alla s'établir à Frankenthal sur le Rhin, à deux lieues de Worms, et y enseigna la musique. Il donna à son fils, alors âgé de six ans, des leçons de violon; plus tard il le contraignit à jouer de la flûte, que le jeune musicien n'aimait pas, mais qui lui facilita dans la suite l'étude du basson, son instrument de prédilection. Il étudiait celui-ci avec tant d'ardeur et de persévérance, que souvent la fatigue lui causait des défaillances. La sévérité de son père obligea le jeune Berr, âgé de seize ans, à le quitter, pour prendre du service dans le 39me régiment d'infanterie française, qui était à Landau. Six mois après, il remplaça le maître de musique, qui s'était retiré et qui le désigna comme son successeur. Se trouvant dans la nécessité de faire une étude particulière de la clarinette, parce que c'est sur cet instrument que se règlent les corps de musique militaire, Berr y appliqua ce qu'il savait sur le violon, jouant sur celui-ci avec expression les passages qu'il ne rendait que d'une manière imparfaite sur la clarinette, et se proposant toujours pour modèles la justesse, l'égalité de son et les nuances qu'il obtenait avec l'archet. C'est par cette comparaison continuelle du violon et de la clarinette que Berr est parvenu, avec le temps, à la délicatesse et au fini qu'on admirait dans son jeu. Son régiment ayant été envoyé en Espagne, dans le cours de l'année 1810, il fit toutes les campagnes de la guerre de la Péninsule, et ne rentra en France qu'en 1814. Il alla alors en garnison à Amiens, puis, après la bataille de Waterloo, il fut envoyé à Douai, en 1816. L'auteur de cette Biographie était alors organiste dans cette ville. Berr, qui jusque-là avait écrit d'instinct la musique qu'il arrangeait ou qu'il composait, prit de lui quelques leçons d'harmonie. A cette époque, le basson était l'instrument qu'il jouait de préférence, et tel était son talent sur cet instrument, qu'à l'exception de Mann, autrefois premier basson des orchestres d'Amsterdam, celui qui écrit cette notice n'avait jamais entendu d'artiste qu'on pût mettre en parallèle avec lui. Au commencement de l'année 1817, le régiment dont Berr dirigeait la musique s'éloigna de Douai; il profita de cette circonstance pour aller à Paris, où il obtint, en 1819, un engagement comme chef de musique du 2e régiment suisse de la garde. Mettant à profit son séjour dans la capitale de la France, il reçut des leçons de composition de Reicha. C'est vers ce temps que Berr commença à négliger le basson pour la clarinette. Une qualité de son douce et moëlleuse, une oreille délicate et une intelligence parfaite qui lui faisaient corriger les défauts de cet instrument, un goût exquis et un talent naturel d'expression, tels étaient les avantages de l'organisation de Berr, pour devenir un clarinettiste de premier ordre : le travail fit le reste.

En 1823, une partie de la garde royale ayant reçu l'ordre de se rendre en Espagne, l'artiste ne voulut plus retourner dans ce pays, et donna sa démission. A cette époque la santé de Gambaro, première clarinette du théâtre italien de Paris, commençait à se déranger; le mal devint chaque jour plus grave; enfin l'artiste fut obligé de cesser son service, et Berr lui succéda comme première clarinette solo. C'est depuis ce temps que sa réputation a toujours été grandissant, bien qu'il ne se soit fait entendre que fort rarement dans les concerts. Il ne lui a fallu, pour être considéré comme le premier clarinettiste de France, que la perfection qu'il a mise dans les ritournelles et dans les traits de clarinette répandus dans les opéras du répertoire du théâtre italien.

Non moins recommandable comme compositeur de musique pour les instruments à vent, Berr s'est fait en ce genre une brillante réputation. On sait qu'en général cette espèce de musique est également faible de conception et de facture; le goût a presque toujours manqué à ceux qui l'ont traitée. Mieux inspiré, Berr a composé des solos de clarinette et de basson dignes d'entrer en parallèle avec ceux des meilleurs artistes pour les instruments à cordes; ses

morceaux de musique militaire peuvent soutenir la comparaison de ce qu'on avait fait alors de meilleur en Allemagne. Parmi ses nombreuses productions, on compte 500 morceaux de musique militaire, 40 suites d'harmonie, tirées de divers opéras, deux concertinos pour le basson, quatre airs variés pour cet instrument, sept airs variés pour la clarinette avec accompagnement d'orchestre, d'harmonie, de quatuor ou de piano, un divertissement, deux concertos, dix-sept fantaisies pour piano et clarinette, des duos pour deux clarinettes, une petite méthode pour cet instrument. La plupart de ces ouvrages ont été publiés à Paris, à Mayence, à Leipsick, etc. Depuis longtemps il s'occupait de la rédaction d'une méthode complète pour l'étude de la clarinette; il publia cet ouvrage sous ce titre : *Traité complet de la clarinette à 14 clefs. Manuel indispensable aux personnes qui professent cet instrument et à celles qui l'étudient.* Paris, Duverger, 1836, in-4° de 104 pages. Ce livre a été traduit en allemand par Lobe.

Depuis longtemps on regrettait qu'un artiste si distingué ne fût point appelé à perfectionner en France l'école de la clarinette, en général défectueuse en ce pays; à l'époque de la mort de Lefebvre le jeune (1831), les vœux des amis de l'art ont enfin été entendus, et Berr a été nommé professeur de clarinette au Conservatoire de Paris. Il y a fait adopter l'usage allemand de l'anche en dessous, qui offre les moyens de bien nuancer. En 1832, il a été choisi comme première clarinette et solo de la musique du roi; et en 1835, il a été fait chevalier de la Légion d'honneur. En 1836, il fut chargé par le gouvernement français de l'organisation d'un *gymnase de musique militaire*, destiné à former des musiciens pour les régiments. Il en fut directeur jusqu'à sa mort, arrivée le 24 septembre 1838. Ses vues pour la bonne éducation des artistes dans cette école avaient été contrariées par l'influence des bureaux du ministère de la guerre : Berr crut devoir fixer l'attention publique sur cet objet, et il aborda courageusement les obstacles dans une brochure intitulée : *De la nécessité de reconstituer sur de nouvelles bases le gymnase de musique militaire, pour améliorer les musiques de régiments*; Paris, 1838, in-8° de 32 pages. Il n'eut pas la consolation de voir réaliser ses vues utiles, car il mourut peu de mois après la publication de cet écrit.

Deux frères de Berr se sont fait remarquer comme des artistes distingués. Le premier, Henri Berr, né en 1798, a été un tromboniste de la première force; il était chef de musique du 36e régiment; le plus jeune, Philippe, né en 1804, élève de Frédéric pour la clarinette, et très-bon musicien, était chef de musique du 14e régiment léger.

BERR (J. Eunès). On a publié sous ce nom une *Méthode nouvelle de clarinette à 6 et à 13 clefs, d'après celle de Vanderhagen, augmentée de toutes les nouvelles tablatures, des principes raisonnés de l'instrument, de trois nouveaux duos et de 25 études mélodiques. Édition entièrement refondue et arrangée d'après les principes des écoles française et allemande.* Paris, Aulagnier, 1835, in-4° gravé. Une autre édition a paru sous ce titre : *Nouvelle méthode de clarinette à 6 et à 13 clefs, par J.-Eunès Berr, augmentée de 45 pièces faciles, études et duos progressifs.* Paris, Meissonnier et Hengel, 1839, in-4°. Ces titres sont des supercheries de commerce, et J.-Eunès Berr est un pseudonyme choisi pour faire croire au public que l'auteur de l'ouvrage était Frédéric Berr (*Voy.* l'article précédent.) Le livre dont il s'agit n'est que l'ancienne méthode de Vanderhagen (*Voy.* ce nom), avec des additions de peu de valeur, prises partout et rajustées par un musicien obscur.

BERRETTA (François), né à Rome dans la première moitié du dix-septième siècle, fut chanoine de l'église *S. Spirito in Sassia*. Au mois de septembre 1678, il succéda à Antoine Masini dans la place de maître de chapelle de la basilique du Vatican, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 6 juillet 1694. Les compositions inédites de Berretta se conservent dans les archives de cette basilique; elles consistent en Messes, Psaumes et Motets à seize et vingt-quatre voix réelles, divisées en quatre et six chœurs. On trouve en manuscrit dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, un *In exitu Israel* à 5 voix avec chœur de *ripieno*, un *Te Deum* à 8 et les psaumes *Nisi Dominus*, *Domine probasti*, *In exitu Israel*, *Jubilate deo*, et *Memento domine*, également à 8 voix, de la composition de Berretta. Caifabri a inséré des psaumes de ce compositeur dans la collection qu'il a publiée en 1683.

BERRETTARI (Aurélien), surnommé *Fiesoli*, parce qu'il était né dans la petite ville de Fiesole, près de Florence, fut un compositeur du dix-septième siècle, moine de l'ordre des Hiéronymites. On a imprimé de sa composition : 1° *Misse e Salmi*; Venise, 1656. — 2° *Compieta a 8 voci, e Letanie a 8 voci correnti, con stromenti e ripieni.* op. 3; *Venezia, op. Franc. Magni*, 1656, in-4°. — 3° *Mottetti a voce sola*; *in Venezia*, ap. Vincenti, 1646, in-4°.

BERTALI (Antoine), maître de chapelle de l'empereur d'Autriche, né à Vérone en 1605,

Digitized by Google

occupa ce poste pendant quarante ans. On a la date précise de sa naissance par cette inscription placée au bas de son portrait : *Ætatis suæ* 59 *ann. et* 7 *mens. in octobr* 1654. On croit qu'il vivait encore en 1680. Il a fait représenter à Vienne plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *Il re Gilidoro, favola drammatica*; 1659. — 2° *Gli amori d'Apollo con Clizia*; 1660. Ses autres compositions sont : 1° *Thesaurus musicus trium instrumentorum*; Dillingue, 1671, in-folio. — 2° Sonates à deux violons et basse ;— 3° *Missa, Kyrie a due soprani, alto, tenore e basso, due violini, due viole ed organo; —* 4° *Suonata a nove, due violini, viola di gamba, due cornetti, fagotto, e tre tromb.* — 5° *Magnificat a quattro voci.* On trouve à la bibliothèque royale de Berlin l'hymne de ce maître *Jesu redemptor*, à 6 voix et instruments, en manuscrit.

BERTALOTTI (Ange-Michel), né à Bologne vers 1665, apprit l'art du chant sous les meilleurs maîtres de cette ville, puis à Rome. Il séjourna dans la capitale du monde chrétien pendant les années 1687 à 1689, puis retourna à Bologne, où il forma de bons élèves pour le chant, et fut maître dans plusieurs églises, particulièrement pour l'enseignement du plaint-chant. L'Académie des philharmoniques l'admit au nombre de ses membres en 1703. Bertalotti est auteur de deux traités dont un concerne le plain-chant et l'autre le chant moderne ou figuré; ces ouvrages ont pour titres : 1° *Regole utilissime per appendere il canto fermo*; Bologne 1706, in-4°. Il y a plusieurs éditions de ce livre faites à Bologne : la quatrième a été imprimée par Lelio della Volpe, en 1744, in-4° de 44 pages. Il a été publié une nouvelle édition de cet ouvrage à Bologne, en 1720, in-4°, sous ce titre : *Regole per il canto fermo con un dialogo che serve tanto per esaminare, che per esser esaminato, con una spiegazione de' tuoni, etc.* — 2° *Regole utilissime per il canto figurato*; Bologne, 1716, in-4°. On a aussi de Bertalotti des solféges à deux voix intitulés : *Solfeggi a canto e alto*; Bologne, 1744, in-4° obl. Ils ont été réimprimés dans la même ville, avec l'addition de plusieurs solféges à trois voix, sous ce titre : *Solfeggi a canto et alto dati già alle stampe per commodo delle scuole pie di Bologna. Nuova edizione con aggiunta degli elementi del solfeggio e di terzetti*; *in Bologna nella stamperia di Lelio della Volpe*, 1764 in-4° obl.

BERTANI (Lélio), né à Brescia, dans la première moitié du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville; mais ayant éprouvé quelques dégoûts dans sa patrie, il se rendit à la cour du duc Alphonse de Ferrare. Ce prince l'accueillit et fut si satisfait de ses talents, qu'il lui fit présent d'un collier de cinq cents écus. L'empereur Rodolphe l'appela ensuite auprès de lui ; mais Bertani préféra entrer au service de l'évêque de Padoue. Il termina ses jours à Brescia, en 1600, dans un âge avancé. Bertani a beaucoup écrit, mais on n'a imprimé de sa composition que des *Madrigali a cinque voci, libro primo*, *Brescia appresso Pietro Maria Marchetti*, 1584, in-4°; des sonnets à cinq voix, Venise 1586 et 1609, et des madrigaux à six voix, livre premier, Venise, *presso Bartolomeo Magni*, in-4°. Un de ces madrigaux a été inséré par Hubert Waelrant dans le recueil qu'il a publié sous le titre de *Symphonia angelica;* Louvain, Pierre Phalèse, 1554 in-4° obl. Les collections intitulées : *Il Lauro verde* (Venise, Gardane, et Anvers, Pierre Phalèse, 1591) et *Il Trionfo di Dori* (Venise, Gardane, 1596, et Anvers, Pierre Phalèse, 1601), renferment quelques autres madrigaux de Bertani. On trouve aussi un sonnet à cinq voix de sa composition dans la collection qui a pour titre : *Corona di dodici sonetti di Gio. Battista Zuccarini alla gran duchessa di Toscana, posta in musica da dodici eccellentissimi autori a cinque voci;* Venise, Gardane, 1586.

BERTEAU, et non **BERTAUT, BERTHAUT,** ou **BERTAULT** (....), fondateur de l'école de violoncelle de France, naquit à Valenciennes, dans les premières années du dix-huitième siècle (1), voyagea en Allemagne dans sa jeunesse, et reçut des leçons de basse de viole d'un Bohémien nommé Kozecz. Il devint d'une grande habileté sur cet instrument; mais il y renonça dans la suite pour le violoncelle, qui l'avait séduit par la puissance de ses sons et par son large caractère dans le chant. La vue d'un solo de Franciscello décida de sa nouvelle vocation. Son talent effaça bientôt celui de tous ses rivaux, et lorsqu'il ar-

(1) M. Hédouin (*voy.* ce nom), dont l'obligeance est bien connue des artistes, a bien voulu, à ma prière, faire des recherches dans les registres de l'état civil à Valenciennes, pour découvrir les prénoms de Berteau, ainsi que la date de sa naissance. Après avoir feuilleté une multitude de registres et de liasses de papiers, on a trouvé un *Corneille Berteau*, musicien, né à Valenciennes en 1736, fils de *Martin Berteau*, musicien aussi. Ce Corneille Berteau, né en 1736, ne peut être le célèbre violoncelliste, puisque celui-ci débuta au concert spirituel en 1739, suivant le P. Caffiaux, qui fut son contemporain et le connut. Il y a quelque vraisemblance que Martin Berteau, père de Corneille, fut un frère du virtuose. Les recherches de M. Hédouin ont eu du moins pour résultat de rectifier l'orthographe du nom de celui-ci ; car on ne trouve ni *Bertaut* ni *Berthaut*, ni enfin *Bertault*, dans les registres de l'état civil à Valenciennes.

riva à Paris, on le considéra comme un prodige. Ce fut en 1739 qu'il parut pour la première fois au concert spirituel, et qu'il y excita l'admiration dans un concerto de sa composition. Il ne se passait pas d'année où on ne le pressât de se faire entendre dans cette institution. Caffiaux, qui était son contemporain, dit dans son histoire de la Musique (Mss. de la Bibliothèque royale de Paris) : « Avec un talent « extraordinaire, il n'a pas celui de faire sa for- « tune; c'est assez le propre des hommes à ta- « lent. Une anecdote qu'il a souvent racontée « lui-même, va faire connaître son génie. Tandis « qu'il jouissait à Paris de la gloire de n'avoir « aucun égal, un ambassadeur, ami de la musi- « que, l'engagea à venir faire les délices d'une « nombreuse compagnie qu'il avait assemblée. « Le musicien complaisant obéit. Il se présente, « il joue, il enchante. L'ambassadeur satisfait « lui fait donner huit louis, et donne ordre de le « conduire à son logis dans son propre carrosse. « Berteau, sensible à cette politesse, mais ne « croyant pas ses talents assez bien récompensés « par un présent si modique, remet les huit « louis au cocher en arrivant chez lui, pour la « peine que celui-ci avait eue de le reconduire. « L'ambassadeur le fit venir un autre fois, et « sachant la générosité qu'il avait faite à son « cocher, il lui fit compter seize louis, et or- « donna qu'on le reconduisit encore dans sa « voiture. Le cocher, qui s'attendait à de nou- « velles largesses, avançait déjà la main; mais « Berteau lui dit : Mon ami, je t'ai payé pour « deux fois. » L'opinion est unanime sur cet artiste, et l'on ne peut douter qu'il n'ait possédé un talent de premier ordre pour son temps; malheureusement, son mérite était terni par un penchant immodéré pour le vin, défaut assez commun aux peintres, aux poëtes et surtout aux musiciens de cette époque.

Berteau est considéré à juste titre comme le fondateur de l'école du violoncelle en France; car il a eu pour élèves Cupis, les deux Janson, et Duport l'aîné, qui ont propagé sa belle manière de chanter et la belle qualité de son qu'il tirait de l'instrument. On lit dans le Dictionnaire des Musiciens de Choron et Fayolle, que Duport le jeune fut aussi son élève : c'est une erreur; car Louis Duport était né à la fin de l'année 1749, et Berteau mourut en 1756. Duport eut son frère pour maître.

On trouve, dans les anciens catalogues des éditeurs de musique de Paris, l'indication de quatre concertos de violoncelle composés par Berteau et qui furent exécutés par lui au concert spirituel. Vers 1820 un concerto pour cet instrument a été publié à Paris, chez Henz Jouve; j'ignore si c'est une nouvelle édition d'un de ses anciens concertos. Berteau avait aussi composé trois livres de sonates pour violoncelle et basse qui ont été gravés à Paris.

BERTELMAN (J.-G.), professeur à l'école royale de musique d'Amsterdam, membre de la Société hollandaise pour les progrès de la musique, et de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, est né en 1785. En 1845 il a dirigé la grande fête de chant à Clèves. La société de Hollande pour les progrès de la musique a couronné, en 1835, une messe solennelle de la composition de cet artiste et l'a publiée en partition, sous ce titre : *Missa auctore J. G. Bertelman edita a Societate hollendica musicæ promovendæ; Hagæ comitis, apud* Fr. Benster, in-fol. Bertelman a fait exécuter à Amsterdam, en 1836, une grande cantate avec orchestre. On connaît de lui plusieurs recueils de chants à plusieurs voix, entre lesquels on remarque douze chants à quatre voix d'hommes.

BERTELSMANN (Charles-Auguste), professeur de musique à Amsterdam, est né le 3 août 1811 à Gütersloh, ville de la Westphalie. Après avoir reçu la première instruction dans l'école élémentaire de ce lieu, il fut envoyé par sa mère au séminaire de Sœst ou Sost, dans la même province. Il y continua ses études et y apprit la musique. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Darmstadt, auprès de Rink, qui lui donna des leçons d'orgue et de composition. A cette époque, ses premiers essais dans la musique furent publiés dans le journal d'orgue qui paraissait à Mannheim. La loi sur le recrutement militaire en Prusse l'obligea de servir pendant un an dans un régiment; mais il reçut ensuite un congé illimité, et à l'âge de vingt et un ans, il obtint une place de professeur de musique au séminaire de Sœst. Il en remplit les fonctions pendant plusieurs années; puis, à l'automne de l'année 1838, il accepta la position de professeur de musique au séminaire d'Amsterdam. Il a publié de sa composition : Quelques pièces d'orgue dans le recueil de Mannheim. — douze chants à 4 voix (soprano, contralto, ténor et basse), op. 3; Essen, Baedeker.— Six Lieder à voix seule, avec piano; Mannheim, Heckel. — Chants en chœur pour des voix d'hommes; Mayence, Schott. — Hymne pour des voix d'hommes; Cologne, Eck.—*Wein-Constitution*, solo pour voix de basse, avec un chœur d'hommes; Mayence, Schott.— Quatre Lieder pour voix de contralto (ou baryton), avec piano; Cologne, Eck.

BERTEZEN (Salvador), professeur de

Digitized by Google

chant, né en Italie de parents belges, a publié à Rome, en 1780, un livre intitulé : *Principi della musica*, in-12. Dans la même année il se rendit à Londres, où il publia une nouvelle édition de son livre en 1781, un volume in-8° de cent quatre-vingt-trois pages avec dix-huit planches. Bertezen avait destiné son livre aux jeunes gens qui commencent l'étude de la musique; mais la méthode élémentaire y manque. C'est plutôt un recueil assez estimable de bonnes observations critiques et historiques, sur les points les plus importants de la théorie musicale, qu'un traité de musique. On y trouve du savoir et de l'érudition. Bertezen paraît avoir aperçu les défauts de son ouvrage, considéré comme livre élémentaire, car il en fit un abrégé réduit aux principes les plus utiles, qu'il publia en italien et en anglais, sous ce titre : *Extract of the work entitled Principles of Music by Salvador Bertezen*; Londres, 1782, in-8° de quarante-six pages à deux colonnes avec quatre planches.

BERTHAUME (Isidore), violoniste distingué, né à Paris, en 1752, eut un talent précoce sur le violon, et joua avec succès au concert spirituel à l'âge de neuf ans, en 1761. Il dirigeait l'orchestre de ce même concert vers 1783. En 1788 il entra au théâtre de l'Opéra-Comique en qualité de premier violon. Cet artiste avait fait une étude sérieuse et suivie des œuvres classiques des anciens violonistes italiens et français. Sa manière n'était pas grande ; mais son jeu était pur, et il se faisait particulièrement remarquer par une rare justesse d'intonation. Il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarquait Grasset, ancien chef d'orchestre de l'Opéra-italien. Il a publié à Paris : 1° *Sonates de violon, dans le style de Lolli*; — 2° *Six solos pour le violon*. op. 2°. — 3° *Six duos de violon, mêlés de petits airs*, œuvre 3°. — 4° *Sonates de violon*, op. 4°. — 5° *Concerto de violon*, op. 5°. — 6° *Symphonie concertante pour deux violons*, op. 6°. — 7° *Sonates de piano, avec accompagnement de violon*, op. 7°. — 8° *Six petites sonates pour le clavecin*, op. 8°. En 1791, Berthaume sortit de France avec beaucoup d'émigrés, et se rendit d'abord à Eutin, dans le grand-duché d'Oldenbourg, où il devint maître des concerts; quelques années après il se fixa à Saint-Pétersbourg, où il fut premier violon de la musique particulière de l'empereur. Il mourut en cette ville le 20 mars 1802.

BERTHÉ (François-Louis), littérateur et amateur de musique, à Paris, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié en 1834 douze *libretti* pour les opéras français, avec une préface sur ce genre de spectacle, et a fait suivre cette publication de *Beethoven, drame lyrique, précédé de quelques mots sur l'expression en musique; et sur la véritable poésie dans le drame lyrique;* Paris, Denain, 1836, 1 vol. in-8° de 230 pages. La dissertation sur l'expression musicale et sur la poésie lyrique n'est pas en quelques mots, comme le dit l'auteur, car elle forme 146 pages : on y trouve de bonnes vues et un bon sentiment de musique.

BERTHET (Pierre), musicien français du dix-septième siècle et professeur de chant à Paris, a publié : *Leçons de musique, ou Exposition des choses les plus nécessaires pour apprendre à chanter sa partie à livre ouvert*; Paris, Ballard, 1695, in-8° oblong. Cette édition est la deuxième. J'ignore quelle est la date de la première. Cet ouvrage n'a que quelques lignes de texte; le reste, renfermé dans 47 pages, consiste en exemples notés.

BERTHOLDO. Voyez BERTOLDO (*Sper-in-Dio*).

BERTHOLUSIUS (Vincent), organiste au service des rois de Pologne et de Suède, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Cantiones sacræ 6, 7, 8 et 10 voc. lib.* 1°; Venise, 1601, in 4°.

BERTI (Charles), maître de chapelle de l'église *della Nunziata*, à Florence, vers la fin du 16° siècle, a fait imprimer de sa composition : *Magnificat octavi toni quinque voc.*, Florence, 1593.

BERTI (...), hautboïste du théâtre de *la Scala*, à Milan, né dans cette ville, et actuellement vivant (1854), a publié 18 caprices pour le hautbois; Milan, Ricordi.

BERTIN (T. de la Doué), né à Paris vers 1680, fut maître de clavecin de la maison d'Orléans, et organiste de l'église des Théatins. Vers 1714, il entra à l'orchestre de l'Opéra comme violoniste et pour y jouer du clavecin. En 1734, il prit sa retraite et fut pensionné. Il a donné au théâtre de l'Opéra : 1° *Airs ajoutés à l'opéra d'Atys, de Lulli*. — 2° *Cassandre*, en société avec Bouvart, en 1706. — 3° *Diomède*, en 1710. — 4° *Ajax*, en 1716. — 5° *Le jugement de Paris*, en 1718.— 6° *Les plaisirs de la campagne*. On a aussi deux livres de cantatilles de sa composition; Paris, Ballard, sans date. Bertin est mort à Paris en 1745.

BERTIN (Exupère-Joseph), célèbre anatomiste, naquit à Tremblay, près de Rennes, le 21 septembre 1712, et mourut à Gahard, près de la même ville, le 25 février 1781. Il était membre de l'Académie des Sciences de Paris. Bertin fut un ardent antagoniste du système de Ferrein sur

Digitized by Google

la voix humaine. Au nombre de ses ouvrages on remarque : 1° *Lettre au docteur ... sur le nouveau système de la voix, de Ferrein*. La Haye (Paris), 1745, in-8°. — 2° *Lettre sur le nouveau système de la voix et sur les artères lymphatiques*; Paris, 1748, in-12. Ces nouvelles lettres contiennent une réponse à Montagnat (*Voy.* ce nom), qui avait pris la défense de Ferrein. (*Voy.* Ferrein.)

BERTIN (Jean-Honoré), acteur de l'Opéra, connu sous le nom de *Bertin Dilloy*, fut d'abord enfant de chœur, et débuta dans les rôles de basse-taille, le 25 novembre 1792, dans *Castor et Pollux*. On l'admit comme premier double peu de temps après, et il continua son service en cette qualité jusqu'au 1er janvier 1817, époque de sa retraite. Il a composé des messes, des motets, et a arrangé en deux actes la musique d'*Arvire et Évelina*, pour la reprise de cet ouvrage, en 1830. Bertin est mort à Versailles, en 1843.

BERTIN (Mlle Louise-Angélique), née le 15 février 1805, aux Roches, près de Bièvre, à quatre lieues de Paris, puisa de bonne heure le goût des arts dans sa famille, où les peintres, les musiciens et les gens de lettres les plus célèbres venaient avec plaisir, parce qu'ils y étaient accueillis avec cordialité. La peinture fixa d'abord son attention; mais, ne considérant l'art que dans ses résultats, elle ne voulut commencer à l'apprendre qu'en faisant un tableau, et pour la première leçon, on fut obligé de lui donner une toile et des pinceaux. Cette méthode lui réussit. Mais bientôt son penchant pour la peinture fut effacé par un goût passionné pour la musique. Elle jouait du piano et possédait une voix de contralto pleine d'énergie. L'auteur de cette Biographie fut appelé pour lui donner des leçons de chant. Les progrès de l'élève furent rapides et développèrent de plus en plus son goût pour la musique dramatique. Elle brûlait du désir d'écrire un opéra; mais il n'entrait pas dans sa tournure d'esprit de commencer pour cela par apprendre l'harmonie ni le contrepoint; il fallut lui enseigner à écrire des airs, des morceaux d'ensemble et des ouvertures comme on lui avait montré à faire des tableaux; méthode originale que le professeur lui-même n'était pas fâché d'essayer. Mlle Bertin écrivait ses idées, qui, insensiblement, prenaient la forme du morceau qu'elle voulait faire; l'harmonie se régularisait de la même manière, et l'instrumentation, d'abord essayée d'instinct et remplie de formes insolites, finissait par rendre la pensée du jeune compositeur. En procédant ainsi, il se trouva qu'un jour un opéra en trois actes, dont le sujet était *Gui Mannering*, était achevé. Quelques amis se réunirent autour du piano et essayèrent cette production née d'une manière si singulière; ils y trouvèrent ce qui y était en effet, de l'originalité qui dégénérait quelquefois en bizarrerie, mais surtout un sentiment énergique des situations dramatiques, qu'il était surprenant de trouver dans une femme. A mesure qu'on savait mieux cette musique, dont l'exécution était difficile, on y découvrait des effets qu'on n'avait pas aperçus d'abord. On voulut l'entendre avec tous les accessoires qui pouvaient en donner une idée complète : un petit théâtre fut élevé dans une serre, à la campagne, un orchestre fut rassemblé, et ce qu'on entendit fut de nature à étonner, malgré les irrégularités de formes et d'harmonie qui auraient pu offrir une large part à la critique. Ce succès, car c'en était un, décida de la vocation de Mlle Bertin. Elle écrivit avec plus de promptitude et de liberté un opéra-comique de M. Scribe, qui avait pour titre *Le Loup garou*, et qui fut représenté au théâtre Feydeau, le 10 mars 1827. Cet ouvrage, dont la partition a été gravée à Paris, chez Schlesinger, fut joué plusieurs fois de suite et fut ensuite monté dans plusieurs villes des départements. Quoiqu'il y eût plus d'habitude de faire dans *Le Loup garou* que dans *Gui Mannering*, il y avait moins d'effet dans la musique, parce que le genre de la pièce n'avait aucune analogie avec la manière de sentir du compositeur. Mlle Bertin se retrouva bien plus dans le cercle de ses idées, quand elle entreprit d'écrire pour le théâtre Italien un opéra de *Faust*, où toute l'énergie de son âme put s'exhaler à l'aise. Cet ouvrage fut représenté au théâtre Favart le 8 mars 1831. Bien que son exécution ait été médiocre, on a pu juger qu'il renfermait des choses profondément senties et souvent exprimées d'une manière originale. La partition de *Faust*, réduite pour le piano, a été gravée, à Paris, chez Schlesinger. Mlle Bertin n'a pas reculé devant une entreprise plus grande et plus difficile encore, car elle a écrit un opéra en cinq actes sous le titre de *Notre-Dame de Paris*; Victor Hugo a extrait lui-même le livret de cet œuvre de son roman connu sous le même titre. L'ouvrage a été représenté à l'Opéra le 18 novembre 1836 : il n'a pas réussi.

BERTIN (Jean-Baptiste), ancien veneur du roi Charles X et professeur de trompe de chasse à Paris, est auteur d'une *Nouvelle méthode de trompe, ou Manuel raisonné, à l'usage des veneurs et amateurs de chasse*, etc. Paris, chez l'auteur, 1840, in-4°. obl. de 24 pages, avec

40 pages gravées d'airs et de signaux de chasse pour une et deux trompes.

BERTINI (SALVATOR), né à Palerme, en 1721, eut pour premier maître de musique P. Pozzuolo, père du célèbre professeur de médecine de ce nom. Après avoir fait ses études jusqu'à la logique, il fut envoyé au Conservatoire de la Pietà, à Naples, où il apprit l'accompagnement et le contrepoint sous la direction de Leo. Il resta huit années dans cette école. En 1746, Leo mourut; Bertini était alors âgé de vingt-cinq ans, et venait d'achever ses études musicales. La place de maître de chapelle de la cour de Saint-Pétersbourg lui fut offerte ; mais la crainte de porter atteinte à son salut, en allant dans un pays hérétique, lui fit refuser les avantages qu'il aurait pu en tirer. La place fut donnée à Manfredini. De retour à Palerme, Bertini écrivit pour le théâtre de cette ville quelques opéras qui furent bien accueillis par le public. Ses succès lui valurent la place de maître de la chapelle royale, en remplacement de David Perez, qui, dans ce temps fut appelé à Lisbonne. Après avoir fait un voyage à Rome et à Naples pour y présider à la représentation de quelques-uns de ses ouvrages, il revint à Palerme, et ne s'occupa plus qu'à écrire des messes, des psaumes, des oratorios et d'autres compositions pour l'église, parmi lesquels on distingue particulièrement sa messe de *Requiem* composée pour les obsèques du roi Charles III, en 1790, un *Miserere* à deux chœurs, pour le service de la chapelle royale pendant la semaine sainte, et un autre *Miserere* à quatre voix pour les vendredis du carême. Bertini est mort à l'âge de soixante-treize ans, le 16 décembre 1794. On a gravé à Londres *Sonate per il cembalo e violino*, op. 1ª, sous le nom de ce compositeur.

BERTINI (L'abbé JOSEPH), fils du précédent, naquit à Palerme, vers 1756. Devenu maître de la chapelle royale de Sicile, il s'adonna à la composition dans le style d'église, et écrivit un grand nombre de messes et de vêpres. Il s'est fait connaître aussi par la publication d'un livre intitulé : *Dizionario Storico critico degli scrittori di musica*, Palerme, 1814, petit in-4°, 4 volumes. La plus grande partie de cet ouvrage est puisée dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle ; cependant on y trouve quelques articles originaux sur les musiciens italiens, qui ne sont pas dépourvus d'intérêt. Bertini vivait encore à Palerme au mois d'août 1847, lorsque M. Danjou visita la Sicile : il était alors âgé de quatre-vingt-onze ans.

BERTINI (...), né à Tours vers 1750, reçut son éducation musicale à la cathédrale de cette ville, et obtint, peu de temps après sa sortie de la maîtrise, la place de maître de musique de la collégiale du Mans. Pendant le temps où il occupa cette place, il écrivit plusieurs messes et beaucoup de motets, qui sont restés en manuscrit. En 1780, il se rendit à Lyon, essaya de se fixer dans quelques villes du Midi, puis se rendit à Paris pendant la révolution, et y donna des leçons de piano et de musique vocale. Vers 1811, il voyagea dans la Belgique, en Hollande et dans l'Allemagne du Rhin pour y faire entendre son jeune fils, Henri Bertini, déjà remarquable par son talent d'exécution, quoique bien jeune encore. Bertini a cessé de vivre peu de temps après.

BERTINI (BENOIT-AUGUSTE), fils aîné du précédent, pianiste habile, naquit à Lyon, le 5 juin 1780. Les premières leçons de musique lui furent données par son père. En 1793, il quitta Paris pour aller à Londres, où il reçut des leçons de piano et de composition de Clementi, pendant six ans. De retour à Paris, en 1806, il s'est fait entendre dans les concerts du théâtre Louvois, en 1807, et a publié jusqu'en 1818 plusieurs œuvres de sonates pour piano, des fantaisies, des rondeaux, etc. En 1817 il fit graver la musique d'un opéra intitulé *Le Prince d'occasion*, qui avait été refusé par les comédiens du théâtre Feydeau. Cet ouvrage fut confié à Garcia pour qu'il en fît la musique, et cette circonstance, affligeante pour l'amour-propre de Bertini, le détermina à s'éloigner de Paris, et à se rendre en Italie. Pendant plusieurs années il a vécu à Naples, où il donnait des leçons de piano ; puis il est retourné à Londres, et s'y livra à l'enseignement. On a publié à Londres, vers 1830, sous le nom d'*Auguste Bertini*, un ouvrage qui a pour titre : *Phonological system for acquiring extraordinary facility on all musical instruments as well as in singing* (Système phonologique pour acquérir la plus grande facilité sur tous les instruments, aussi bien que dans le chant (1) : J'ignore s'il y a identité entre cet auteur et Benoît-Auguste Bertini. Peut-être cet ouvrage n'est-il que le développement d'un autre qui a été publié à Paris, en 1812, sous ce titre : *Stigmatographie, ou l'art d'écrire avec des points ; suivie de la mélographie, nouvelle manière de noter la musique, par A. Bertini*, in-4° de 11 pages. Cette mélographie est une application de la sténographie à la musique.

BERTINI (HENRI), frère du précédent, né le 28 octobre 1798, à Londres, où son père s'était établi depuis quelque temps, quitta cette ville à

(1) Voyez le *Catalogue of the universal circulating musical Library*, de Grane et Cᵉ. Londres, 1833, p. 264.

l'âge de six mois, et vint à Paris. C'est dans cette ville qu'il reçut les premières leçons de musique. Il eut ensuite pour maître de piano son frère, qui lui communiqua les excellents principes du doigté de Clementi. Doué des plus heureuses dispositions naturelles, il fit de rapides progrès, et acquit un talent distingué à un âge où la plupart des artistes sont encore aux éléments de leur éducation. A douze ans, il fit un voyage dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne, pour y donner des concerts. L'auteur de cette Biographie le rencontra à Bruxelles, en 1811. Déjà le brillant de son exécution excitait l'admiration des connaisseurs. Pendant ce voyage d'art, il continuait de travailler avec soin sous la direction de son père. De retour à Paris, il y suivit un cours de composition, puis il se rendit en Angleterre et en Écosse, où il séjourna quelque temps. En 1821, M. Bertini s'est fixé à Paris et ne s'en est éloigné momentanément que pour donner des concerts dans les départements. Également remarquable comme compositeur et comme virtuose, il s'est placé au rang des premiers artistes en son genre. Son talent d'exécution appartient plutôt à l'école mixte dont Hummel est le type, qu'à l'école actuelle. Il joue avec sagesse et *phrase* avec largeur, sans renoncer toutefois au brillant qui est dans la nature de l'instrument. Comme compositeur il mérite une mention particulière, pour avoir su résister à l'entraînement de la mode, et s'être fait un style grave qui s'allie fort bien avec des formes mélodiques et harmoniques d'un goût fin et délicat. Il a fallu beaucoup de temps à M. Bertini pour être connu et apprécié à sa juste valeur; son courage à persévérer dans la route de la belle et bonne musique a reçu sa récompense par l'estime que les connaisseurs et le public même accordent à ses ouvrages. Ses productions, sont au nombre d'environ deux cents œuvres. On y remarque : 1° Trios pour piano, violon et violoncelle; — 2° Cinq sérénades en quatuor. — 3° Cinq sextuors pour piano, 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse. — 4° Un *nonetto* pour piano et instruments à vent. — 5° Environ douze suites d'études pour tous les degrés de force et formant un nombre très-considérable de morceaux. — 6° Des préludes. — 7° Des nocturnes. — 8° Un grand nombre de rondeaux, fantaisies, caprices et divertissements pour piano seul. — 9° des variations sur des thèmes originaux ou sur des airs connus. — 10° Une méthode de piano, etc. Tous ces ouvrages ont été imprimés et réimprimés à Paris, dans la plupart des grandes villes d'Allemagne, en Italie, en Espagne, en Angleterre et en Amérique. En 1833, Bertini s'est associé à M. Ledhuy pour la publication d'un ouvrage périodique intitulé *Encyclopédie pittoresque de la musique*, dont les feuilles réunies ont formé un volume in-4°. La partie littéraire et historique de cette compilation était fort mal faite; mais Bertini n'y a pris part que par quelques jolis morceaux de piano qu'il y a fait insérer. Cette entreprise n'a pas été continuée. M. Bertini est maintenant retiré à la campagne près de Grenoble (1859).

BERTINOTTI (Thérèse), cantatrice distinguée, est née à Savigliano, dans le Piémont, en 1780. Elle n'avait que deux ans lorsque ses parents, appelés à Naples par des affaires de famille, allèrent s'y établir. Dès l'âge de quatre ans elle commença l'étude de la musique sous la direction de *La Barbiera*, artiste original et type qui s'efface aujourd'hui du musicien napolitain. A douze ans, Thérèse Bertinotti débuta dans une troupe d'enfants, au petit théâtre San-Carlino, et y obtint un succès de vogue. Continuant ensuite ses études de chant, elle développa les qualités de son organe vocal, auxquelles s'unissaient les avantages d'une rare beauté. Recherchée par tous les entrepreneurs d'Opéras, elle chanta à Florence, Venise, Milan et Turin, aux applaudissements frénétiques des dilettantes. Ce fut dans cette dernière ville qu'elle épousa son compatriote Felix Radicati, violoniste et compositeur distingué de musique instrumentale : cependant elle conserva toujours son nom de *Bertinotti* au théâtre. Appelée à Vienne en 1805, elle y eut de brillants succès pendant un séjour de six mois; mais l'invasion de l'Autriche par l'armée française, et le départ précipité de presque toute la noblesse, la décidèrent à retourner en Italie. En 1807, elle fit une excursion à Munich, y chanta à la cour, puis visita Vienne pour la deuxième fois, et y retrouva le même accueil qu'à sa première apparition. Ce fut alors qu'elle reçut un engagement de Louis Bonaparte, roi de Hollande; elle l'accepta, et se rendit à La Haye. Plus tard des propositions lui furent faites pour le théâtre italien de Paris; mais elle les refusa, préférant aller à Londres, où elle demeura jusqu'en 1812, sauf quelques excursions qu'elle fit en Irlande et en Écosse, pour y donner des concerts. A cette époque elle chantait au théâtre de *Hay-Market* avec M^me^ Catalani, dans *Cosi fan tutte*, et dans *la Flûte enchantée*, de Mozart. De retour en Italie, elle s'arrêta à Gênes, où elle trouva *Federici* (Frédéric), qui lui enseigna les règles et l'harmonie, et qui écrivit pour elle les rôles de *Zaira* et de *Virginia*. Sa grande réputation la fit engager pour le théâtre de Lisbonne à la fin de l'année 1812. Elle y trouva la même faveur publique que dans

zed by Googl

toutes les autres grandes villes où elle s'était fait entendre. Des affaires de famille l'ayant appelée à Bologne en 1814, elle s'y rendit; mais à peine y était-elle arrivée, qu'un nouvel engagement lui fut offert pour le théâtre italien de Paris : cette fois elle l'accepta; mais au moment où elle se disposait à partir de Turin pour Paris, on apprit le retour de l'Empereur de l'île d'Elbe et le départ de la famille royale de la France. Cet événement fit prendre à Mme Bertinotti la résolution de retourner à Bologne, où elle avait placé ses économies. Son mari y obtint la direction de l'orchestre du théâtre, la place de premier violon à l'église Saint-Petronio et celle de professeur au Lycée communal de musique. Un événement funeste la priva de son époux, en 1823: ses chevaux ayant pris le mors aux dents, ils s'emportèrent et jetèrent la voiture dans un précipice. Radicati fut tué sur le coup et l'ébranlement nerveux que sa femme ressentit de cette catastrophe mit ses jours en danger. Après sa guérison, elle prit la résolution de se retirer du théâtre; mais elle continua de résider à Bologne, et forma quelques bons élèves pour le théâtre, au nombre desquels on compte Rita Gabussi et Louis Zamboni. Mme Bertinotti vivait encore à Bologne en 1849. Les journaux qui ont annoncé sa mort en 1806 étaient mal informés. Cette erreur a été reproduite dans les lexiques de Schilling et de Gassner.

BERTOLA (Jean-Antoine), compositeur italien qui vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié : *Salmi intieri a cinque voci*; Venise, 1639, et *Sonata per il fagotto e basso continuo*; ibid.

BERTOLAZZI (Marguerite), cantatrice italienne, faisait partie de la troupe de comédiens italiens que le cardinal Mazarin fit venir à Paris en 1645, et qui joua jusqu'en 1652 à l'hôtel du Petit-Bourbon. Ce fut dans le chant du prologue d'une pièce intitulée *La Folle supposée*, de Strozzi, que Marguerite Bertolazzi se fit surtout remarquer. On manque de renseignements sur l'époque où elle quitta le théâtre et sur celle de sa mort.

BERTOLDO ou **BERTOLDI** (Sperandio), organiste de la cathédrale de Padoue, naquit à Modène en 1530. Il eut un talent distingué comme organiste et comme compositeur; les preuves de son mérite se trouvent dans les ouvrages suivants de sa composition : *Il primo libro di Madrigali a 5 voci, con un Eco a 6 voci ed un dialogo a otto*; Venise. Ant. Gardane, 1561, in-4°, obl. — 2° *Il secondo libro de' Madrigali a 5 voci*; ibid., 1562, in-4° obl. — 3° *Toccate, ricercari e canzoni francese in tavolatura per l'Organo*; ibid. 1561, in-fol. Il ne faut pas confondre Bertoldi (Sperandio) avec le P. *Bertholdo Spiridione*, carme du couvent de Saint-Théodore, à Bamberg, et organiste célèbre, qui vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle (*Voy.* Spiridione). Bertoldi n'était pas ecclésiastique : il se maria à Padoue, n'eut point d'enfants de sa femme Cassandra Castagnola, et mourut le 13 août 1570, à l'âge de quarante ans. Sa veuve fit placer sur son tombeau l'épitaphe suivante, qui a fourni les éléments de cette notice, et qui est rapportée par Salomoni (*Inscript. Patav.*, p. 209) : *Spera-in-deo Bertoldo Mutinensis Musico Excellent. ac Organistæ Cathedr. Patavinæ Prob. Cassandra Castagnola* (sic) *conjux opt. id monumentum ob incredibilem erga eum amorem faciendum curavit. Vixit ann.* XL. *Quievit Idibus Aug.* MDLXX.

BERTOLOTTI (Louise), née à Bologne en 1740, y apprit le clavecin et l'art du chant. Après avoir chanté sur plusieurs théâtres d'Italie, elle passa, en 1760, au service du duc Clément de Bavière. Quelques années après, elle fit un voyage et visita les principales cours de l'Allemagne. Elle chanta avec un succès extraordinaire à Berlin, à La Haye, etc. Après la mort du duc Clément, arrivée en 1770, elle fut mise à la pension. Cette cantatrice est morte à Munich, en 1798.

BERTOLUSI (Vincent), compositeur, né à Mantoue, vers la fin du seizième siècle, a publié : *Sacrarum cantionum* 6, 7, 8 et 10 *vocibus, lib.* 1. Bodenchatz a placé deux de ces motets dans sa collection intitulée : *Florilegii musici Portensis*.

BERTON (Pierre-Montan), né à Paris en 1727, est mort dans la même ville en 1780. A l'âge de six ans, il lisait la musique à première vue; à douze, il avait déjà composé des motets qu'on exécutait à la cathédrale de Senlis. Quelques années après il entra à l'église Notre-Dame de Paris, pour y chanter la basse-taille. En 1744, il débuta à l'Opéra, où il resta deux ans. N'ayant pu vaincre sa timidité, il partit pour Marseille, et y joua les rôles de secondes basses pendant deux autres années; mais ayant ensuite renoncé au théâtre, il alla à Bordeaux en qualité de chef d'orchestre. A cette époque, il commença à écrire des airs de ballets qui eurent beaucoup de succès, ce qui le détermina à se fixer à Bordeaux, où il remplit les fonctions d'organiste de deux églises et de directeur du concert, sans renoncer à sa place de chef d'orchestre du théâtre. La place de chef d'orchestre de l'Opéra de Paris étant devenue vacante par la mort de Boyer (en 1755),

Digitized by Google

Berton se présenta au concours, et l'emporta sur ses rivaux. Rebel et Francœur ayant demandé leur retraite en 1767, Trial et Berton obtinrent l'entreprise de l'Opéra ; mais deux ans après ils demandèrent la résiliation du bail qu'ils avaient fait à leurs risques et périls, ce qui leur fut accordé. Ils restèrent cependant directeurs du spectacle avec Dauvergne et Joliveau jusqu'en 1774. Alors Berton fut nommé administrateur général, en survivance et conjointement avec Rebel. En 1776 les commissaires des Menus-Plaisirs s'étant chargés de l'Opéra pour le compte du roi, Berton obtint encore le titre de directeur-général de ce spectacle. Ce fut alors qu'il parvint à faire rendre un arrêt du conseil qui fixait sa pension pour l'avenir, à tout événement. Cette circonstance fut heureuse pour lui ; car Devismes ayant obtenu l'entreprise de l'Opéra pour son compte, en 1778, Berton prit sa retraite avec la jouissance d'une pension de 8,000 fr. Déjà, en 1767, il en avait eu une de 1,000 francs, comme ancien maître de musique, et une autre, en 1772, comme compositeur. A la retraite de Devismes, il redevint encore directeur de l'Opéra, en 1780; cette rentrée lui fut fatale. A la reprise de *Castor et Pollux*, qui eut lieu le 7 mai de cette année, il voulut diriger lui-même l'exécution musicale; mais la fatigue qu'il en ressentit lui causa une maladie inflammatoire dont il mourut sept jours après. En 1768, il avait obtenu la survivance de De Bury comme chef d'orchestre de la chapelle du roi ; il devint titulaire de cette place en 1775. Précédemment il avait été admis comme violoncelle de la chambre, en dédommagement de ce qu'il avait battu la mesure à tous les grands spectales de Versailles, sans recevoir de gratification. Berton possédait à un haut degré l'art de diriger un orchestre, et ce n'était pas un petit mérite à l'époque où la plupart des symphonistes étaient dépourvus de talent. Il fut le premier qui, sous ce rapport, donna l'impulsion vers un meilleur système d'exécution, et son talent fut d'un grand secours au génie de Gluck, pour introduire dans l'orchestre de l'Opéra des réformes devenues indispensables. Ce fut sous son administration que cet artiste et Piccinni furent appelés à Paris, et que s'accomplit la grande révolution de la musique dramatique en France.

Comme compositeur, Berton a donné : 1° *Deucalion et Pyrrha*, opéra en cinq actes, en société avec Giraud (1755). — 2° Quelques morceaux dans *Les Fêtes vénitiennes*, en 1759. — 3° Chœurs et airs de danse ajoutés à l'opéra de *Camille*, musique de Campra, en 1761. — 4° *Érosine*, paroles de Montcrif, en 1768. — 5° Chœurs et airs de danse pour l'*Iphigénie en Tauride*, de Desmarets, en 1766. — 6° *Sylvie*, en société avec Trial, au mois de novembre 1766. — 7° *Théonis*, en société avec Trial et Granier, au mois d'octobre 1767. — *Amadis des Gaules*, de Lulli, refait en collaboration avec La Borde, 1772 — 9° *Adèle de Ponthieu*, avec le même, 1773. — 10° *Bellérophon*, de Lulli, arrangé pour la cour, en société avec Granier, 1773. — 11° *Issé*, du même, arrangé pour la cour, dans la même année. — 12° Les divertissements de *Cythère assiégée*, de Gluck, en 1775. Enfin, Berton a ajouté plusieurs morceaux aux opéras de *Castor* et de *Dardanus*, de Rameau, entre autres, la Chacone, qui a eu quelque célébrité sous le nom de *Chacone de Berton*. Ce musicien a partagé avec quelques autres artistes le soupçon de n'être pas l'auteur des ouvrages donnés sous son nom, malgré le témoignage de Francœur, qui l'avait suivi dans tous ses travaux. La veuve de Berton obtint une pension de 3,000 francs, et son fils en eut une autre de 1,500 francs, par brevet du bureau de la ville, en date du 22 juillet 1780.

BERTON (Henri-Montan), fils du précédent, né à Paris le 17 septembre 1767, est mort dans cette ville le 22 avril 1844. Dès l'âge de six ans il apprit la musique ; à quinze, il entra comme violon à l'orchestre de l'Opéra. La première année (1782) il ne fut que surnuméraire ; mais un an après on l'admit comme titulaire. Son premier maître de composition fut Rey, chef d'orchestre de l'Opéra, qui ne parut pas apercevoir les heureuses dispositions de son élève. Sacchini fut le deuxième; non qu'il ait enseigné à Berton le mécanisme du contrepoint ou de l'harmonie ; mais il lui donna des conseils sur la disposition des idées mélodiques, sur la modulation et la conduite des morceaux de musique dramatique. Ce genre d'éducation dans l'art d'écrire, peut-être un peu superficiel, était le seul que le jeune compositeur pût recevoir ; car je ne crois pas qu'il y eût alors en France un seul homme, à l'exception de Gossec, qui eût des connaissances réelles dans la théorie du style scolastique, et même il n'est pas certain que Gossec eût des idées nettes à cet égard. Quoi qu'il en soit, entraîné comme il l'était par un penchant irrésistible vers la musique du théâtre, Berton ne pouvait avoir de meilleur guide que Sacchini. Une partition, alors nouvelle, fixa son attention et devint son modèle dans l'art d'écrire : c'était la *Frascatana* de Paisiello ; il y puisa le penchant à la simplicité qui est considéré comme un des caractères distinctifs de son talent. Animé du désir de se faire connaître, il parvint

Digitized by Google

à se procurer un livret d'opéra dont le titre était *La Dame invisible*, et il en composa la musique. Mais à peine cet ouvrage fut-il achevé, qu'il éprouva l'inquiétude la plus vive sur le jugement qu'on en porterait. Une dame, qui connaissait Sacchini, se chargea de lui mettre sous les yeux la partition du jeune musicien. L'artiste célèbre y ayant trouvé le germe du talent, demanda à voir l'auteur, le rassura contre ses craintes, et l'engagea à venir travailler chez lui tous les jours. En 1786, Berton, âgé de dix-neuf ans, fit entendre ses premiers ouvrages au concert spirituel; ils consistaient en oratorios ou cantates. L'année suivante il donna son premier opéra à la Comédie italienne, sous le titre des *Promesses de mariage* : cette légère production fut favorablement accueillie. Plusieurs ouvrages succédèrent rapidement à ce premier essai, et confirmèrent les espérances qu'avait fait naître le talent de leur auteur; mais le premier opéra où sa manière individuelle commença à se dessiner fut celui dont Fiévée lui fournit le livret, et qui avait pour titre *Les Rigueurs du cloître*. On y remarqua particulièrement un chœur de nonnes, de l'effet le plus comique et le mieux senti. A l'époque où parut cet ouvrage, l'effervescence révolutionnaire imprimait aux arts une direction analogue aux idées énergiques du temps. Méhul, Chérubini venaient de faire entendre un genre de musique empreint de cette énergie, à laquelle la grâce était peut-être un peu trop sacrifiée. Il était difficile que Berton ne cherchât pas à satisfaire les besoins du moment dans ses compositions; mais en suivant la route nouvelle, il ne se fit pas le copiste de ceux qui l'avaient tracée, et le développement de son individualité resta le constant objet de ses travaux. *Ponce de Léon*, dont il avait fait le livret et la musique, *Montano et Stéphanie*, et *Le Délire* furent les œuvres principales de cette période de sa vie.

Le Conservatoire de musique de Paris ayant été organisé en 1795, Berton y fut appelé comme professeur d'harmonie. Nommé en 1807 directeur de la musique de l'Opéra italien, qu'on appelait alors l'*Opera buffa*, il en remplit les fonctions jusqu'en 1809. Ce fut pendant sa direction qu'on entendit à Paris, pour la première fois, les *Nozze di Figaro*, que Mozart avait écrites vingt ans auparavant. Ce chef-d'œuvre commença la réforme du goût de la musique en France, et fit comprendre à une population ignorante de l'art le charme que les richesses d'harmonie et d'instrumentation peuvent ajouter à de belles mélodies. A sa sortie du Théâtre italien, Berton obtint sa nomination de chef du chant de l'Opéra; il garda cette place pendant que Picard dirigea l'Opéra, c'est-à-dire jusqu'à la fin de 1815. Au mois de juin de cette année, le nombre des membres de la section de musique de l'Institut ayant été porté à *six*, au lieu de *trois*, Berton fut désigné, avec Catel et Cherubini, pour compléter ce nombre. Peu de temps après, le roi le fit chevalier de la Légion d'honneur. La désorganisation du Conservatoire avait été la suite des revers de la France, en 1815; l'année suivante, l'intendance des Menus-Plaisirs du roi le rétablit sur de nouvelles bases, et Berton y fut appelé comme professeur de composition et comme membre du jury d'examen. En 1834 il fut fait officier de la Légion d'honneur. Il était aussi décoré de plusieurs ordres étrangers.

L'instinct de la scène se fait remarquer dans toutes les bonnes productions de Berton; cet instinct est un des traits distinctifs de son talent, complété par une certaine originalité de mélodie, d'harmonie, de modulation et d'instrumentation. La musique de cet artiste a un caractère d'individualité si prononcé, qu'elle ne laisse jamais de doute sur le nom de son auteur. Ce n'est pas cependant qu'elle n'offre qu'un type unique; *Montano et Stéphanie*, *Le Délire*, et *Aline*, présentent des variétés de systèmes très-sensibles. Dans ces ouvrages, Berton a su colorer sa pensée de la manière la plus convenable aux situations. On voit un exemple fort remarquable de son heureuse facilité à cet égard dans l'opposition du style oriental dont le premier et le dernier acte d'*Aline* sont empreints, et de la fraîcheur provençale du second acte du même ouvrage. Malheureusement l'artiste à qui l'on doit ces estimables productions n'a pas toujours mis le même soin aux œuvres qui succédèrent aux opéras qui viennent d'être nommés; la négligence se fait apercevoir dans un grand nombre de ses ouvrages. D'ailleurs, lorsque vint le temps où l'imagination avait perdu son activité, Berton ne sut pas s'arrêter; il continua d'écrire, accordant trop de confiance aux procédés de l'art et à l'expérience. C'est ainsi que ses derniers ouvrages n'offrent guère que des réminiscences affaiblies de ses anciennes productions. *Montano et Stéphanie* est signalé depuis long-temps comme le chef-d'œuvre de cet artiste; je crois qu'il n'y a pas moins de mérite dans *Le Délire* et dans *Aline*, ouvrages écrits dans des genres différents.

La liste de toutes les productions de Berton est fort étendue; celle qu'on va lire renferme tout ce qui est de quelque importance : 1° *Absalon*, oratorio, au concert spirituel, en 1786. — 2° *Jephté*, idem. — 3° *David dans le temple*,

Digitized by Google

idem. — 4° *Les Bergers de Bethléem*, id. — 5° *La Gloire de Syon*, id. — 6° *Marie de Seymours*, cantate. — 7° *Orphée dans les bois*, id. Tous ces ouvrages ont été exécutés au concert spirituel jusqu'en 1790. — 8° *Le Premier Navigateur*, en 1786, opéra en un acte, inédit. — 9° *Les Promesses de mariage*, opéra comique; en 1787. Je possède la partition originale de cet ouvrage.— 10° *La Dame invisible, ou l'Amant à l'épreuve*, en 1787. — 11° *Cora*, opéra en trois actes, répété généralement à l'Académie royale de musique en juillet 1789, et dont la représentation fut empêchée par les troubles révolutionnaires. 12° *Les Brouilleries*, opéra comique, à la Comédie-Italienne, en 1789; — 13° *Les deux Sentinelles*, en un acte, au même théâtre, en 1790. — 14° *Les Rigueurs du cloître*, en deux actes, 1790. — 15° *Le nouveau d'Assas*, en un acte, 1791. —16° *Les deux Sous-lieutenants*, en un acte, 1791. — 17° *Eugène*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1792. — 18° *Viala*, en un acte, 1792. — 19° *Tyrtée*, en deux actes, paroles de Legouvé; ouvrage qui fut répété généralement à l'Opéra, mais qui n'a point été joué. — 20° *Ponce de Léon*, en trois actes, paroles et musique de Berton, au théâtre Favart, en 1794. — 21° *Le Souper de famille*, en deux actes, en 1796. — 22° *Le Dénouement inattendu*, en un acte, 1798. — 23° *Montano et Stéphanie*, en trois actes, 1799. — 24° *L'Amour bizarre*, en un acte, 1799. — 25° *Le Délire*, en un acte, 1799. — 26° *La Nouvelle au camp* (à l'Opéra) en un acte, 1799. — 27° *Le grand Deuil*, en un acte, 1801, — 28° *Le Concert interrompu*, en un acte, 1802. — 29° *Aline, reine de Golconde*, en trois actes, 1803. — 30° *La Romance*, en un acte, 1804. — 31° *Delia et Verdikan*, en un acte, 1805.— 32° *Le Vaisseau amiral*, 1805. — 33° *Les Maris-garçons*, en un acte, 1806. — 34° *Le chevalier de Sénanges*, en trois actes, 1807. —35° *Ninon chez madame de Sévigné*, en un acte, 1807. — 36° *Françoise de Foix*, en trois actes, 1809. — 37° *Le Charme de la voix*, en un acte, 1811. — 38° *L'Enlèvement des Sabines*, ballet en trois actes, 1811. — 39° *La Victime des arts* (en collaboration avec Nicolo Isouard et Solié), en deux actes, 1811. — 40° *L'Enfant prodigue*, ballet en trois actes, 1812. — 41° *Valentin, ou le Paysan romanesque*, en deux actes, 1814. — 42° *L'Oriflamme* (à l'Opéra), en deux actes (en collaboration avec Méhul, Paër et Kreutzer), 1814; — 43° *L'heureux Retour*, ballet en un acte (avec Persuis et Kreutzer), 1815. — 44° *Les Dieux rivaux* (à l'Opéra), en un acte (avec Spontini, Persuis et Kreutzer). — 45° *Féodor, ou le Batelier du Don*, en un acte, 1816. — 46° *Roger de Sicile*, en trois actes (à l'Opéra), 1817. — 47° *Corisandre*, en trois actes, au théâtre Feydeau, en 1820. — 48° *Virginie*, en trois actes (à l'Opéra), en 1823. — 49° *Les Mousquetaires*, en un acte, à Feydeau, en 1824. — 50° *La Mère et la Fille*, en trois actes, paroles de Dupaty, non représenté. — 51° *Les Petits Appartements*, en un acte, 1827. — 52° *Aline, reine de Golconde*, ballet en trois actes (avec Dugazon), 1825. — 53° *Blanche de Provence* (à l'Opéra), au mois de mai 1821 (avec Boieldieu, Cherubini et Paër). — 54° *Pharamond*, juin 1825 (avec Boïeldieu et Kreutzer). On connait aussi de Berton: — 55° Airs et récitatifs dans *le Laboureur chinois* (à l'Opéra), en 1813. — 56° *Trasibule*, cantate exécutée au théâtre Olympique, en 1804. — 57° *Thésée*, grande cantate exécutée à Bruxelles, en présence de Napoléon. — 58° *Le Chant du retour*, après la campagne de 1805. — 59° Plusieurs recueils de canons à trois et à quatre voix. — 60° Une grande quantité de romances. — 61° Un système général d'harmonie, composé d'un *Arbre généalogique des accords*, d'un *Traité d'harmonie basé sur l'Arbre généalogique*, et d'un *Dictionnaire des accords*, Paris, 1815, 4 vol. in-4°. Dans ce système, Berton écarte la loi de l'analogie des accords par la similitude de leurs fonctions, et, n'admettant que la considération du renversement, fait autant d'accords fondamentaux qu'il y a d'accords directs; théorie dont le moindre défaut est de multiplier sans nécessité les termes techniques d'une nomenclature embarrassante. Qu'on imagine ce que c'est qu'un dictionnaire d'accords renfermé dans plusieurs centaines de pages in-4°. Berton s'est fait connaitre aussi comme écrivain par la rédaction des articles de musique du journal littéraire intitulé *L'Abeille*, et de plusieurs autres journaux. Il a publié aussi quelques brochures parmi lesquelles on a remarqué: *De la musique mécanique et de la musique philosophique*. Paris; 1822, 24 pages in-8°; écrit dirigé contre la vogue des opéras de Rossini; et *Épître à un célèbre compositeur français* (*Boieldieu*), *précédée de quelques observations sur la musique mécanique et sur la musique philosophique*, Paris, Alexis Eymery, 1829, 48 pages in-8°. Les articles de musique de l'Encyclopédie publiée par Courtin ont été rédigés par Berton, à qui l'on doit aussi beaucoup de rapports sur divers objets relatifs à cet art, lus à l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut; enfin, il a été chargé de revoir les définitions des termes de musique de la dernière édition du Dictionnaire de l'Académie Française. Raoul-Rochette, secrétaire per-

Digitized by Google

pétuel de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut de France, a publié : *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Berton.* Paris, 1844 in-4°. Henri Blanchard a donné aussi, dans ses *Biographies de compositeurs, Henri-Montan Berton.* Paris, 1839, in-8°.

BERTON (François), fils naturel du précédent et de Mlle Maillard, actrice de l'Opéra, est né à Paris, le 3 mai 1784. Admis au Conservatoire comme élève, en 1796, il en sortit après huit années d'études, et se livra à l'enseignement du chant. Les premières compositions qui le firent connaître étaient des romances et des morceaux détachés pour le chant et le piano. En 1810, il donna au théâtre Feydeau : 1° *Monsieur Desbosquets*, opéra comique en un acte, qui eut peu de succès. — 2° *Jeune et Vieille*, avec Pradher, fut représenté en 1811. Dans la même année, Berton donna à l'Opéra *Ninette à la Cour*, en deux actes, dont il avait refait la musique. En 1820, il fit représenter au théâtre Feydeau *Les Caquets*, petite pièce en un acte qui méritait d'avoir plus de succès qu'elle n'en a obtenu. Nommé professeur de vocalisation au Conservatoire, en 1821, Berton remplissait ses fonctions avec zèle et intelligence, lorsqu'il fut privé de son emploi avec plusieurs autres professeurs, à la fin de 1827. Dans la même année, il fit représenter au théâtre de l'Opéra comique un petit opéra intitulé *Une Heure d'absence :* cet ouvrage n'a pas réussi. Atteint du choléra en juillet 1832, il mourut le 15 du même mois. Peu de temps après sa mort, on a représenté à l'Opéra-Comique un ouvrage en un acte qu'il avait en portefeuille, sous le titre du *Château d'Iturbide.* Il existe une *Notice sur la vie et les ouvrages de François Berton*, par M. Désiré Raoul-Rochette; Paris 1832, in-8°.

Adolphe Berton, fils de cet artiste, né à Paris, en 1817, fit ses études musicales au Conservatoire, puis débuta au théâtre de l'Opéra-Comique sans s'y faire remarquer. N'ayant pas été plus heureux à celui de la Renaissance, il se décida à chanter sur les théâtres de province. En 1843 il était à Nice avec sa femme, attachée comme lui au théâtre de cette ville. Dans la même année ils furent engagés tous deux pour le théâtre d'Alger. Berton y fut bien acueilli et ne s'en éloigna plus jusqu'à sa mort, qui arriva le 28 février 1857. Il était parvenu à l'âge de quarante ans. En lui s'est éteinte la quatrième génération d'une famille qui s'était illustrée dans la musique.

BERTONI (Ferdinand-Joseph), compositeur et maître de la chapelle ducale de Saint-Marc, à Venise, naquit dans la petite île de Salo, le 15 août 1725, suivant le registre de l'église pareissiale de ce lieu, cité par M. Caffi (1). Il reçut une bonne éducation littéraire dans sa ville natale. Son premier maître de musique fut un certain *Tomeoni*. Son heureuse organisation pour cet art détermina ses parents à l'envoyer à Bologne, afin qu'il pût fréquenter les leçons du savant P. Martini, qui, reconnaissant en lui des facultés peu ordinaires, l'admit au nombre de ses élèves. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Venise, et s'y fit bientôt connaître comme un artiste de la plus haute distinction. Lié d'amitié avec Saratelli et Galuppi, il était aussi bien accueilli dans les plus nobles familles, où il donnait des leçons de clavecin et de chant. Ses premiers ouvrages fixèrent immédiatement sur lui l'attention publique, et firent pressentir ses succès futurs. Sous le titre de *Cajetto*, il écrivit, en 1747, pour une association d'enfants, un drame musical dont la partition a été conservée et dans lequel on trouve déjà des beautés remarquables. Le 27 août 1752, Bertoni obtint au concours la place d'organiste du premier orgue de l'église de Saint-Marc, et cinq ans après il fut appelé aux fonctions de maître de chœur du conservatoire des *Mendicanti*, dans lequel il n'y avait que des jeunes filles, tant pour le chant que pour les instruments. Cette époque de sa vie est celle où il produisit ses plus belles compositions de musique d'église et plusieurs oratorios considérés comme des œuvres de grand mérite. *Il Figliuol prodigo* fut écrit par lui en 1747 pour l'église de Filippini appelée *S. Maria della Fava*, et cet ouvrage y produisit un si bel effet, qu'il y fut répété dans plusieurs années consécutives. En 1753, il donna aussi au conservatoire des *Mendicanti* l'oratorio latin intitulé *Perigrinatio ad sanctum Domini sepulchrum*, lequel était écrit pour des voix de femmes seules. Au nombre de ses productions les plus importantes pour l'église, on remarque son *Miserere* (en *ut* mineur), et sa messe de *Requiem*, qui fut exécutée en 1792 dans l'église des frères servites. Son oratorio *David penitens* est resté célèbre dans la mémoire des Vénitiens par l'anecdote suivante. Il avait été composé pour les élèves du conservatoire des *Mendicati*. Le 28 mars 1775, le chœur des cent jeunes filles de cette institution, au nombre desquelles se faisaient remarquer Thérèse *Almerigo*, Antoinette *Lucovic*, Laurette *Risegari*, Françoise *Tomii*, et Bianca *Sachetti*, artistes de grand talent, exécutaient cet ouvrage sous la direction du compositeur, lorsque l'empereur Joseph II, accompagné de son frère Léo-

(1) *Storia della musica sacra nella già Cappella ducale di San-Marco in Venezia*, t. 1, p. 430.

Digitized by Google

pold, alors grand-duc de Toscane, et des archiducs ses fils, arrivèrent à l'improviste dans l'établissement. Les règlements interdisaient l'introduction des étrangers dans l'enceinte voilée du lieu où les orphelines exécutaient la musique; l'entrée fut donc refusée aux nobles personnages qui accompagnaient l'empereur; mais une exception fut faite pour lui. Joseph II salua le maître, et, entrant dans l'enceinte, s'approcha de son pupitre et suivit l'exécution sur la partition. Arrivé au chœur final, il se sentit entraîné et s'unit à l'ensemble en chantant une partie. Sa voix fut la seule masculine qui retentit jamais dans ce lieu. Après avoir félicité Bertoni, l'empereur s'entretint avec les jeunes filles, émues de tant d'honneur, et mit le comble à leur enchantement par le don de cent sequins qu'il leur fit en se retirant. Au nombre des plus beaux ouvrages de musique d'église de Bertoni, on compte les psaumes *Beatus vir*, *Lætatus sum*, et les *Improperia* qu'il écrivit pour la chapelle ducale de Saint-Marc.

Dès 1746, Bertoni avait abordé la scène et avait écrit pour plusieurs théâtres : ses travaux en ce genre lui avaient procuré une honorable réputation, lorsque son *Orfeo*, représenté à Venise en 1776, fit naître le plus vif enthousiasme et consolida la renommée du maître. On fit pour cet opéra des dépenses considérables de mise en scène dont il n'y avait point eu d'exemple jusqu'alors. Le poëme était celui de Calzabigi, sur lequel Gluck avait écrit sa sublime partition quelques années auparavant. Gaetano Guadagni, qui avait chanté dans cet ouvrage le rôle d'Orphée, à Vienne, fut aussi chargé de représenter le même personnage dans l'ouvrage de Bertoni. Toutefois, si la nouveauté du spectacle fit obtenir à cette production un succès extraordinaire, M. Caffi avoue, dans la notice de Bertoni, que ce compositeur avait tiré les idées principales qui brillaient dans son œuvre de la partition de Gluck. L'*Ezio*, qui succéda à l'*Orfeo*, et qui fut aussi chanté par Guadagni, fut composé à l'occasion de l'arrivée du duc de Wurtemberg à Venise. L'*Armida*, considérée à juste titre comme le plus bel ouvrage dramatique de Bertoni, fut jouée au théâtre *San-Benedetto*, dans la même ville. Il était dans la destinée de ce maître d'obtenir ses plus beaux succès avec les sujets traités auparavant par Gluck et en s'inspirant de ses idées. Après l'*Orfeo* et l'*Armida*, les partitions les plus estimées de Bertoni sont le *Quinto Fabio*, joué à Padoue, en 1778, et le *Tancredi*. Venise et Turin furent les villes où ses productions dramatiques eurent la vogue la plus décidée. Sept fois il fut appelé dans cette dernière pour écrire l'opéra de la saison.

Ayant obtenu un congé de deux ans, au mois de septembre 1778, pour se rendre à Londres où il était appelé, Bertoni partit pour l'Angleterre, où de nouveaux succès l'attendaient. Son *Orfeo* y produisit une si vive impression, que la partition fut gravée à Londres avec un grand luxe, honneur dont aucun compositeur étranger n'avait joui après Hændel. Ce fut de Londres que Bertoni écrivit une lettre, datée du 9 septembre 1779, qui fut insérée dans la *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris*, et dans laquelle il déclare que la sublime inspiration de l'*Iphigénie en Tauride*, de Gluck, *Le calme rentre dans mon cœur*, lui appartient, et qu'il l'a écrite à Turin pour la Girelli, dans son *Tancredi*. Je n'ai pu vérifier le fait, n'ayant pas vu la partition de cet opéra; mais je vois dans l'*Indice de' teatri*, de 1780, que le *Tancredi* fut joué à Turin le 26 décembre 1778; et à cette époque Gluck avait terminé à Vienne son *Iphigénie en Tauride*, qui fut joué à Paris le 18 mai 1779. D'ailleurs le génie de Gluck tout entier se trouve dans cette admirable scène qui n'a rien du style italien. Au surplus, Gluck dédaigna de répondre à cette réclamation, et l'on n'en parla plus.

De retour à Venise à la fin de 1780, Bertoni écrivit son *Armide*, dont la représentation eut lieu dans les premiers mois de l'année suivante; et immédiatement après il obtint un nouveau congé de deux ans pour retourner à Londres. Le 21 janvier 1784, il succéda à Galuppi dans la place de premier maître de la chapelle ducale de Saint-Marc. Après l'extinction de la république de Venise, il conserva son titre, sa place et ses émoluments; mais il cessa de diriger le chœur du conservatoire des *Mendicanti*, parce que les quatre institutions de ce genre qui existaient à Venise furent supprimées. Vers 1795 il avait cessé d'écrire. La perte de sa femme dans la même année, celle de quelques amis dans les suivantes, la destruction des conservatoires, tout contribua à jeter de la tristesse sur la fin de sa carrière. Enfin, après soixante ans d'exercice de son art dans sa ville chérie, il se résolut à accepter l'invitation, que lui avait faite un de ses neveux, de se retirer chez lui à Desenzano, petite ville située à peu de distance de Brescia, sur le lac de Garde. Il s'y retira en 1810, et y mourut le 1er décembre 1813, presque nonagénaire.

Les principaux ouvrages de Bertoni consistent en une grande quantité de musique d'église, dont les œuvres les plus importantes ont été citées précédemment, beaucoup de cantates, les ora-

Digitized by Google

torios *Joas*, *Susanna*, *Il Figliuol prodigo*, *Peregrinatio ad sanctum Dominici sepulchrum*, *David penitens*, et les opéras dont voici les titres : 1° *Oriazio e Curiazio*, en 1746.— 2° *La Vedova accorta*, 1746. — 3° *Cajetto*, drame joué et chanté par des enfants dans le palais *Labia*, à Venise, 1747. — 4° *Ipermestra*, 1748. — 5° *Le Pescatrici*, 1752. — 1° *Ginevra*, 1753 — 7° *La Moda*, 1754. — 8° *Le Vicende amorose*, 1760. — 9° *La bella Girometta*, 1761. — 10° *Amore in musica*, 1763. — 11° *Achille in Sciro*, 1764. — 12° *L'Ingannatore ingannato*, 1764. — 13° *L'Olimpiade*, 1765. — 14° *L'Isola di Calipso*, cantate dramatique exécutée à Venise, devant l'empereur Joseph II, pendant son premier séjour dans cette ville, au palais Rezzonico, par cent jeunes filles tirées des quatre conservatoires. — 15° *Alessandro nelle Indie*, 1770. —16° *L'Anello incantato*, 1771. — 17° *Andromacca*, 1772. — 18° *Aristo e Temira*, 1774. — 19° *Orfeo*, 1776. — 20° *Ezio*, 1777. — 21° *Telemacco*, 1777. — 22° *Quinto Fabio*, 1778. — 23° *Tancredi*, 1778. — 24° *Artaserse*, à Londres, 1780. — 25° *Armida*, à Venise, 1781. — 26° *Eumene*, 1784. — 27° Un autre *Artaserse*, 1786. — 28° *La Nitteti*, 1789. — 29° *Ifigenia in Aulide*, à Trieste, 1790. La plupart de ces ouvrages ont été représentés à Venise ou à Turin. — 30° *Cajo Mario*; — 31° *Narbale*. Je n'ai pas les dates de ces deux ouvrages, qui sont comptés parmi les meilleures partitions de Bertoni. Ce maître s'est aussi exercé dans la musique instrumentale, et l'on a gravé de sa composition : 1° *Sei sonate per il cembalo con violino*, op. 1 ; Berlin, 1789. — 2° *Sei quartetti a due violini, viola e violoncello*; Venise, 1793. — 3° *Sei sonate a cembalo solo*, Parigi, 1780. On a aussi de lui deux scènes détachées, la première commençant par ces mots : *Superbo, di me stesso*, pour ténor, avec deux violons, alto, basse, 2 hautbois et 2 cors; l'autre, rondo avec récitatif, sous le titre : *La verginella.*

Compositeur élégant, homme de goût, et auteur de mélodies gracieuses, expressives et toujours bien adaptées aux paroles, tant dans la musique d'église que dans les opéras, Bertoni fut un de ces compositeurs dont les œuvres sont irréprochables et jouissent d'une estime générale; mais l'originalité des idées lui manquait. De là vient qu'après avoir eu de brillants succès, il est aujourd'hui complètement oublié, et que ses productions ne jouissent pas de l'avantage réservé aux œuvres de génie, qui ne sont plus exécutées, de conserver toujours leur valeur monumentale et de devenir des modèles pour les artistes d'un autre temps.

BERTRAND (Prudence), moine de l'abbaye de Charoux, dans le Poitou, vivait vers la fin du neuvième siècle. Il a laissé un poëme latin sur la musique, qu'on trouve à la Bibliothèque impériale sous le n° 3976, et dont l'abbé Lebeuf a parlé le premier (*Recueil de divers écrits pour servir d'éclaircissement à l'histoire de France*, tom. 2, p. 99). Ce poëme est un éloge de l'art; l'auteur regrette seulement qu'il soit trop difficile à apprendre, et dit que : *si les sons ne sont appris de mémoire, ils périssent, parce qu'on ne peut les écrire*. Ce passage a pour objet la notation *neumatique*, qui était alors d'un usage à peu près général, mais dont les obscurités avaient souvent besoin d'être expliquées, soit par l'ancienne notation latine des quinzes lettres, soit par des signes particuliers, tels que la notation de Hucbald, bien que ces lettres et ces signes ne représentassent pas les inflexions rapides de la voix exprimées par les neumes, ainsi qu'on peut le voir dans le manuscrit de Montpellier découvert par M. Danjou. (*Voy.* ce nom).

BERTRAND (Antoine de), musicien très-renommé de son temps, naquit à Fontanges, en Auvergne, dans la première moitié du seizième siècle. On a de lui *Les Sonnets ou Amours de Ronsard*, à quatre voix, Paris, 1576 et 1578, 1er et 2me livres.

BERTRAND (Aline), virtuose sur la harpe, naquit à Paris en 1798. Admise au Conservatoire de cette ville à l'âge de onze ans, elle y apprit les éléments de la musique, puis elle se livra à l'étude de la harpe sous la direction de Naderman. En 1815, elle reçut des leçons de Bochsa pour cet instrument et, vers 1820, elle commença à se faire entendre dans les concerts. La hardiesse, l'énergie de son jeu, remarquables dans une femme, étonnèrent les connaisseurs. Peu de temps après, elle entreprit de longs voyages en Hollande, en Allemagne, en Italie, et partout elle obtint des succès. Elle s'arrêta pendant quelques années à Milan. En 1833 elle visita la Belgique; puis elle retourna à Paris, où elle arriva dans les premiers jours de 1835. On a gravé de sa composition : 1° Variations pour la harpe sur le thème *Nel cor piu non mi sento*, op. 1 ; Milan, Ricordi. — 2° *Fantaisie sur la polonaise du comte Oginski*, op. 2 ; ibid. — 3° *Fantaisie sur la romance de* Joseph, op. 3 ; ibid. Aline Bertrand est morte le 13 mars 1835, d'une fièvre nerveuse.

BERTUCH (Jean-Georges), docteur en droit à Kiel, naquit le 19 juin 1668, à Helmers-

Digitized by Google

hausen, en Franconie, et fut d'abord conseiller à Zittau. Lors de son installation à l'université de Kiel, en 1693, il soutint une thèse sur l'Opéra, qui fut ensuite imprimée sous ce titre : *Disputatio inaug. de eo quod justum est circa ludos scenicos, operasque modernas, dictas vulgo Opera*; Kiel, 1693, in-4o. Walther assure qu'on a donné une seconde édition de cette dissertation à Nuremberg, 1696, in-4°; l'existence de cette édition est au moins douteuse. Vers la fin de 1603, Bertuch prit du service comme auditeur et quartier-maître dans l'armée danoise, et après quarante-cinq ans de service sous trois rois de Danemark, il obtint le grade de général-major de cavalerie. Il vivait encore en 1739, et écrivait, le 19 juin de cette année, une lettre à Mattheson, que celui-ci a citée dans son *Ehrenpforte* (p. 29). Bertuch jouait du violon et composait.

BERTUCH (Charles-Volkmar), organiste de l'église de Saint-Pierre à Berlin, né à Erfurt, vers 1730, est compté parmi les plus habiles de l'Allemagne. Élève d'Adlung, il reçut de ce maître la tradition de la manière de Jean-Sébastien Bach, dont il jouait admirablement les compositions sur l'orgue. Vers 1777, il visita pour la dernière fois sa ville natale, et retourna ensuite à Berlin, où il mourut en 1790. Le docteur Burney, qui entendit Bertuch, en 1776, dit qu'il était le plus habile organiste de Berlin, et qu'il improvisait fort bien.

BERTUZZI (...), élève du conservatoire de Milan, et violoniste dans cette ville, vers 1840, s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument, parmi lesquelles on remarque : 1° Dix caprices pour violon seul; Milan, Ricordi. — 2° Trois duos pour 2 violons, op. 7; ibid. — 3° Thèmes avec des variations pour deux violons et violoncelle; ibid. Le même artiste a fait représenter à Pavie, en 1841, dans la saison du carnaval, un opéra intitulé : *Il Finto Sordo*; l'ouvrage n'a pas réussi.

BERWALD (Jean-Frédéric), né à Stockholm, en 1788, est fils d'un musicien de la chambre du roi de Suède. A peine âgé de trois ans, il montra les plus heureuses dispositions pour la musique. Son père lui fit présent d'un petit violon et commença à lui donner des leçons de cet instrument. Après treize mois d'une application soutenue, cet enfant extraordinaire fut en état de paraître en public et d'exécuter un adagio avec un sentiment naïf et simple qui excita l'admiration. Peu de temps après, le jeune virtuose fit un voyage en Suède et en Norwége; partout il recueillit des applaudissemens. A son retour à Stockholm, il commença à s'essayer dans la composition, et se livra à l'étude du piano. L'année suivante il entreprit un nouveau voyage en Danemarck, et se fit entendre à Copenhague devant le roi. Une maladie dangereuse fit craindre quelque temps pour ses jours, et sembla devoir mettre un terme à ses succès; mais à peine rétabli, il essaya ses forces dans la composition d'une symphonie où les trompettes et les timbales jouaient un rôle considérable. L'abbé Vogler, qui s'intéressait au jeune compositeur, lui fit apercevoir les fautes principales de son ouvrage, et les corrections qui furent le résultat de ses conseils rendirent la symphonie assez bonne pour qu'elle pût être exécutée publiquement, en 1797. L'auteur de cette production précoce était âgé de neuf ans. L'Académie Royale de musique de Stockholm, pour encourager Berwald, lui fit don d'une médaille d'or. Le 14 octobre de la même année, le jeune musicien donna un concert, et fit voir dans l'exécution de deux concertos une habileté qui tenait du prodige. On admira la pureté de son maniement d'archet et son expression dans l'adagio; sa symphonie fut exécutée de nouveau dans ce concert, à la suite duquel il fit un grand voyage avec son père. Au mois de mars 1798, ils se trouvaient à Saint-Pétersbourg; Moscou, Riga, et quelques autres villes considérables de la Russie et de la Pologne furent visitées par eux. Berwald se fit entendre ensuite à Kœnigsberg, Dantzick, Berlin, Dresde, Tœplitz, et se rendit à Leipsick vers la fin de l'année 1798; là, il mit la dernière main à une deuxième symphonie qu'il voulait dédier à la reine de Suède. En 1799, il prit la route de Stockholm par Hambourg. De retour dans sa patrie, il reçut encore des leçons de l'abbé Vogler pendant quelques années. En 1806, on lui donna le titre de musicien de la chambre du roi. Les grands événements de la guerre qui agitèrent l'Europe vers cette époque ne lui permirent pas de réaliser le projet qu'il avait de visiter les pays méridionaux; ce ne fut qu'en 1817 qu'il put faire ce voyage. Après avoir parcouru l'Allemagne, il se rendit en Italie, puis revint en Suède par la France, la Hollande et le Danemarck. Depuis 1819, il ne s'est plus éloigné de Stockholm. Les journeaux de l'Allemagne, particulièrement la *Gazette musicale* de Leipsick, ont accordé des éloges à Berwald comme violoniste et comme compositeur. Toutefois, il ne paraît pas qu'il ait réalisé les hautes espérances que ses débuts précoces avaient données. Les prodiges de l'enfance se résolvent rarement en grands hommes. Berwald a reçu sa nomination de maître de chapelle de la cour de Stockholm en 1834; il en remplissait encore les fonctions en 1848, et célébra alors la vingt-cinquième année de son en-

Digitized by Google

trée dans la chapelle royale. Il a trois filles, toutes trois cantatrices, qui se sont fait entendre à Stockholm, à Berlin, à Dresde et à Hambourg. Son frère, A. Berwald, violoniste comme lui, est maître de concert de la cour de Suède. On a publié de la composition de cet artiste : 1° Quatuor pour deux violons, alto et basse, n° 1 ; Copenhague, Lose. — 2° Trois polonaises pour piano et violon, op. 1 ; Berlin, 1798. — 3° Symphonie pour l'orchestre ; Berlin, Hummel, 1799. — 4° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse ; Berlin, 1800. — 5° Grande sonate pour piano et violon, op. 6 ; Leipsick, Breitkopf et Haertel.— 6° Introduction et rondo pour piano ; Copenhague, Lose.— 7° Quatre chansons françaises avec accompagnement de piano ; ibid.

BESANZONI (Ferdinand), compositeur dramatique italien, né à Plaisance, a fait représenter en 1843, dans cette ville, *Ruy Blas*, opéra en trois actes dans lequel M^lle Lagrange (*voy.* ce nom) a fait son début au théâtre. Il ne paraît pas que cet ouvrage ait été suivi par d'autres compositions. M. Besanzoni était chef d'orchestre de l'Opéra italien de Berlin en 1845.

BESARD, en latin **BESARDUS** (Jean-Baptiste), né à Besançon, dans la seconde moitié du seizième siècle, étudia dans sa jeunesse la médecine et la jurisprudence, mais sans négliger la musique, dans laquelle il se distingua par son talent sur le luth. Épris de la passion des voyages, il abandonna l'étude du droit, et se rendit en Allemagne. Arrivé à Cologne dans les premières années du dix-septième siècle, il s'y arrêta, et y exerça la médecine ; mais il paraît qu'il alla se fixer ensuite à Augsbourg, où il publia plusieurs ouvrages. Ses amis lui avaient reproché son inconstance et la dissipation qui lui faisait perdre un temps précieux : il leur répondit, dans la préface de son livre intitulé : *Antrum philosophicum, in quo pleraque physica quæ ad vulgariores humani corporis affectus attinent*, etc. (Augsbourg, 1617, in-4°), qu'il avait déjà prouvé, par la publication d'un *Thesaurus Harmonicus*, qu'il ne se livrait pas à l'oisiveté, comme on l'en accusait. Après l'année 1617 on perd la trace de Besard, et l'on ignore le lieu et l'année où il cessa de vivre. On a de lui : 1° *Thesaurus Harmonicus*; Cologne, 1603, in-fol. de 359 pages. Cet ouvrage est un recueil des meilleures compositions du temps de Besard, arrangées par lui pour le luth. On trouve à la fin un petit traité de la manière de jouer de cet instrument. Quelques bibliographes ont cité une édition du *Thesaurus Harmonicus* publiée à Cologne, en 1615 : je la crois supposée. — 2° *Isagoge in artem testudinarium, das ist : Unterricht ueber das Künstliche Saitenspiel der Lauten* ; Augsbourg, David Franck, 1617, in-fol. Cet ouvrage est une deuxième édition augmentée du *Traité du Luth* de Besard, avec son portrait.—3° *Novus partus, sive Concertationes musicæ, Augustæ Vindelicorum, per Davidem Francum*, 1617, in-fol ; collection de vingt-quatre morceaux, dont douze pour un luth seul et douze pour deux instruments de cette espèce.

BESLER (Samuel), fils du recteur de l'école évangélique de Brieg, en Silésie, naquit dans cette ville le 15 décembre 1574. Après avoir terminé ses études, il fut nommé cantor du séminaire, en 1599 ; puis, en 1605, recteur du collége du Saint-Esprit, à Breslau. Il mourut d'une maladie épidémique, le 19 juillet 1625. Ses compositions pour l'église se conservent encore dans la bibliothèque Saint-Bernardin, à Breslau. En voici les titres : — 1° *Concentus ecclesiastico-domesticus* (Chansons religieuses pour l'église et la maison), en forme de chorals à quatre voix, 1^re et 2^me parties ; 1658, in-4° de vingt-huit feuilles. — 2° *Citharæ Davidicæ psalmorum selectiorum prodromus, pro Augusto auspicatoque Augustissimi Bojemorum regis Frederici I, Wratislaviam Silesiæ metropolin ingressu adorn. et humil. dedicatus a S. B.*, 1620, in-fol. — 3° *Ant. Scandanelli Seren. Electoris Saxon. Augusti quondam capellæ-magistri musici præstantissimi Passio* (La Passion de Notre-Seigneur suivant l'évangile de saint Jean), Breslau, Baumann, 1621. — 4° *Hymnorum et Threnodiarum Sanctæ Crucis in devotam Passionis J.-C. Dei et Hominis commemorationem fasciculus, ad hebdom. magn. sua cuique melodia afficta* ; 1611 et 1513, in-fol. (le seul ouvrage que cite Gerber). — 5° *S. B. Gaudii Paschalis J.-C. redivivi in gloriosiss. resurrect. ejus lætam celebrationem relatio hist. a quat. Evang. consignata et mel. harm. adornata*; Breslau, 1612.—6° *Threnodiarum Sanctæ Crucis in salutiferam passionem Dom. nostri J.-Ch. recordationem continuatio beat.*, 1612. — 7° *Hymnorum et Thren. S. Crucis in sacratissimam Passionis ac mort. D. N. J.-C. recordationem melodia afficta*; Breslau, Baumann, 1614, in-8°. — 8° *Delitiarum mensalium apparatus harmonicus ferculis selectioribus benedictionem et grat. act. refertus* (Vingt-un bénédicités et grâces de table), à quatre voix ; ibid, 1615. — 9° Petites chansons pour la fête de Noël, à quatre voix, ibid. 1615.

Thunrodus composa en l'honneur de ce laborieux auteur le distique suivant :

« Quos vetus incinuit, quos nostra Ecclesia cantus
« Rimor, et harmoniis augeo et orno meis. »

Le frère cadet de S. Besler, Simon Besler, fut *cantor* à Strehlen; c'était un musicien estimable. En 1620, il fut *cantor* à Liegnitz, où il mourut en 1638.

BESNECKER (Jean-Adam), docteur en droit et professeur à Prague, au commencement du dix-septième siècle, passait pour l'un des plus grands organistes de son temps. Il touchait l'orgue de l'église de la Sainte-Croix à Prague, où l'on trouve encore aujourd'hui beaucoup de ses compositions pour l'église, en manuscrit. Son style est dans la manière de Palestrina.

BESOZZI (Alexandre), fils aîné de Joseph Besozzi, musicien, naquit à Parme, en 1700. Il se livra de bonne heure à l'étude du hautbois, et acquit une grande habileté sur cet instrument. Vers 1730, il passa au service du roi de Sardaigne, et devint premier hautboïste de sa chambre et de sa chapelle. Lorsque le docteur Burney le vit, en 1772, il avait plus de soixante-onze ans, et néanmoins il jouait encore du hautbois avec une perfection rare. Il ne s'était jamais marié, et vivait dans une douce intimité, depuis plus de quarante ans, avec son frère, Jérôme, célibataire comme lui. La conformité de leurs goûts était telle, qu'ils se vêtaient exactement de la même manière. Depuis leur entrée au service du roi de Sardaigne, ils n'avaient quitté Turin que deux fois; l'une, pour un voyage fort court à Paris; l'autre pour revoir le lieu de leur naissance. Leur position était fort aisée : ils avaient maisons de ville et de campagne, et toutes deux étaient ornées de fort bons tableaux. Alexandre est mort à Turin, en 1775. On a gravé de lui, tant à Paris qu'à Londres, six œuvres de trios et de solos pour violon et pour hautbois.

BESOZZI (Antoine), frère puîné d'Alexandre, naquit à Parme en 1707. Il devint premier hautboïste de la cour de Dresde en 1740, et se trouvait encore dans cette ville en 1772, lorsque le docteur Burney y arriva. Après la mort de son frère Alexandre, il se rendit auprès de Jérôme à Turin et y mourut en 1781. Ses compositions pour son instrument sont restées inédites.

BESOZZI (Jérôme), né à Parme, en 1713, s'adonna à l'étude du basson, sur lequel il acquit un degré d'habileté égal à celui de ses frères sur le hautbois. Sa longue habitation avec Alexandre (*Voy.* ci-dessus), et les études qu'ils firent ensemble, leur donnèrent à tous deux un fini d'exécution qu'ils n'auraient peut-être pas eu s'ils eussent travaillé séparément. Ils avaient composé ensemble de la musique pour hautbois et basson, uniquement consacrée à leur usage, et qui n'a point été publiée après eux. Jérôme est mort peu de temps après son frère Antoine.

BESOZZI (Gaetan), le plus jeune des quatre frères, naquit à Parme, en 1727. Il entra d'abord au service de la cour de Naples comme hautboïste; de là il passa à celui de la cour de France, et enfin se rendit à Londres, où il se trouvait encore en 1793. Quoiqu'il eût alors 68 ans, il étonnait par la précision de son jeu et le fini de son exécution. Il ne paraît pas qu'il ait fait imprimer ses concertos.

BESOZZI (Charles), fils d'Antoine, naquit à Dresde, en 1745. Élève de son père pour le hautbois, il le surpassa en habileté, et devint le rival de Fischer. Le docteur Burney, qui l'entendit en 1770, fut charmé de la beauté du son qu'il tirait de son instrument. On ignore l'époque de sa mort. Je possède deux concertos de hautbois de cet artiste : ils sont inédits.

BESOZZI (Jérôme), fils de Gaëtan, et comme lui hautboïste, entra au service du roi de France vers 1770. Le docteur Burney, qui l'entendit, en 1772, au concert spirituel, vante son style et sa qualité de son. Il est mort à Paris en 1785, laissant un fils, qui a été flûtiste à l'Opéra-Comique et qui s'est retiré plus tard à Versailles. Celui-ci eut un fils, qui est l'objet de l'article suivant.

BESOZZI (Louis-Désiré), né à Versailles, le 3 avril 1814, reçut de son père les premières leçons de musique, puis il entra au Conservatoire de Paris, le 18 juillet 1825. Confié aux soins d'un professeur de solfége, il obtint un second prix au concours de 1829. Deux ans auparavant il avait été admis dans le cours de piano de Zimmerman. En 1830 le deuxième prix de cet instrument lui fut décerné au concours, et il partagea le premier prix avec Louis Lacombe et Potier, en 1831. Dourlen lui enseigna l'harmonie et Lesueur la composition. En 1836, il se présenta au grand concours de l'Académie des Beaux-Arts de l'Institut, et y obtint le second prix : le premier lui fut décerné l'année suivante, et, devenu pensionnaire de l'État comme lauréat de ce concours, il partit pour l'Italie au mois d'octobre 1837. Diverses compositions de cet artiste pour le piano ont été gravées à Paris.

BESSEGUI (Ange-Michel). *Voyez* Bezegui.

BESSEL (A.-M.-S.-E. de), amateur de musique à Lingen, à la fin du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville : 1° Concerto pour le clavecin, avec orchestre; 1790, in-folio. — 2° Douze menuets et trios pour clavecin; 1791, in-4°. — 3° Nouveaux menuets et trios pour clavecin, avec accompagnement de deux violons, deux flûtes, deux cors et basse; 1793, in-4°.

BESSEMS (Antoine), violoniste et compo-

Digitized by Google

siteur, est né à Anvers, le 4 avril 1806, suivant les registres du conservatoire, ou le 6 avril 1809, d'après la note que lui-même m'a fournie. Dans son enfance il fut enfant de chœur à l'église des Jésuites, puis à Notre-Dame. Déjà il écrivait d'instinct de petits motets qu'il chantait lui-même, et qui intéressèrent en sa faveur son vieux maître de chapelle, dont il reçut des leçons de violon, à l'âge de quinze ans. Trois ans après il partit pour Paris, léger d'argent, mais plein d'espoir dans l'avenir, comme on l'est d'ordinaire dans la jeunesse. Le 24 octobre 1826 il fut admis comme élève de Baillot au conservatoire de musique. Après avoir reçu des leçons de ce maître célèbre pendant trois ans, il se retira de l'école en 1829. La place de premier violon du théâtre Italien étant devenue vacante et mise au concours, M. Bessems fut vainqueur de quatorze aspirants à la même place, et obtint sa nomination. Quelque temps après, il abandonna cette situation pour voyager en Belgique, en Allemagne, en Italie et en Angleterre, et y donner des concerts. De retour à Paris, il y organisa des séances de musique instrumentale et classique, dans lesquelles il interprétait avec intelligence et sentiment les trios, quatuors et quintettes des grands maîtres. En 1847, M. Bessems fut rappelé à Anvers pour y diriger l'orchestre de la Société royale d'Harmonie. Il remplit ces fonctions pendant quatre ans. Il est retourné de nouveau à Paris en 1852, et s'y livre à l'enseignement de son art. Les œuvres de cet artiste, tant publiées qu'inédites, forment la liste suivante : 1° Trois messes à quatre voix et orchestre; la 2me a été publiée chez Schott, à Mayence; les autres sont inédites. — 2° Deux grands psaumes à quatre voix et orchestre.— 3° Plusieurs motets avec orchestre ou orgue. — 4° Cantiques, offertoires, élévations, graduels, avec orchestre, orgue ou quatuor. — 5° 24 mélodies pour une, deux, trois et quatre voix, avec accompagnement de piano; publiées à Paris. — 6° Romances, cantilènes, canzonettes, idem; ibid. — 7° Hymne avec chœur et deux orchestres, composée pour l'inauguration de la statue de Rubens, et exécutée à Anvers, au mois de septembre 1840. — 8° Quatre livres de duos pour deux violons, publiés à Paris. — 9° Dix fantaisies pour violon, avec acc. d'orchestre, de quatuor, ou de piano, ibid.— 10° Deux livres de duos pour violon et violoncelle, ibid. — 11° Douze grands duos de concert pour piano et violon, en collaboration avec Jules Dejazet, ibid. — 12° Dix mélodies pour piano seul, ibid.— 13° Douze mélodies pour violon, avec acc. de piano, ibid. — 14° Six chants dramatiques dédiés à S. M. la reine des Belges, ibid. — 15° Deux quatuors pour 2 violons, alto et basse (inédits). — 16° Trio pour violon, alto et violoncelle (idem). — 17° Douze grandes études avec piano (idem). — 18° Concerto pour violon, avec orchestre (idem). — 19° Douze mélodies pour le violoncelle, avec piano (idem).

BESSER (T.-G.), organiste à la collégiale de Notre-Dame, et à Saint-Paul d'Halberstadt, vers la fin du dix-huitième siècle. On a de lui : 1° *Oden mit Melodien* (Odes en musique); 1779.— 2° *Die Frühlings Feier* (La fête du printemps); 1783. — 3° *Klavierstücke für Anfænger* (Pièces pour le clavecin à l'usage des commençans), premier cahier; 1784. On connaît aussi un oratorio de sa composition intitulé *Adams Erwachen* (Le réveil d'Adam); 1795, Mss.

BESSON (Jacques), né à Grenoble, dans la première moitié du seizième siècle, fut d'abord professeur de mathématiques à Orléans, puis à Lyon, où il vivait encore en 1581. Au nombre de ses ouvrages est un *Theatrum instrumentorum et machinarum*; Lyon, 1578, in-fol., dont Julien Paschalis a donné une édition augmentée, et dont il y a des traductions en français, en italien et en allemand. Besson y traite *des instruments de percussion et en particulier des cloches*. Delandine, dans son livre sur les *Manuscrits de la bibliothèque de Lyon*, indique sous le n° 877 du catalogue un mémoire in-folio sur le même sujet et sous le nom de *Besson* : ce n'est vraisemblablement qu'un extrait de l'ouvrage cité plus haut.

BESSON (Gabriel-Dias), maître de chapelle du couvent des Carmes déchaussés de Madrid, vers le milieu du dix-septième siècle. Le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal Jean IV, indique un traité de composition par cet auteur, intitulé : *Compendio de musica;* mais il ne fait pas connaître s'il est imprimé ou manuscrit.

BESSON (Gabriel), violoniste et compositeur, vivait à Paris au commencement du dix-huitième siècle. Il y a publié : Douze sonates à violon seul, 1er livre, in fol.

BESTES (Godefroy-Ernest), l'un des meilleurs organistes de l'Allemagne, naquit à Berka près de Weida, le 7 février 1654. Jean Winten, organiste de la cour à Altenbourg, lui donna les premières leçons de clavecin. En 1690, Bestes succéda à son maître dans son emploi; il mourut en 1732, après avoir occupé cette place pendant quarante-deux ans. L'on n'a rien imprimé de ses compositions.

BETHISY (Jean-Laurent de), né à Dijon, le 1er novembre 1702, fut professeur de musique à Paris, et se fit connaître par un ouvrage in-

Digitized by Google

titulé : *Exposition de la théorie et de la pratique de la musique, suivant les nouvelles découvertes*; Paris, 1754, in-8°. Il y a une seconde édition de cet ouvrage; Paris, 1754, in-8°. L'auteur y expose la théorie de l'harmonie selon les principes de Rameau ; mais il fait voir que ces principes sont souvent en contradiction avec la pratique. Toutefois, ses exemples sont mal écrits et ne s'élèvent pas au-dessus de l'école française de son temps. Mattheson a fait une critique de cet ouvrage dans son *Plus ultrà*, p. 465-471. Dans la *Biographie Universelle* de Michaud on attribue à Bethisy la musique d'un opéra intitulé : *L'enlèvement d'Europe*. On a aussi de sa composition *Le transport amoureux* et *Le volage fixé*, cantatilles ; Paris, in-fol. sans date. Béthisy est mort à Paris, le 19 octobre 1781.

BETHMANN (Christian), excellent facteur d'orgues à Hanovre, né en 1783, est mort dans cette ville, le 7 juillet 1833, à l'âge de cinquante ans. Au nombre de ses ouvrages se trouve un nouveau *Clavicylindre*, dont Chladni a rendu compte dans la *Gazette générale de musique* de Leipsick (1824, n° 51, pages 826-827). En 1825, Bethmann a publié dans le même journal (n° 36, p. 607 et suiv.) une réfutation d'un article que Wilke, organiste et directeur de musique à Neu-Ruppin, avait publié dans le numéro 43 de la même gazette (page 690), concernant la facture des orgues. Wilke répondit à cette critique dans le volume suivant; mais les observations de Bethmann n'en subsistèrent pas moins.

BÉTHUNE (Le comte de), poëte et musicien français du douzième siècle. Une chanson de Hugues d'Oisy, qui lui est adressée, semble prouver qu'il avait accompagné Philippe-Auguste en France, à son retour de la Terre sainte. On connaît douze chansons notées de sa composition : le Mss. 7222 de la Bibliothèque du Roi en contient neuf.

BETTELLA (Paul), chapelain de la cathédrale de Padoue, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, eut pour maître de composition Simon Vesi, maître de Chapelle à Forli. Il a fait imprimer un œuvre qui a pour titre : *Messa e Salmi a 1, 2, 3, voci concertati, con violini*, op. 1a; Venise, 1677, in-4°

BETTIGNIES (Jean de), maître des primiciers de l'église Notre-Dame de Tournay, dans la première partie du dix-septième siècle, est connu par deux rondeaux mis en musique à quatre parties, lesquels sont insérés dans un recueil qui a pour titre : *La pieuse alouette avec son tire-lire*; Valenciennes, 1610 et 1621. 2 vol. in-8°. Les rondeaux de Bettignies se trouvent dans le premier volume ; on trouve dans le deuxième *Le pieux chant de l'alouette*, à quatre parties, par J. J., maître des primiciers de l'église Notre-Dame de Tournay; ce qui a fait croire à M. de Coussemacker *(Notices sur les collections musicales de la bibl. de Cambrai*, etc., p. 118), avec beaucoup de vraisemblance, que Bettignies était mort avant que le deuxième volume fût publié, en 1621.

BETTINI (Étienne) surnommé *il Fornarino*, parce qu'il avait été boulanger, fut un contrapuntiste distingué du seizième siècle. Il eut pour maître Goudimel, et fut condisciple de Jean Animuccia, de Palestrina, d'Alexandre Merlo, et de Jean-Marie Nanini. En 1562 il fut nommé chapelain chantre de la chapelle pontificale, à Rome. Ses compositions sont restées en manuscrit. L'abbé Santini possède de ce musicien un *Salvum me fac*, et un *Transeunte Domino*, motets à cinq voix.

BETTINI (Girolamo), compositeur italien, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a publié des messes à cinq voix ; Venise, 1647.

BETTINI (Mario), savant jésuite italien, né à Bologne, le 6 février 1584, fut professeur de morale, de philosophie et de mathématiques au collége de Parme. Il mourut à Bologne le 7 novembre 1657. On trouve beaucoup de choses relatives à l'acoustique et à la partie mathématique de la musique dans ses livres intitulés : 1° *Apiaria universæ philosophiæ, mathematicæ, in quibus paradoxa et nova pleraque machinamenta ad usus eximios traducta et facillimis demonstrationibus confirmata exhibentur*, Bologne, 1641-1645, 3 vol. in-fol. — 2° *Euclides explicatus*, 1642 et 1645 ; ouvrage qui fait aussi partie du précédent — *Ærarium philosophiæ, mathemathicæ*; Bologne, 1648, in-8°

BETTONI (L'abbé Barthélemy), savant italien, a publié un recueil de dissertations sous ce titre : *Osservazionni sopra i salmi* ; Bergame, Locatelli, 1786, 2 vol. in-8°. La sixième dissertation du premier volume traite de la musique des anciens, et particulièrement des Hébreux au temps de David et de Salomon. La septième dissertation est aussi relative à des objets de musique et aux instruments des Hébreux.

BETTONI (Nicolas), typographe italien, né à Porto-Guaro, petite ville du royaume Lombardo-Vénitien. Après avoir rempli divers emplois publics à Vérone, à Udine et à Brescia, il quitta la carrière administrative, et fonda diverses imprimeries à Brescia, à Padoue, à Milan, et à Porto-Guaro ; mais ces entreprises ne furent point heureuses, et Bettoni fut obligé de chercher un

Digitized by Google

refuge à Paris, où il établit une nouvelle imprimerie. Il cultivait les lettres. Au nombre des opuscules qu'il a publiés, on remarque celui-ci : *Rossini et sa musique;* Paris, Bettoni, 1836, 16 p. in-8°.

BETTS (JOHN), luthier anglais, a joui de beaucoup de réputation dans son pays à la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Il travailla à Londres depuis 1787 jusqu'en 1823, époque de sa mort. Les instruments qu'il fabriqua, et surtout le commerce qu'il fit des anciens violons, altos et basses de Crémone, lui firent acquérir une fortune considérable, dont ses neveux, John et Arthur Betts, ont hérité. Ceux-ci continuent sa lutherie et ont obtenu une médaille à l'exposition de 1851, pour des imitations de violons d'Amati.

BETTS (ARTHUR), neveu du précédent, violoniste anglais, naquit dans le comté de Lincoln, vers 1780. Son frère, fabricant de violons à Londres, l'appela près de lui, et lui fit donner les premières leçons par Hindmarsh, violoniste médiocre; mais, après quelques mois, il eut le bonheur de passer sous la direction de Viotti. Il reçut aussi des leçons d'Eley et de Russel pour l'harmonie, et il fut un des plus habiles professeurs de l'Angleterre. On a de lui plusieurs ouvrages pour le piano et pour le violon.

BETZ (SUZANNE-JACOBINE), connue sous le nom de Mme Jungert, née à Augsbourg, en 1745, y prit des leçons de musique de J. G. Seyfert, et devint une cantatrice excellente. Vers 1768, elle passa au service de la cour de Munich, en qualité de première chanteuse des concerts, et y réunit tous les suffrages. Elle vivait encore à Munich vers 1811.

Une autre cantatrice de ce nom. Mlle Émilia Betz, née à Cobourg, s'est fait remarquer comme cantatrice douée d'un beau talent, à son début en 1845, dans *La Fille du régiment,* jouée au théâtre de la cour de Saxe-Cobourg. L'éducation vocale de Mlle Betz avait été faite à Vienne et à Paris.

BEUF (JEAN LE). *Voy.* LEBEUF.

BEURHUSIUS (FRÉDÉRIC), philosophe allemand, né à Menertzhagen, était corecteur à Dortmund, en 1573. On a de lui : *Erotematum musicæ libri duo, ex optimis hujus artis scriptoribus vera perspicuaque methodo descripti;* Nuremberg, 1551, in-8o. Forkel n'a pas eu connaissance de cette édition, qui est à la Bibliothèque Mazarine. Il y a des éditions de cet ouvrage datées de Nuremberg 1573, 1580, 1585 et 1591, toutes in-8o. Celle de 1585 est accompagnée d'une préface de Jean-Thomas Freig, recteur à Altorf. Toutes ces éditions sont également rares. L'ouvrage de Beurhusius n'est pas sans intérêt pour l'histoire de la musique.

BEURSE (PIERRE OU PIERQUIN), organiste de la chapelle de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, paraît pour la première fois dans l'état de cette chapelle, dressé au mois de novembre 1474. Son nom est inscrit dans les registres sous ces formes *Beurse*, *Beurst*, *Bursin* et *Veurse* (1). Beurse se trouve encore dans les états de la chapelle ducale de Bourgogne en 1480 et 1481; mais il n'est plus dans celui de novembre 1492, et Gomart, surnommé *Nepotis*, y est inscrit comme son successeur dans la place d'organiste. Une chanson à trois voix, sous le nom de *Beurt* se trouve dans un manuscrit qui a appartenu à Pixérécourt (*voy.* ce nom) et qui est passé en Angleterre : il est vraisemblable qu'elle appartient à l'artiste dont il s'agit ici.

BEUTLER (JEAN-GEORGES-BERNARD), corecteur à l'école de Mülhausen, a publié en 1788, chez Breitkopf et Hærtel, à Leipsick, des *Conversations musicales pour le piano*, en deux parties. Il arrangea ensuite à quatre parties d'anciennes mélodies chorales du dix-septième siècle, sur lesquels Demme avait mis de nouvelles paroles. Après avoir soumis ce travail au savant organiste Umbreit, il le publia sous ce titre : *Nouveaux cantiques de Demme sur d'excellentes mélodies anciennes, arrangées avec accompagnement de piano ou orgue*; Gotha, Becker 1799, in-4o. On a aussi sous le nom de Beutler des *Menuets brillants pour le piano*; Leipsick, 1800.

BEUTLER (BENJAMIN), né à Mühlhausen le 2 décembre 1792, est mort le 2 janvier 1837 dans la même ville, où il remplissait les places de directeur de musique et de secrétaire du gymnase. Après avoir terminé ses premières études dans ce collége, il alla suivre les cours de l'université de Gottingue, où il s'adonna particulièrement à la théologie. L'amour de la musique le lia avec Forkel. De retour à Mühlhausen, il succéda à son oncle en 1814 dans la place d'organiste à la *Marienkirche* (l'Église de Sainte-Marie). Quelques années après, le magistrat de la ville le nomma directeur de musique et sous-recteur du gymnase. Il devint en quelques années l'âme du mouvement musical à Mühlhausen, établit des chœurs de garçons et de filles dans les écoles, et fut le fondateur d'une société de chœurs d'hommes, en 1830. Enfin il organisa à Mühlhausen de grandes fêtes musicales, dont il fut le directeur. Homme religieux et d'une moralité sévère, il jouissait de l'estime générale. Il a été l'éditeur, conjointement avec

(1) Collection des lettres patentes de l'Audience, aux archives du royaume de Belgique.

Digitized by Google

Hildebrand, des mélodies chorales pour le livre de chant de Mühlhausen, sous ce titre : *Choral-Melodieen für das Mühlhauser Gesangbuch zum Gebrauch in Schulen, in Kirchen und der hauslichen Andacht*; Mühlhausen, Fried, Heinrichs Hofen, 1834, in-8°.

BEUTLER (F...), musicien de la chambre de la cour de Bavière, violoniste et virtuose sur le piano, né à Munich, vers 1798, a vécu à Berlin vers 1819, puis à Zurich, et s'est fixé à Lausanne, où il a été nommé directeur de musique en 1825. Il s'y trouvait encore en 1833. Il s'est fait connaître par quelques compositions parmi lesquelles on remarque : 1° Allegretto pour le piano; Berlin, Grobenchütz.—2° Pot-Pourri, op. 2; Munich, Falter. — 3° Six variations et coda. op. 4; ibid.; — 4° Six variations et rondo sur un thème original, op. 6; ibid. — 5° Neuf chansons allemandes; ibid. — 6° Pot-Pourri pour le violon, sur un thème de *la Dame Blanche*, avec orchestre. op. 15; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 7° 3 chants de société pour 4 voix d'hommes. op. 13; ibid. — 8° *Allegro poco andantino*, pour piano, Hambourg, Schubert. En 1829, Beutler a fait exécuter une ouverture à grand orchestre de sa composition, et une autre ouverture sur l'air français : *ô ma Patrie*.

BEUZIN (J. G.), écrivain allemand, inconnu à tous les bibliographes, de qui l'on a un opuscule intitulé : *Beurteilung der pantomimischen Oper des hern Niccolini* (Critique de l'opéra pantomimique de M. Niccolini); Erfurt, 1751, in-4° de 4 feuilles.

BÉVERINI (François), musicien, né vraisemblablement à Rome, vers le milieu du quinzième siècle, est cité comme auteur de la musique d'une espèce d'opéra, ou plutôt d'un *Mystère*, dont le sujet était la Conversion de Saint-Paul. Ce mystère fut représenté à Rome en 1480, par ordre du cardinal Raphaël Riari. Bonnet (*Histoire de la musique*, tom. 1, p. 256) et Blankenburg, dans le supplément à la théorie des beaux-arts de Sulzer (t. 2, p. 457), disent que cette pièce a été chantée d'un bout à l'autre, et se fondent sur un passage de l'épître dédicatoire de Jean Sulpicius, auteur de la pièce, au cardinal Riari, où il est dit que jusqu'alors on n'avait jamais entendu à Rome une semblable exécution en forme de chant. La question reste néanmoins indécise; mais quoi qu'il en soit, il est certain que la musique de Beverini a dû être dans le style du contrepoint d'église de son temps.

BEVILAQUA (M.), flûtiste et virtuose sur la guitare, est né en Italie, et a vécu longtemps à Vienne. Plus de soixante œuvres de musique portent son nom. Parmi ses productions, on remarque : 1° Trois duos concertants pour deux flûtes; — 2° Trois trios pour deux clarinettes et basson, — 3° Quatuor pour guitare, violon, flûte et violoncelle, op. 18. — 4° Neuf variations pour guitare et flûte sur l'air : *La Biondina*. — 5° Variations sur un air allemand, pour guitare et flûte ou violon, op. 62. — 6° Sonate pour piano et flûte (en *sol*), op 63. Tous les autres ouvrages de Bevilaqua consistent en duos pour guitare et flûte, piano et violon : ils ont été gravés à Vienne et à Rome. Les auteurs de la nouvelle Encyclopédie musicale, publiée à Stuttgard, disent que les productions de cet artiste portent le cachet de connaissances solides en musique. L'un de ses derniers ouvrages est une *Méthode de guitare*. On n'a plus rien imprimé de Belivaqua depuis 1827.

BEVIN (Elway), habile compositeur anglais, vivait vers la fin du règne d'Élisabeth. Il était du pays de Galles; mais on ignore le lieu et la date de sa naissance, ainsi que celle de sa mort. Tallis fut son maître de composition et l'eut pour successeur dans sa place à la chapelle royale, en 1589. Peu de temps après, il fut aussi nommé organiste de la cathédrale de Bristol; mais il perdit ces deux emplois en 1637, parce qu'on découvrit qu'il était de la communion romaine. On trouve dans la collection de Barnard intitulée : *First Book of selected Church Musick* (1641), un service de musique d'église qui y a pour titre : *M. Elway Bevin's first service of 4 und 5 parts*. Cette composition, la seule qu'on connaisse aujourd'hui de Bevin, a été reproduite dans la grande collection de Boyce intitulée *Cathedral Music*. Mais l'ouvrage qui a fondé la réputation de ce musicien est un traité de composition intitulé : *A brief and short Introduction to the art of Musicke, to teach how to make discant of all proportions that are in use : very necessary for all such as are desirous to attaine to Knowledge in the art, and may by practice, if they can sing, soon be able to compose three, four, and five parts, and also to compose all sorts of canons that are usual, by these directions, of two or three parts in one, upon a plain song* (Courte introduction à l'art de la musique, etc.); Londres, 1631, in-4° de 152 pages. Ce livre est devenu très-rare. On y trouve des règles pour la construction de toutes les espèces de canons, avec des exemples jusqu'à six parties. Kollmann a rapporté et expliqué cinq canons extraits de l'ouvrage de Bevin dans son *Essay on practical musical composition*, chapitre IX, et planches 40 et 41. Bevin fut le maître du

Digitized by Google

Dr. William Child. Burney a dit de lui (*History of Music.*, vol. III, p. 327) : « Bevin fut « réellement un homme de génie : il est regret- « table qu'un plus grand nombre de ses compo- « sitions n'ait pas été conservé. »

BEYER (Jean-Samuel), né à Gotha, vers 1680, fut d'abord *cantor* à l'école de Weissenfels, et ensuite directeur de musique à Freyberg, où il demeura depuis 1703 jusqu'à sa mort, arrivée en 1744. Il s'est fait connaître également comme compositeur et comme écrivain didactique. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Primæ lineæ musicæ vocalis, dass ist kurze, leichte, gründliche und richtige Anweisung, wie die Jugend, so wohl in den œffentlichen Schulen, als auch in der Privat-Information, ein musikalisches Vokalstück wohl und richtig singen zu lernen, aufs kürtz te kann unterrichtet werden, mit unterschiedlichen Canonibus, Fugen, Soliciniis, Biciniis, Arien und einem Appendice, worinnen allerhand lateinische, franzœsische und italiænische Termini musici zu finden, etc.* (Introduction courte, facile, fondamentale et exacte à la musique vocale, etc.) ; Freyberg, 1703, 14 feuilles in-4° obl. Une seconde édition a été publiée dans le même format à Dresde, en 1730, mais réduite à la moitié, par la suppression des exemples de canons, de fugues, etc. — 2° *Musikalischer Vorrath neu variirter Festchoral-Gesænge, auf dem Clavier, in Canto und Basso, zum Gebrauch sowohl beym œffentlichen Gottesdienst, als beliebiger Haus-Andacht* (Magasin musical de nouveaux chants simples variés, pour clavecin avec soprano et basse, etc.), première partie; Freyberg, 1716, in-4°; deuxième partie, 1716; troisième, idem, 1719. — 3° *Geistlich-musikalische Seelen-Freude, bestehend aus 72 Concert-Arien von 2 vocal und 5 unterschiedlichen Instrumental-Stimmen, auf alle Sonn-und Fest-Tage zu gebrauchen.* (L'âme joyeuse, spirituelle et musicale, consistant en soixante-douze airs concertants pour deux voix et cinq instruments, etc.) ; Freyberg, 1724. in-4°

BEYER (...), physicien, Allemand de naissance, domicilié à Paris, y inventa un instrument composé de lames de verre frappées par des marteaux, dans la forme d'un piano, et qui fut appelé *Glass-chord* par Franklin. Un pianiste, nommé *Schunck*, le joua en public pendant quinze jours, au mois de novembre 1785. Cet instrument a été employé avec succès à l'Opéra, dans les *Mystères d'Isis*, pour remplacer la flûte enchantée. C'est ce même instrument, dépouillé de son clavier, et frappé par un simple marteau de liége, qui a été rendu populaire à Paris.

BEYER (Ferdinand), l'un des fabricants les plus actifs de cette musique de piano sans idées et sans valeur, sur des danses ou des airs d'opéras, que l'époque actuelle voit éclore chaque jour. Les renseignements me manquent sur sa personne. Il a commencé à se faire connaître vers 1840, et déjà on a imprimé sous son nom quelques centaines de morceaux (en 1859) ; cependant Gassner n'en parle pas dans son lexique, qui a paru en 1849. La plupart des *productions* de M. Beyer ayant été publiées chez Schott, à Mayence, et chez Simrock, à Bonn, il est vraisemblable qu'il habite dans quelque ville des bords du Rhin.

BEYLE (Marie-Henri) (1), littérateur français qui s'est caché sous plusieurs pseudonymes, notamment sous celui de *Stendhal*, naquit à Grenoble, le 23 janvier 1783, et mourut à Paris le 23 mars 1842. Fils d'un avocat au parlement de Grenoble, il eut d'abord pour précepteurs des prêtres, qui lui firent prendre en aversion leur enseignement sévère ; puis il entra à l'école centrale de sa ville natale en 1795, en suivit les cours pendant quatre ans, et y obtint des succès. En 1799 il se rendit à Paris, et y trouva un logement dans la maison de M. Daru, allié de sa famille. Il se destinait à entrer à l'École polytechnique ; mais ennemi du travail, il ne put se mettre en état d'y être admis. M. Daru essaya alors de le placer dans l'administration : il y montra la même incapacité, et en sortit pour aller étudier, dans l'atelier de Regnault, la peinture, qui ne lui réussit pas mieux. En 1800, il suivit M. Martin Daru en Italie. Arrivé à Milan, il essaya de nouveau de l'administration dans les bureaux du gouverneur de la Lombardie, s'en dégoûta bientôt, et entra comme maréchal des logis dans le sixième régiment de dragons : six mois après il obtenait par ses protecteurs l'épaulette de sous-lieutenant, et en cette qualité il prit part aux combats que l'armée française livra en Italie. La carrière militaire n'ayant pas pour lui plus d'attrait que toutes celles qu'il avait essayées, il donna sa démission à la paix d'Amiens, en 1802,

(1) Dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, j'ai donné à Beyle les prénoms de *Louis-Alexandre César*, d'après la *France Littéraire* de M. Quérard (t. 1er, p. 319). M. P. Colomb-des-Battus l'appelle *Arthur-Louis-Alexandre-César*, dans son *Catalogue des Dauphinois dignes de Mémoire* (1840, in 8°) ; mais M. Quérard assure (dans *La Littérature contemporaine*, XIXe siècle, t. 1, p. 449, note) que le véritable prénom de Beyle est *Henri*, et la *Nouvelle Biographie universelle* de MM. Michaud, à laquelle j'emprunte les détails biographiques de cette notice, le nomme *Marie-Henri*. (T. V, col. 889.)

Digitized by Google

et retourna à Grenoble reprendre l'existence oisive pour laquelle il avait un penchant décidé. Cependant, sans fortune, il avait besoin d'un état : on essaya de lui en donner un en le faisant entrer dans une maison de commerce à Marseille, en 1805; il n'y put rester une année entière. De retour à Paris, il partit pour l'Allemagne, avec M. Daru, en 1806, et, grâce à son protecteur, il fut nommé intendant des domaines de l'empereur, à Brunswick, puis, en 1807, adjointd'un commissaire des guerres. En 1810, il entra au conseil d'État comme auditeur, et fut peu après chargé des fonctions d'inspecteur de la comptabilité du mobilier et des bâtiments de la couronne, fonctions qu'il abandonna en 1812, pour accompagner M. Daru, en amateur, dans la campagne de Russie. En 1814, il retourna à Grenoble avec le titre d'adjoint au commissaire extraordinaire; mais immédiatement après la première invasion de la France, il alla se fixer à Milan, où il passa sept années, trouvant ses moyens d'existence dans les nombreux articles qu'il fournissait aux revues françaises et anglaises. Il s'y trouvait parfois des révélations sur la situation de la Lombardie qui fixèrent l'attention de la police autrichienne : elle l'obligea à retourner à Paris en 1821. Il y resta jusqu'en 1830, uniquement occupé de travaux littéraires. La révolution de juillet lui fut favorable en lui procurant, le 25 septembre 1830, le brevet de consul de France à Trieste. M. de Metternich lui ayant refusé *l'exequatur*, il alla à Civita-Vecchia remplir les mêmes fonctions, qu'il exerça jusqu'à sa mort. J'ai connu Beyle en 1830, dans les bureaux de la rédaction du journal *Le Temps* : c'était un gros homme, fort insouciant, fort sommeillant, et dont la conversation n'indiquait pas l'esprit qu'il a mis dans ses livres. Il ne savait causer que la plume à la main.

Beyle débuta mal dans la littérature; car ce fut par un plagiat. Un livre intéressant de Carpani avait été publié sous ce titre : *Le Haydine, ovvero lettere su la vita e le opere del maestro Giuseppe Haydn* (*Voyez* Carpani) : il tomba entre les mains de Beyle, qui le traduisit en français, et le publia sous le pseudonyme de *Bombet*, et sous ce titre : *Lettres écrites de Vienne en Autriche sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie;* Paris, Didot, 1814, in-8° de 460 pages. Cette traduction, achevée à Londres, fut elle-même traduite en anglais quelques années après. Le titre de la version anglaise est : *Lives of Haydn and Mozart, in a series of letters, translated from the french;* London, Murray, 1817, in-8° de 493 pages. La supercherie était trop évidente pour que Carpani gardât le silence. Il attaqua le plagiaire pseudonyme avec autant de force que de vivacité dans deux lettres écrites de Vienne, les 15 et 20 août 1817, qui parurent dans la *Nuova serie del Giornale dell' Italiana letteratura*, t. X, Padova, 1817, p. 124-140, avec ce titre : *Lettere due dell'autore delle Haydine, Giuseppe Carpani, milanese, al sig. Alessandro Cesare Bombet, francese, sedicente autore delle medesime.* A ces lettres étaient jointes des déclarations de Salieri, Weigl, Frieberth, du conseiller de légation saxone Griesinger, et de M^lle^ Kurzbeck, lesquelles disaient que Carpani était le véritable auteur des Haydines, et que le livre de Bombet n'en était qu'une simple traduction. Quelques journaux littéraires de l'Allemagne reproduisirent la réclamation de Carpani, et le *Journal de Paris* en donna un extrait au mois d'octobre 1817, avec des réflexions désagréables pour Beyle, qui n'essaya pas de répondre à ces attaques, mais qui ne reproduisit pas moins son livre avec le titre de *Vies de Haydn, Mozart et Métastase.* Paris, Delaunay, 1817, in-8°. Cette fois il avait changé le pseudonyme de Bombet en celui de Stendhal. M. Quérard s'est trompé (dans *la France Littéraire*, t. I^er^., p. 325) lorsqu'il a considéré les *Lettres écrites de Vienne* et les Vies de Haydn et de Mozart comme des ouvrages différents. Il n'a pas connu non plus le titre exact de la première édition. Carpani semble avoir été destiné à être pillé ou imité par Beyle. Il avait fait insérer dans les journaux d'Allemagne et d'Italie depuis 1818 jusqu'en 1822, diverses lettres sur Rossini et sur plusieurs autres compositeurs du même temps, particulièrement sur *Tancredi* et sur *Freyrchütz ;* ses lettres ont été réunies depuis lors avec quelques autres morceaux du même auteur, sous ce titre : *Le Rossiniane ossia lettere musico-teatrali.* Or, Beyle publia, en 1823, une *Vie de Rossini* (Paris, Bouland, deux parties in-8°), qu'il reproduisit l'année suivante, comme une édition nouvelle, au moyen d'un nouveau frontispice. Ce livre, mis au jour sous le nom de *Stendhal*, renferme une grande partie des opinions exprimées par Carpani sur *Tancrède* de Rossini, sur *Freychütz*, de Weber, sur *Otello*, et sur beaucoup d'autres productions de l'école moderne. Le reste, particulièrement la partie biographique, a pour base des anecdotes recueillies à la légère par l'auteur, et quelques faits empruntés aux almanachs de spectacles publiés à Venise et à Milan. Tout cela est rempli d'inexactitudes. Quant à la forme de l'ouvrage, on y remarque le même désordre que dans toutes les autres pro-

Digitized by Google

ductions de Beyle. Quelques pages ont le cachet du talent qu'on ne peut refuser à l'écrivain, et qui a fait le succès de ses romans, de ses peintures de mœurs et de ses brochures ; mais les contradictions y fourmillent ; les jugements et les critiques accusent une ignorance complète de l'art et un esprit tout rempli de préjugés ; enfin, en dépit de son goût apparent pour la nouveauté, on y voit que Beyle a des habitudes et des affections pour les souvenirs de sa jeunesse. Le professeur Wendt, qui a publié à Leipsick, en 1824, une traduction allemande du livre de Beyle, en a corrigé les inexactitudes dans des notes. Il en a été fait une traduction anglaise, publiée à Londres, en 1826, 1 vol. in-12. Des éditions en ont été faites en Belgique; et il en a été publié une nouvelle à Paris, en 1854, un vol. in-12, avec quelques additions. Les ouvrages de Beyle, étrangers à la musique, sont : 1° Une *Histoire de la Peinture en Italie*; Paris, 1877, 2 vol. in-8°, reproduite plusieurs fois avec des changements de titres comme des éditions nouvelles. — 2° *Rome, Naples et Florence* en 1817; Paris, 1817, in-8°. — 3° *De l'Amour;* Paris, 1722, 2 vol. in-12; production audacieuse et immorale. — 4° *Armance*, roman; Paris, 1827, 3 vol. in-12. — 5° *Promenades dans Rome;* Paris, 1829, 2 vol. in-8°. — 6° *Rouge et Noir, chronique du dix-neuvième siècle;* Paris, 1831, 2 vol. in-8°. — 7° *Mémoires d'un Touriste;* Paris, 1838, 2 vol. in-8°. — 8°. *La Chartreuse de Parme;* Paris, 1839, 2 vol. in-8°. C'est la meilleure production de l'auteur. — 9° Quelques brochures de circonstance, etc.

BEYSSELIUS (Jodocus), conseiller impérial, philosophe, orateur et poëte, né à Aix-la-Chapelle, vécut de 1454 à 1494. Au nombre de ses écrits, Trithême (*De Script. Eccles.*, p. 395), place un dialogue *De optimo genere musicorum, lib. I.*

BEZEGUI (Ange-Michel), compositeur et bon violoniste, né à Bologne en 1670, vint à Paris vers 1684, et devint chef de la musique de Fagon, surintendant des finances. Il eut le malheur de se casser le bras, et son protecteur lui assura une existence aisée, mais qui ne le consola jamais de son accident. Il mourut en 1744. On connait de lui : *Sonate a violino solo e violoncello o basso continuo*, op. 1ª, Amsterdam, Roger, in-fol. obl., et un livre de pièces de clavecin.

BIAGGI (Alamanno), compositeur italien, né en Lombardie, a fait ses études musicales au Conservatoire de Milan. Fixé à Florence vers 1838, il y occupe les positions de maître de chapelle de l'institut musical de cette ville, et de premier violon de la cour de Toscane. Son début dans la composition dramatique eut lieu au théâtre de *la Pergola*, à Florence, le 15 septembre 1840, par l'opéra intitulé *I Petromiani ed i Geminiani*, dont le libretto n'était autre que celui de la *Secchia rapita*, mis précédemment en musique par Zingarelli et plusieurs autres compositeurs. Biaggi avait écrit une ouverture à grand orchestre, pour un concert du Conservatoire de Milan, qu'il a ensuite arrangée pour le piano à quatre mains, et qui a été publiée chez Ricordi. On connait aussi de lui une messe de *requiem* à quatre voix et orchestre, en partition ; Florence, Ferdinand Lorenzi, in-fol. Les journaux italiens ont annoncé, en 1855, la représentation, au théâtre Léopold de Florence, de l'opéra *Gonzalvo di Cordova*, musique composée par *Alessandro Biagi* : il est vraisemblable qu'il y a là une erreur typographique, et qu'il faut lire *Alamanno Biaggi*.

BIAGIOLI (Nicolas-Josaphat), grammairien et littérateur, né en 1761, à Vizzano, dans l'état de Gênes, fit ses études à Rome, et fut professeur à l'université d'Urbino dès l'âge de dix-sept ans. Après avoir été préfet de Rome pendant l'occupation de l'Italie méridionale par les armées de la République française, il fut obligé de se réfugier à Paris, en 1798, et d'y ouvrir des cours de langue et de littérature italienne pour vivre. Il y mourut des suites d'une fluxion de poitrine, le 13 décembre 1830. On a de Biagioli des éditions estimées du Dante et de Pétrarque, une grammaire italienne qui a eu beaucoup d'éditions, des poésies latines et italiennes, ainsi que plusieurs autres ouvrages sur lesquels on peut consulter le supplément de la Biographie universelle de MM. Michaud. Biagioli n'est cité ici que pour un poëme intitulé : *La nascità del gran Rossini;* Paris 1823, 1 feuille in-4°.

BIAGIOLI (...) une petite sonate pour le piano, intitulée *La Caccia*, a été publiée sous ce nom, chez Ricordi, à Milan.

BIANCA (...), maître de chapelle à Naples, naquit dans cette ville en 1788. Artiste sans génie, il a donné plusieurs opéras qui sont déjà oubliés ; on n'a le nom que d'un seul, *Zoraïde e Corradino*. De 1815 à 1825, il a fait, comme chanteur, un long voyage en Allemagne, en Angleterre et en France; mais il n'a pu réussir à se faire remarquer.

BIANCHI (Pierre-Antoine), compositeur, né à Venise, vers 1530, fut d'abord chanoine régulier de Saint-Sauveur dans cette ville, et ensuite chapelain de l'archiduc Ferdinand d'Autriche. On a de lui : 1° *Il primo libro delle canzoni Napoletane a tre voci*; Venise, 1572,

Digitized by Google

in-8°. G. Alberici dit (*Catal. breve degl illust. Scritt. Veneziani*, p. 77) qu'un autre ouvrage de Bianchi a été publié à Venise, vers 1605, mais il n'en indique ni la nature, ni le titre. Enfin on a de lui :— 2° *Sacri concentus, octovocibus, tum vivæ vocis, tum omnium instrumentorum generi decantandi*; Venise, 1609, in-4°. Abraham Schad a inséré des motets de ce compositeur dans son *Promptuarium musicum*. (*Voy. Schad.*)

BIANCHI (Jacques), compositeur italien, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle, et paraît avoir été attaché au service des ducs de Bavière. Un recueil de motets de cette époque qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque Royale de Munich, sous le numéro 41, renferme, sous le nom de ce musicien, le motet à huit voix *Verbum iniquum et dolosum*.

BIANCHI (André), né à Sarzana, dans le pays de Gênes, vers 1580, fut d'abord musicien au service d'un noble Génois nommé *Carlo Cibo*, et ensuite organiste de la collégiale de Chiavari. Il a fait imprimer divers ouvrages de sa composition : 1° *Motetti e Messe a otto voci;* Venise, 1611, in-4°. — 2° *Motetti a due, tre e quattro voci* ; Anvers, 1626, in-4°. Ce dernier ouvrage doit être une deuxième édition. On trouve des motets d'André Bianchi dans le *Promptuarium musicum* d'Abraham Schad. (*Voyez* ce nom.)

BIANCHI (Jules-César), compositeur italien du dix-septième siècle, a publié *Motetti de Beata Virgine a 1-5 voci, e Missa a quattro voci*; Venise, 1620. Une seconde édition a paru à Anvers, 1637, in-4°. On lit au titre de celle-ci : 1537 ; mais c'est évidemment une faute d'impression, car on trouve, à la suite des motets de Bianchi, des litanies à six voix de Cl. Monteverde.

BIANCHI (Christophe), compositeur, né à Rome au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, vers 1650, une sorte de traité de composition sous ce titre : *Tavola d'imparare a formare passagi e fughe ed intavolarli per il liuto, gravicembalo, violone e viola da gamba* (vid. *Mersen. lib.* 1. *De Instrum. harm. Prop.* 7).

BIANCHI (Le P. Jean-Baptiste), moine de l'ordre de Saint-Augustin, naquit à Gênes, vers le milieu du dix-septième siècle, et fit ses vœux au couvent de Bologne. Il était organiste et compositeur. On a imprimé de sa composition : *Madrigali a due e tre voci*. op. 1ª, Bologne, Jacques Monti, 1675, in-4°.

BIANCHI (Eusèbe), en latin *Blancus*, cordelier, entra fort jeune dans son ordre, au couvent de Modène. Il était né à Milan, vers le milieu du dix-septième siècle. Argelati et Piccinelli vantent son savoir dans les langues hébraïque, grecque, allemande, française et espagnole, ainsi que dans les mathématiques, l'architecture et l'astronomie. On croit qu'il est mort vers 1725. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Regole per fabricar un organetto, che anco è gravicembalo, quale a forza di ruote da per se suona due o tre ariette*. Argelati, qui indique cet écrit (*Bibl. Script. Mediolan.*, t. 2, 2e part., col 180. B.), ne fait pas connaître s'il est imprimé.

BIANCHI (Jean), compositeur de musique instrumentale, né à Ferrare, vers 1660, vivait encore à Milan en 1710. Le catalogue de Roger, d'Amsterdam, indique les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Dodici sonate a tre*, op. 1, in-folio. — 2° *Sei concerti da chiesa a quattro stromenti*, op. 2. — 3° *Sei sonate a tre* op. 3.

BIANCHI (François), compositeur dramatique et maître de chapelle à Crémone, naquit dans cette ville en 1752. Il vint à Paris en 1775, et y fut attaché comme claveciniste au Théâtre-Italien, où il donna, dans la même année, *La Réduction de Paris*, en un acte, et *Le Mort marié*, en 1777. Trois ans après, il quitta son emploi pour aller composer à Florence l'opéra de *Castor e Polluce*, qui réussit. Cet ouvrage fut suivi de *Il Trionfo della Pace*, à Venise, en 1782. — 3° *Demofoonte*, 1783. — 4° *Arbace*, 1783. — 5° *Cajo Mario*, à Naples, 1784. — 6° *Briseide*, à Turin, 1784. — 7° *La Caccia d'Enrico IV*, à Venise, 1784. — 8° *Asparde principe Battriano*, 1784, à Rome. — 9° *Il Medonte*, à Reggio, en 1785. C'est dans cette même année, 1785, que Bianchi obtint la place d'organiste du second orgue de la chapelle ducale de Saint-Marc à Venise. Il n'avait aucune pratique de l'orgue, dit M. Caffi, et était complètement inhabile à remplir cet emploi ; de plus il avait pour concurrents des hommes de talent tels que Gazzaniga, Salvator Perillo, le savant compositeur Furlannetto et d'autres ; mais la protection prévalut en faveur de Bianchi, et il obtint la place, sans concours, par un décret des procurateurs de la chapelle, en date du 21 janvier 1785. Bien qu'il en touchât le traitement, il n'en remplit jamais les fonctions. Le scandale de son incurie à cet égard devint tel, que, dans leur ressentiment, les procurateurs rendirent un décret, le 20 novembre 1791, par lequel la démission de sa place lui était donnée *pour avoir méconnu les devoirs de son emploi*, et qui ordonnait qu'il cessât de recevoir les émoluments attachés à cette place. Mais cette fois encore la protection l'emporta sur la justice, et le 29 fé-

Digitized by Google

vrier 1793 son emploi lui fut rendu. Ce ne fut que pour un petit nombre d'années; car la république de Venise cessa bientôt d'exister. Bianchi fut aussi attaché comme maître au conservatoire des Mendicanti, et épousa *Bianca Sachetti*, une de ses élèves les plus distinguées dans l'art du chant, sur le piano et sur la harpe. — 10° *Il Dissertore*, à Venise, en 1785. Cet ouvrage avait été écrit pour Pacchiarotti, qui parut sur la scène avec l'habit de soldat français, ce qui déplut tant aux Vénitiens, qu'ils refusèrent d'entendre l'ouvrage jusqu'au bout; mais, peu de temps après, la duchesse de Courlande, passant par Venise, désira d'entendre cet opéra, qu'on joua par condescendance pour elle, et dont la musique excita de tels transports d'admiration, que l'ouvrage devint le favori du même public qui l'avait d'abord rejeté. — 11° *La Villanella rapita*, en 1785. — 12° *Piramo et Tisbe*, en 1786. — 13° *La Vergine del Sole*, en 1786, à Venise. — 14° *Scipione Africano*, à Naples, 1787. — 15° *La Secchia rapita*, 1787. — 16° *L'Orfano della China*, à Venise, 1787. — 17° *Pizarro*, à Venise, 1788. — 18° *Mesenzio*, à Naples, 1788. — 19° *Alessandro nell' Indie*, à Brescia, 1788. — 20° *Tarara*, un de ses plus beaux ouvrages. — 21° *Il Ritratto*, à Naples, 1788. — 22° *L'Inglese stravagante*, 1789, à Bologne. — 23° *Il Gatto*, 1789, à Brescia. — 24° *La Morte di Giulio Cesare*, 1789, à Venise. — 25° *L'Arminio*, 1790, à Florence. — 26° *La Dama bizzarra*, à Rome, 1790. — 27° *Cajo Ostilio*, à Rome, 1791. — 28° *Agar*, oratorio, à Venise, 1791. — 29° *Joas*, oratorio, 1791. — 30° *Il finto Astrologo*, 1792. — 31° *La Capricciosa ravveduta*, 1793. — 32° *L'Olandese in Venezia*, en 1784. — 33° *Lo Stravagante*, 1795. Vers 1796, Bianchi se rendit à Londres, où il écrivit, en 1797, *Zenobia*; dans la même année il donna *Inez de Castro*, pour Mᵉ Billington, et ensuite *Aci e Galatea*. *La Semiramide* fut écrite, en 1798, pour la signora Banti, et, l'année suivante, Bianchi donna *Mérope*, le meilleur de ses ouvrages. Le style de ce compositeur est gracieux, mais n'a rien d'original. Ce n'est qu'une imitation de la manière de Paisiello et de celle de Cimarosa. De tous ses opéras, le seul qui ait été représenté à Paris est *La Villanella rapita*, joué d'abord, en 1790, au théâtre de Monsieur, et repris en 1804 et en 1807. Bianchi avait écrit un traité théorique sur la musique, qu'il envoya à Paris pour être soumis à l'examen de Lacépède, de Ginguené et de M. de Prony, lorsque la paix d'Amiens eut ouvert les communications entre la France et l'Angleterre; mais la guerre étant sur le point d'être déclarée de nouveau, le manuscrit fut renvoyé à son auteur. Cet ouvrage a été confié par sa veuve (plus tard Mᵐᵉ Lacy) à l'éditeur du *Quarterly musical Review*, avec la permission d'en publier des extraits, qui ont paru, en effet, dans ce journal, en commençant au vol. II, pag. 22. Bianchi est mort à Bologne, le 24 septembre 1811. M. Caffi croit que ce fut à Londres qu'il cessa de vivre dans une situation peu fortunée; mais il a été mal informé.

Un autre compositeur plus ancien, nommé *François Bianchi*, et qui vécut vraisemblablement dans le dix-septième siècle, a écrit un oratorio latin qui a pour titre : *Sacrificium Abrahæ, actio sacra cum quatuor vocibus, et instrumentis*. Une copie de cet ouvrage est dans la bibliothèque du Conservatoire de Naples, et une autre dans la collection de l'abbé Santini à Rome.

BIANCHI (Adamo), né en 1764, à Bergame, premier ténor de la basilique de Sainte-Marie-Majeure de cette ville, était âgé de vingt et un ans lorsqu'il fut attaché à cette chapelle en 1785. Ce chanteur fut estimé pour la pureté de son intonation et l'expression qu'il mettait dans son chant. Il a chanté avec succès sur les principaux théâtres de l'Italie et de l'étranger. En 1791, il se fit entendre avec beaucoup de succès, à Vienne, dans l'opéra *La Morte di Cleopatra*, en concurrence avec Rubinelli, et deux ans après à Bologne, dans *La Morte di Semiramide*, avec Crescentini. En 1804, il fut appelé à Paris pour chanter au théâtre de la cour à l'occasion du couronnement de Napoléon. Peu de temps après il se retira dans sa ville natale, et continua d'être attaché à l'église Sainte-Marie-Majeure, en qualité de premier ténor. Une étroite amitié l'unissait au maître de chapelle de cette église, Simon Mayer. Le 1ᵉʳ août 1835, l'anniversaire de cinquante ans de services de Bianchi dans cette chapelle fut célébré par une messe dans laquelle il chanta encore, à l'âge de soixante-onze ans.

BIANCHI (Antoine), chanteur et compositeur, naquit à Milan, en 1758, et y fit des études de chant, d'harmonie et de contrepoint. Après avoir chanté à Gênes, à Hanovre et à Paris, avec les bouffons du théâtre de Monsieur, il entra au service du prince de Nassau, en 1792, et l'année suivante il alla à Berlin, où il fut engagé au théâtre national. Ne connaissant la langue allemande que d'une manière imparfaite, Bianchi ne joua que dans de petits intermèdes italiens tels que *l'Avaro*, *Il Maestro di cappella*, de Haydn, *Il Calzolaro* de Cimarosa, et quelques autres ouvrages semblables; mais ces pièces, écrites dans le style simple de la musique italienne de cette époque, eurent peu de succès dans une ville où l'on était accoutumé à la manière vigoureuse

Digitized by Google

de l'École allemande, et Bianchi rompit son engagement, après avoir fait représenter son opéra d'*Alcine*, le 16 février 1794. Il fut plus heureux à Hambourg, en 1797, et peu de temps après il alla à Breslau, où il chanta les mêmes intermèdes qu'à Berlin et à Hambourg. Il y fit jouer un petit opéra de sa composition intitulé : *Fileno e Clorinda*; puis, en 1798, il visita Dresde, Leipsick et Brunswick. Au commencement de l'année 1800 il retourna en Italie; depuis lors on ignore ce qu'il est devenu. Outre les deux opéras qui ont été cités précédemment, on connait de sa composition : 1° Douze chansons françaises; Berlin, 1795; — 2° Douze chansons françaises avec piano; Hambourg, 1796. — 3° *Etrennes pour les dames*, douze chansons italiennes, avec piano et guitare; Hambourg, 1798.

BIANCHI (JACQUES), chanteur italien et professeur de chant à Londres, vers 1800, était né à Arezzo, en 1768. Il s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Sei duetti a soprano e contralto con acc. di cemb. op.* 1; Londres, 1799.— 2° *Sei canzonette con acc. di arpa o cembalo, op.* 2; ibid. — 3° *The celebrated fughe in Il Consiglio imprudente*; ibid. — 4° *Ode upon the King's providential protection from assassination*; Londres, 1800. — 5° Ariette italienne, op. 4; Vienne, 1803.

BIANCHI (ELIODORO), ténor de quelque mérite, naquit le 6 mai 1773 à Cividate, dans la province de Bergame. Il était encore enfant lorsque ses parents allèrent s'établir à Palazzolo, près de Brescia. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il en apprit les éléments, y compris ceux de l'harmonie, sous la direction de son père, assez bon organiste. Plus tard il se rendit à Naples et reçut de Tritto des leçons de contrepoint. Ce fut aussi dans cette ville qu'il apprit l'art du chant et qu'il fit ses débuts au théâtre. Il s'y trouvait encore, lorsque l'armée française fut obligée d'évacuer le midi de l'Italie, en 1799, et il écrivit une cantate à cette occasion, pour célébrer le retour du roi Ferdinand IV dans la capitale de ses États. C'est dans cette même année que Bianchi commença à se faire entendre sur les théâtres principaux de l'Italie. En 1803, il chanta au théâtre de *la Scala*, à Milan, pendant toute la saison. Engagé à l'Opéra Italien de Paris, il épousa dans cette ville M^lle^ Crespi, *prima donna*, d'une beauté supérieure à son talent. De retour en Italie, il fut engagé pour le printemps et l'automne de 1809 à *la Scala* de Milan. En 1812, il était à Ferrare, où Rossini écrivit pour lui un rôle dans son *Ciro in Babilonia*. Au carnaval de 1814, ce compositeur écrivit encore pour lui dans son *Aureliano in Palmira*, et, en 1819, dans *Eduardo e Cristina*, à Venise. Quelques années après cette dernière époque, Bianchi a quitté le théâtre, et s'est établi à Milan, où il a fondé une école de chant. Au nombre des élèves qui s'y sont formés, on remarque le ténor russe Iwanoff. Dans l'été de 1836, Bianchi s'est retiré à Palazzuolo, où s'était passé le temps de sa jeunesse, et y a vécu dans le repos. Sa femme, Caroline Crespi (fille de la *prima donna* Louise Crespi, qui mourut à Milan au mois de mars 1824, à l'âge de cinquante-quatre ans), lui a donné une fille, *Joséphine*, et un fils, *Angelo*, qui tous deux ont cultivé l'art du chant. On a de cet Angelo Bianchi, trois airs pour *soprano*, avec acc. de piano; Milan, Ricordi.

BIANCHI (JOSEPH), compositeur et chef d'orchestre, né à Florence, a fait jouer au théâtre de Spolette, dans l'été de 1842, *Romilda ed Ezelinda*, opéra en deux actes dont il avait écrit la musique, et qui fit une lourde chute.

Un autre artiste, nommé *Joseph Bianchi*, a chanté comme ténor sur les théâtres de la Lombardie, à Gênes, à Florence, et à Berlin, pendant les années 1842 à 1846. Il existe aussi une basse-chantante du nom de *Bianchi*, qui s'est fait connaître dans le même temps sur les théâtres de la Haute-Italie.

BIANCHINI (DOMINIQUE), célèbre luthiste du seizième siècle, fut appelé communément *Il Rossetto*, parce qu'il était roux. Ses compositions pour le luth ont été publiées sous les titres de *Intabolatura di lauto*, Venise, in-4° obl.; et *Madrigali e canzon.francese, napolitane et balli*. Lib. I. Venise, Ant. Gardane, 1546, in-4° obl.

Un autre luthiste du seizième siècle, appelé Bianchini (François), a fait imprimer une *Tabulature de lutz en diverses formes de fantaisies, chansons, psalmes, basses-danses, pavannes et gaillardes; Lyon, par Jacques Moderne (s. d.)*, in-4° obl.

BIANCHINI (JEAN-BAPTISTE), compositeur de musique d'église, né à Rome vers le milieu du dix-septième siècle, fut nommé maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, au mois d'avril 1684, et en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, qui eut lieu au mois de septembre 1708. Ses ouvrages, qui consistent en messes et motets à quatre, cinq, six et huit voix, sont en manuscrit.

BIANCHINI (FRANÇOIS), savant italien, naquit à Vérone le 13 décembre 1662. Il fit ses études dans sa patrie et à Bologne, et fut reçu docteur en théologie à l'université de Padoue; puis il se fixa à Rome, en 1688, et fut pourvu de plusieurs canonicats et bénéfices par les papes Alexandre VIII et Clément XI : ce dernier le fit

Digitized by Google

son camérier. Innocent XIII, qui succéda à Clément XI, nomma Bianchini référendaire des signatures pontificales et prélat intime ou domestique. Il partagea presque toute sa vie entre ses travaux sur l'astronomie et l'étude de l'antiquité. Une hydropisie causa sa mort, le 2 mars 1729. On a de ce savant une dissertation posthume, imprimée par les soins de Joseph Bianchini, son neveu, et intitulée : *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ* ; Rome, 1742, in-4°. On y trouve quelques recherches curieuses, mais où l'érudition brille plus que le savoir en musique. On a sous le nom d'Alessandro Mazzolini, *Vita di Francesco Bianchini, Veronese*; Vérone, 1735, in-8°.

BIANCIARDI (François), né à Casola, château de Sienne, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut académicien *intronato*, et maître de chapelle de la cathédrale de Sienne. Le Père Ugurgieri Azzolini (*Pompe Sanesi*, part. 2, tit. 22, n° 7) assure que ce musicien mourut à l'âge de trente-cinq ans. Ses principaux ouvrages sont : 1° Trois livres de motets à quatre, cinq, six et huit voix; Venise, Gardane, 1596-1607.— 2° Quatre livres de motets à deux; trois et quatre voix, avec orgue; 1599-1608. — 3° Trois livres de motets sans orgue; Venise, Gardane, 1600. — 4° Deux livres de messes à quatre et huit voix, sans orgue; Venise, Gardane, 1604-1605. — 5° *Salmi a quattro voci*; Venise, 1604. Pittoni, dans ses notices manuscrites sur les contrapuntistes, dit que Bianciardi fut un organiste très-habile. Banchieri (*Moderna pratica musicale*, Venise, 1613) cite aussi ce maître comme un des premiers auteurs qui ont écrit sur la basse continue, et le nomme à cet égard conjointement avec Louis Viadana et Agazzari. Voici comment il s'exprime : *Ludovico Viadana, Francesco Bianciardi, e Agostino Agazzari soavissimi compositori de' nostri tempi : hanno questi dottamente scritto il modo che deve tenere l'organista in sonare rettamente sopra il basso continuo, seguente, o baritono, che dire lo vogliamo.* On ignore quel fut le titre de l'ouvrage de Bianciardi dont Banchieri parle dans ce passage.

BIANCONI (Jean-Louis), philosophe et médecin, naquit à Bologne, le 30 septembre 1717. Ayant été reçu docteur en médecine en 1742, et membre de l'institut de Bologne l'année suivante, le landgrave de Hesse-Darmstadt, prince et évêque d'Augsbourg, l'appela auprès de lui en qualité de médecin. Bianconi resta six ans dans cette cour, et se rendit, en 1750, à celle de Dresde, où Auguste III, roi de Pologne, le nomma conseiller aulique, l'admit dans son intimité, et l'employa dans diverses missions importantes. En 1764, ce prince l'envoya à Rome en qualité de ministre résident. Il mourut subitement à Pérouse, le 1er janvier 1781. Bianconi adressa à son ami, le célèbre marquis Maffei, *Due lettere di Fisica*, Venise, 1746, in-4°, dans lesquelles il traite : *della diversa velocità del suono*. Un extrait en allemand de cet opuscule a paru dans le *Magasin d'Hambourg*, tom. 16, p. 476-485.

BIASI (...). Un compositeur de ce nom, né vraisemblablement en Sicile et élève de Raimondi, a fait représenter au théâtre de Messine, pendant le carnaval de 1842, un opéra bouffe intitulé : *Martino primo della scala.*

BIBER (François-Henri de), écuyer tranchant et maître de chapelle de l'archevêque de Salzbourg, naquit vers 1638 à Wartenberg, sur les frontières de la Bohême. Virtuose sur le violon, il charma par son talent l'empereur Léopold Ier, qui l'anoblit et lui donna une chaîne d'or. Les princes Ferdinand-Marie et Maximilien-Emmanuel de Bavière ne le traitèrent pas moins bien, et l'attachèrent à leur cour. Cet artiste mourut à Salzbourg, en 1698, à l'âge de soixante ans. On a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° Six sonates pour le violon avec basse continue; Salzbourg, 1681, in-fol. gravé. — 2° *Fidicinium sacro-profanum*, consistant en douze sonates à quatre et cinq parties, in-fol. — 3° *Harmonica artificioso-ariosa in septem partes vel partitas distributa*, pour trois instruments, Nuremberg, in-fol.; gravé. — 4° *Sonatæ duæ tam aris quam aulis servientes partit.* 9; Salzbourg 1676, in-fol. — 5° *Vesperæ longiores ac breviores, una cum litaniis Lauretanis a quatuor vocibus, duobus violin. et duabus violis in concerto. Additis quatuor vocibus in capellâ atque tribus trombonis ex ripienis desumendis ad libitum*; Salzbourg, 1693, in-fol. Le portrait de Biber a été gravé en Allemagne, lorsqu'il était dans sa trente-sixième année.

BIBERG (...), Suédois, était étudiant à l'université d'Upsal, lorsqu'il y soutint une thèse sur la nature du son, sous la présidence du recteur Samuel Klingenstjerna. Cette thèse a été publiée sous ce titre : *Disputatio de sono*; Upsal, 1742, in-4°.

BIBL (André), organiste de l'église métropolitaine de Saint-Étienne, à Vienne, est né dans cette ville, le 8 avril 1807. Élève d'Emmanuel Aloys Fœrster, il a appris de ce maître le piano, l'harmonie et le contrepoint. Bibl est considéré comme un des meilleurs organistes de l'Allemagne méridionale. Laborieux artiste, il

Digitized by Google

a publié en peu d'années beaucoup d'œuvres de musique d'église et d'orgue, parmi lesquelles on remarque : I. MUSIQUE D'ORGUE : 1° 12 Préludes pour l'usage des messes solennelles allemandes, op. 3 ; Vienne, Diabelli. — 2° 32 Versets pour l'orgue, op. 7 ; ibid. — 3° 32 Cadences pour l'orgue ou le piano, op. 10 ; ibid. — 4° 3 Préludes faciles pour l'orgue, op. 11 ; ibid. — 5° Préludes à l'usage des fêtes du culte catholique, op. 12, en 2 parties ; ibid. — 6° 3 Préludes pour orgue ou piano, op. 13 ; ibid. — 7° 3 Préludes pour l'orgue, op. 15 ; Vienne, Haslinger. — 8° 20 Préludes pour les messes de *Requiem*, op. 16 ; Vienne, Diabelli. — 9° Fugue (en *ut*), op. 17 ; ibid. Cette fugue a été reproduite par Kœrner dans la troisième partie de son *Postludien-Buch*. — 10° Prélude et fugue sur le thème : *Vidi aquam*, op. 23 ; ibid. — 11° Deux fugues tirées des compositions d'église d'Albrechtsberger ; Vienne, Diabelli. — 12° Deux fugues sur des thèmes des compositions religieuses de Preindl ; ibid. — II. MUSIQUE D'ÉGLISE : 13° *Salve Regina* à 4 voix et orgue, op. 5 ; Vienne, Mechetti. — 14° 3 *Ave Maria* idem, op. 6 ; ibid. — 15° Deux *Tantum ergo* à 4 voix et orgue, op. 8 ; Vienne, Diabelli. — 16° Graduel : *in te Domine speravi*, à 4 voix, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse et orgue, op. 9 ; ibid. — 17° Offertoire (*Lætamini in Domino*) pour ténor *solo*, chœur, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, orgue, 2 hautbois, 2 trompettes, trombones et timbales, op. 18 ; ibid. — 18° Graduel (*Ave Maria*), à 4 voix, 2 violons, alto, violoncelle, contrebasse, orgue obligé, 2 clarinettes et 2 bassons, op. 19 ; ibid. — 19° Messe à 4 voix, 2 violons, alto, basse, 2 clarinettes, 2 cors, 2 trompettes, timballes et orgue, op. 20 ; Vienne, Haslinger. — 21° *Tantum ergo* pour *soprano*, chœur et orchestre, op. 21. ibid. — 22° *Tantum ergo* (en *mi* bémol) pour contralto solo, chœur et orchestre, op. 22 ; ibid.

BICHE-LATOUR (ACHILLE-LAURENT), compositeur et littérateur-musicien, est né à Bordeaux, le 8 novembre 1816. Admis au Conservatoire de Paris, le 18 octobre 1838, il y suivit les cours préparatoires de contrepoint professés par MM. Millaut et Elwart ; puis il devint élève de Halevy pour la composition. Après six années employées à ces études, il sortit du Conservatoire le 6 novembre 1844. En 1841, l'Institut historique de Paris lui a décerné une médaille d'or, pour son mémoire sur cette question : *Déterminer l'ordre de succession d'après lequel les divers éléments qui constituent la musique moderne ont été introduits dans la composition ; signaler les causes qui ont donné lieu à cette introduction*. Ce mémoire a été inséré dans le recueil de l'Institut Historique, et publié séparément, Paris, 1842, in-8° de 32 pages. On trouve une analyse de ce mémoire dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, 9me année, n° 18, p. 192-193, par M. Maurice Bourges.

BIDEAU (DOMINIQUE), violoncelliste au théâtre italien de Paris, fut élève de Triklir, premier violoncelliste de la cour électorale de Dresde, auquel il a dédié, en 1809, des airs variés et dialogués. Ses autres ouvrages consistent en six duos pour violon et violoncelle, op. 1 et 2, Paris, 1796 ; une symphonie à grand orchestre, n° 1, Ibid. ; trois grands divertissements concertants pour violon et violoncelle ; une *grande et nouvelle méthode raisonnée pour le violoncelle*, Paris, 1802 ; un thème varié pour violoncelle avec orchestre ; un air écossais varié avec quatuor ; des duos faciles pour deux violoncelles, et quelques autres productions du même genre.

BIDERMANN (JEAN-GOTTLIEB ou THÉOPHILE), était étudiant à l'université de Frieberg ; lorsqu'il publia le programme d'une thèse intitulé : *De Horatio musico*. Frieberg, sans date (1768), in-4° de 8 pages.

BIDON (....), compositeur français, vivait vers la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième. Il fut chantre de la chapelle pontificale, sous Léon X, comme on voit par ces vers macaroniques de Théophile Folengo, connu sous le nom de *Merlin Coccaie* (*Macaron.*, lib 25. *Prophetia*).

O Felix Bido, Carpentras, Silvaque Broler,
Vosque Leoninæ cantorum squadra capellæ,
Josquini quoniam cantus frisolabitis illos,
Quos Deus auscultans cœlum monstrabit apertum.
Etc., etc.

Les ouvrages de ce musicien sont restés en manuscrit.

BIECHTELER (BENOIT), fut, au commencement du dix-huitième siècle, professeur au couvent de Wiblingen, près d'Ulm, et passa ensuite, en qualité de maître des enfants de chœur, dans la collégiale de Kempten. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on connaît les suivants : 1° Six messes brèves, dont une pour les morts, in-fol. — 2° *Vox suprema Oloris Parthenii, quater vigesies Mariam salutantis in voce, chordis et organo per consuetas ecclesiæ antiphonas, videlicet sex Alma redemptoris, sex Ave regina cœlorum, sex Salve Regina ; alternatim voce sola a canto vel alto decantandas, vel cum organo concertante solum, vel cum violino et basso*

Digitized by Google

generali ordinario; Augsbourg, 1731, in-fol.

BIEDENFELD (Le baron de), est auteur d'un livre qui a pour titre : *Die Kœmische Oper der Italiener, der Franzœsen und der Deutschen. Ein flüchtiger Blick in die Welt, wie sie war und ist* (l'Opéra comique des Italiens, des Français et des Allemands, etc.); Leipsick, Weigel, 1842, in-8°. On n'a point de renseignements sur l'écrivain auquel on doit cet ouvrage.

BIEDERMANN (Jacques), jésuite, né à Ehingen en Suède, enseigna d'abord la philosophie à Dillingen, et ensuite la théologie à Rome. Il est mort dans cette dernière ville, le 20 août 1639. On a imprimé sous son nom, après sa mort, un livre intitulé : *Utopia, seu Sales musici, quibus ludicra mixtim et seria denarrantur*; Dillingen, 1640, in-12. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BIEDERMANN (Jean-Théophile), recteur à Frieberg en Misnie, naquit à Naumbourg, le 5 avril 1705. Après avoir fait ses études dans l'université de Wittemberg, il obtint, en 1717, la place de bibliothécaire de la ville. Il retourna à Naumbourg, en 1732, pour y diriger l'école publique, et, en 1747, il passa à Frieberg, en qualité de recteur. Ce savant mourut le 3 août 1772. Au nombre de ses ouvrages on trouve celui-ci : *De Vita musica ad Plauti Mostellariam*, act. III, Sc. II, v. 49; Frieberg, 1749, in-4° d'une feuille. Biedermann a rassemblé dans cette dissertation tout ce qui a été dit de plus dur contre la musique et les musiciens. Il en résulta pour lui une polémique qui lui causa beaucoup de chagrins. Le premier écrit dans lequel on l'attaqua fut un petit ouvrage anonyme intitulé : *Aufrichtige Gedanken über Johann Gottlieb Biedermann's Programma De Vita musica und der darüber gefallten Urtheile* (Réflexions sincères sur le programme *De Vita musica* de J. G. Biedermann, etc.); St.-Gall, 1749, in-4°. Biedermann répondit à son antagoniste dans un écrit de deux feuilles, sous ce titre: *Abgenœthigte Ehrenrettung wider die unverchämten Læsterungen über eine Einladungsschrift : De Vita musica* (Apologie contre les médisances effrontées d'un ennemi, sur un écrit intitulé : *De Vita musica*, etc.); Leipsick, 1750, in-4°. Mattheson l'attaqua de nouveau dans une brochure qui a pour titre : *Bewæhrte Panacea, als eine Zugabe zu seinem musikalischen Mithridat Uberaus heilsam wider die leidige Kachexie irriger Lehrer, schwermüthiger Veræchter und gottloser Schœnder der Tonkunst. Erste Dosis*; Hambourg, 1750, in-8° (Panacée, etc., etc., pour guérir les détracteurs de la musique, première dose). Biedermann fit une seconde réponse intitulée : *Nachgedanken über sein Programma De Vita musica*, etc., etc. Frieberg, 1750, in 4°. (Nouvelles réflexions sur le programme *De Vita musica*). Peu de temps après parut un autre pamphlet sous ce titre : *Vertheidigung rechtmässige, wider die gruben Lästerungen welche Herr M. Joh. Gottl. Biedermann, in seinem Programma* De Vita musica *unverschämter augetham* (Défense légitime contre les grossières injures que M. Jean-Théophile Biedermann a publiées impudemment dans son programme *De Vita musica*); *in Deutschand* (en Allemagne), 1750, in-4°. Le plus violent de tous les écrits publiés contre Biedermann, à cette occasion, a paru sous le pseudonyme *Steffen Fidelbogen* (1), et a pour titre : *Sendschreiben an N. J. G. Biedermann, rector zu Frieberg, sein Programma betreffend* De Vita musica (Lettre à M. J. G. Biedermann, recteur à Frieberg, concernant son programme *De Vita musica*); Prague (s. d.), in-4° de 15 pages. L'auteur de cette diatribe prend le titre d'*Étudiant de l'Université de Prague*. Enfin, Frédéric Gotthilf Freitag, bourgmestre de Naumbourg, a dirigé contre le programme de Biedermann un pamphlet intitulé : *Quid sit musice vivere!* Iéna, 1750, in-4°. Les journaux du temps furent remplis de cette querelle, dont on peut voir les détails dans le premier chapitre de l' *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* (Introduction à la science musicale), d'Adlung. On trouve la vie et le catalogue exact des ouvrages de Biedermann dans les *Vitæ philologorum* de Harles, ainsi que dans l'éloge intitulé *Memoria Joan. Gottl. Biedermanni*, par D. Gotthielf-Jean Hübler. Frieberg, 1772, in-4°.

BIEDERMANN (...), receveur de bailliage, au château de Beichlingen, en Thuringe, vers 1786, s'est fait connaître par la grande habileté qu'il avait acquise sur un instrument commun et méprisé, *la vielle*. Il était parvenu à en jouer avec une perfection inconnue jusqu'à lui, et que personne n'a été tenté d'imiter. Il possédait plusieurs vielles perfectionnées qui avaient été construites sur ses plans.

BIEGO (Paul), compositeur dramatique, né à Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par les opéras suivants de sa composition : *Ottone il Grande*, représenté en 1688; *Fortuna tra le disgrazie; Pertinace*, en 1689.

BIEL (Jean-Christophe), pasteur à l'église Saint-Uldaric et Saint-Jean de Brunswick, a fait insérer dans le troisième volume des *Miscell. Lipsiens. nov.* un écrit intitulé : *Diatribe philolo-*

(1) *Fidelbogen* signifie à la lettre *archet de cordes*, ou archet de violon.

Digitized by Google

gica de voce Selah. Il est question dans cette dissertation d'une inscription de psaume qu'on croit relative à la musique des Hébreux.

BIEL (Charles). Un musicien de ce nom, Allemand de naissance, s'est fait connaître vers 1820 par quelques œuvres de musique instrumentale qui consistent principalement en variations et danses pour le piano. Ces légères productions ont été publiées à Leipsick et à Dresde.

BIELATI (Alexandre), compositeur dramatique, né à Gênes, a fait représenter, en 1841, dans la petite ville de Saint-Pierre d'Arena (Piémont), *Il Conscritto*, opéra bouffe de sa composition qui a obtenu un brillant succès. Le même artiste avait alors en portefeuille un autre opéra intitulé *Ettore Fieramosca*, qui ne paraît pas avoir été représenté. On a publié de lui des variations pour piano sur un thème de l'opéra *Scaramuccia*; Milan, Ricordi; et des variations pour piano et violon sur la ballade de *Lucrezia Borgia*, ibid.

BIELING (François-Ignace), né à Viel, fut nommé organiste du chapitre de Kempten, en 1710. Il composa beaucoup de musique d'église, qui fut estimée en Allemagne, de son temps. On place l'époque de sa mort, en 1757. On n'a imprimé de lui que les ouvrages suivants : 1° *Six ariettes dans le style moderne à l'usage de tous les temps*, op. 1; Augsbourg 1720, in-folio. — 2° *Six litanies de la V. M. et deux Te Deum a quatre voix, avec accompagnement d'instruments à cordes et à vent*, ibid. 1731, in-folio.

BIELING (Joseph), fils et élève du précédent, naquit à Kempten, en 1734. Après avoir commencé ses études musicales sous la direction de son père, il fut envoyé à Salzbourg, pour se perfectionner dans l'école de Léopold Mozart, et ses progrès furent si rapides, qu'en 1755 il fut appelé à Kempten pour y succéder à son père dans ses fonctions d'organiste. Dans la suite, il fut nommé directeur de la chapelle du chapitre. Il vivait encore en 1811, et quoique l'âge eût diminué la légèreté de ses doigts, il avait un talent si solide, que les amateurs se rendaient en foule à l'église pour l'entendre, lorsqu'il touchait l'orgue. Il a beaucoup écrit pour l'église et pour son instrument, mais aucun de ses ouvrages n'a été publié.

BIENAIMÉ (...), horloger mécanicien à Amiens, naquit dans cette ville d'une famille honorable dont le chef était entrepreneur de bâtiments. Il inventa, en 1824, un nouveau métronome basé sur les mêmes principes que ceux du métronome de Maëlzel, mais dont les modifications de mouvement se réglaient par une aiguille mobile qui se plaçait aux divers degrés de vitesse marqués sur un cadran. Ce métronome avait un mécanisme particulier qui faisait entendre les temps forts des mesures à deux, à trois, à quatre temps, à six-huit, etc., à volonté. Une description de cet instrument, avec l'approbation du Conservatoire de musique et les appréciations des journaux, a été publiée sous ce titre : *Notice du métronome perfectionné de Bienaimé*; Amiens, Ledieu-Canda, 1828, in-8°. de 16 pages. Le prix élevé de cette machine a nui à son succès.

BIENAIMÉ (Paul-Émile), de la même famille que le précédent, et professeur d'harmonie et d'accompagnement pratique au Conservatoire de musique, né à Paris le 7 juillet 1802, apprit les éléments de la musique à la maîtrise de la cathédrale, puis fut admis comme élève au Conservatoire, et suivit un cours d'harmonie, sous la direction de Dourlen. Devenu élève de l'auteur de cette notice pour le contrepoint, il se distingua dans ses études par son aptitude pour cette science, et obtint le premier prix au concours par la composition d'une très-bonne fugue à quatre parties, en 1825. Une des places de professeurs d'harmonie et d'accompagnement étant devenue vacante au Conservatoire, en 1828, M. Bienaimé fut appelé à la remplir, et depuis lors il a formé beaucoup de bons élèves. Pendant plusieurs années, M. Bienaimé a été maître de chapelle de l'église métropolitaine de Paris. En 1844, il a publié un bon ouvrage d'un genre neuf, sous le titre de *Cinquante études d'harmonie pratique*; Paris, Troupenas, 1 vol. grand in-4°. Ce livre, adopté pour l'enseignement dans les conservatoires de Paris, de Bruxelles et de Liége, est un recueil de basses chiffrées tel que ceux de Fenaroli et du P. Mattei; mais son objet est plus étendu, en ce que les basses d'un certain nombre d'exercices sont conçues dans le système de l'harmonie moderne, avec toutes ses altérations et combinaisons de tout genre. Il en résulte que M. Bienaimé, ayant voulu représenter toutes les circonstances harmoniques par des chiffres et des signes accessoires, a dû multiplier ceux-ci.

BIERBAUM (Chrétien-Jean), professeur de musique à Bonn, a fait imprimer un petit traité des éléments de cet art sous ce titre : *Kurzer Leitfaden zum Unterricht im Gesänge für Elementarschulen* (Guide abrégé pour l'instruction dans le chant, à l'usage des écoles primaires). Bonn (s. d.), 1846, in-12.

BIEREIGE (Jean), organiste à Vollsberg, bourg près d'Eisenach, dans la Thuringe, occupait ce poste vers 1620. En 1622, il fut nommé organiste et second professeur au collége de Mulhausen. On a de lui : 1° *Motetta*, etc., à huit voix,

Digitized by Google

Erfürt, 1620. — 2° *Musikalischen Kirchenfreude*, consistant en vingt-cinq pièces à cinq, six et huit voix, 1re partie; Erfürt, 1622.

BIEREY (Gottlob-Benoit), directeur de musique au théâtre national de Breslau, naquit à Dresde le 25 juillet 1772. Son père, professeur de musique dans cette ville, lui donna les premières leçons de chant, lui fit apprendre le violon et le hautbois, et lui fit donner des leçons d'harmonie et de composition par le directeur de musique Veinling. Toutes ses études occupèrent le jeune musicien jusqu'à l'âge de dix-sept ans. Après avoir dirigé la musique de plusieurs troupes d'opéras ambulants, Bierey se rendit à Vienne au mois de juillet 1807; il y fut chargé d'écrire la musique de l'opéra intitulé *Wladimir*, joué le 25 novembre de cette année. Précédemment il avait composé deux autres opéras sur des livrets de Breszner; *Der Schlaftrank* (le somnifère), et *Rosette*. L'ouvrage donné à Vienne par Bierey fut l'objet de grands éloges et de critiques assez vives; le résultat en fut toutefois avantageux pour l'artiste, en ce qu'il lui procura son engagement à Breslau, comme directeur de musique et maître de chapelle. Il alla occuper sa nouvelle position au mois de décembre 1807. Pendant vingt ans il remplit ces emplois, et s'y montra compositeur laborieux, artiste zélé et directeur de musique excellent. En 1824, il prit la direction du théâtre de Breslau; mais fatigué par des travaux multipliés, il y renonça au commencement de l'année 1828, et se démit aussi de ses fonctions de directeur de musique. Il mourut à Asthma, près de Breslau, le 5 mai 1840, à l'âge de soixante-huit ans. Outre les opéras cités précédemment, Bierey a écrit tous ceux dont les titres suivent : 1° *Le chasseur de Chamois*. La musique de cet ouvrage est facile et légère; le sujet est bien rendu, la mélodie est gracieuse et l'instrumentation élégante. Le sextuor final est rempli d'expression. — 2° *La Fille invisible*, en un acte. — 3° *Le Règne de la Force*. — 4° *l'Amour dans le camp*, en un acte. — 5° *Phædon et Naïde*. — 6° *Le Voleur de pommes*, de Breszner. — 7° *Le Marché de femmes*, un acte, de Herklots. — 8° *Rira bien qui rira le dernier*, de Grosmann. — 9° *Jery et Bätely*, de Gœthe. — 10° *La Méchante femme*, de Herklots. — 11° *Les Candidats de Kaffka*, en un acte, en 1798. — 12° *Le Pays de l'Amour*, en 1798. — 13° *La Fille des Fleurs*, texte de Rochlitz, en 1802. La partition pour piano de ce joli ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. — 14° *Clara, duchesse de Bretagne*, en trois actes, texte de Breszner, représenté en 1803, à Leipsick. — 15° *La Surprise*, opéra en un acte, représenté au théâtre de Breslau, le 12 octobre 1809. — 16° *Elias Rips Raps*, en un acte, texte de Hæser. Cet ouvrage, joué à Breslau en 1810, décèle une verve comique peu commune. — 17° *Les Pantoufles*, en un acte, joué à Vienne en 1810. — 18° *Pyrame et Thisbé*. — 19° *La Forêt enchantée*. — 20° *Le Trompeur trompé*. — 21° *La Querelle*. — 22° *Almazinde*, opéra en trois actes, représenté à Breslau en 1816. — 23° *Les Réjouissances patriotiques*, en deux actes. — 24° *Profit et gain*, prologue. — 25° *Le Sacrifice*, en un acte. — 26° *Les Saxons au camp*, cantate. — 27° *Le Sacrifice de l'humanité*, idem. — 28° *La Fête du printemps*, idem. — 29° *Le triomphe de l'amour*, idem. — 30° Cantate sur la mort de Ferdinand de Brunswick. — 31° *La Fête des moissons*, cantate. — 32° *L'Inverno ovvero la provida pastorella*, cantate de Métastase. — 33° *Le Marquis dans l'embarras*, ballet. — 34° Chœurs pour *Marie de Montalban*. — 35° Chœurs pour le drame des *Bohémiens*. — 36° *La Bergère suisse*, opéra de Breszner. — 37° *Le Hasard*, opéra en trois actes. Les opéras de Bierey qui ont été publiés en partitions réduites pour le piano sont : *La Fille des Fleurs*, *Wladimir*, *Le Trompeur trompé*, *La Bergère suisse*, *Le Hazard*, *Elie Rips Raps*, *Les Pantoufles*, et *La Querelle*. Parmi les autres compositions de cet artiste, on remarque : — 1° *Messe* composée pour le prince Nicolas Esterhazy, à Vienne. — 2° *Psaume latin*. — 3° *Ostercantate*, partition publiée à Leipsick, chez Br. et Hærtel. — 4° *Kyrie et Gloria* à 2 chœurs avec orchestre; ibid. — 5° Des marches pour orchestre et pour harmonie; Breslau, Fœrster. — 6° Deux œuvres de sonates faciles pour le piano; Leipsick et Breslau. — 7° Introduction et variations sur la polonaise d'*Oginski*; Bonn, Simrock. — 8° Plusieurs marches pour le piano; Leipsick et Breslau. — — 9° Plusieurs recueils de chants avec accompagnement de piano; Berlin, Leipsick et Breslau. — 10° Grande symphonie arrangée pour piano et violon; Brunswick, 1801. — 11° Six chants de francs-maçons en chœur; Leipsick, 1802. — 12° Cantate funèbre pour la mort de Weiss; Leipsick, 1805. On a publié un grand nombre d'ouvertures, de marches, d'airs de danse et d'autres morceaux tirés des opéras de Bierey, pour l'orchestre, en harmonie, et arrangés pour le piano ou divers autres instruments. On a aussi de lui une ouverture à grand orchestre pour le drame *Stanislas*, une autre, pour celui de *Henri IV devant Paris*, et une ouverture militaire dont la première partie exprime le calme nocturne d'une ville, la seconde, une attaque,

Digitized by Google

et la troisième, une marche funèbre. Cette dernière a été publiée à Leipsick, chez Br. et Hærtel. Bierey a laissé en manuscrit une instruction fort étendue sur la basse chiffrée et l'harmonie. L'estime dont il avait joui pendant sa vie lui fit rendre de grands honneurs à ses obsèques.

BIERMANN (Jean Hermann), fut organiste à Niechemberg, vers 1720, et ensuite à Hildesheim. Il a publié des cantiques sous ce titre : *Organographia specialis Hildesiensis*, Hildesheim, 1738, in-4°, quatre feuilles. Cet ouvrage est de la bonne école.

BIFERI (François), ou BIFFERI, né à Naples, en 1739, vint à Paris en 1767, et y publia : *Traité de la musique, dans lequel on traite du chant, de l'accompagnement, de la composition et de la fugue*, Paris; 1770, in-fol. Il n'y a point de plan dans cet ouvrage, et les exemples en sont mal écrits.

BIFFI (Joseph), compositeur né à Cesano dans le Milanais, vers le milieu du seizième siècle, fut d'abord maître de chapelle du cardinal André Battori, et ensuite compositeur de la cour du duc de Würtemberg. Il a fait imprimer : 1° *Libro di madrigali da cantarsi a quattro voci*; Brescia, 1582, in-4o. — 2° *Cantiones sex vocum*; Nuremberg, 1596. — 3° *Libro di madrigali da cantarsi a cinque voci, con due soprani*; Venise, 1599. — 4° *Libro di madrigali da cantarsi a sei voci*; Nuremberg. — 5° *Libro di madigrali da cantarsi a cinque voci*; Milan. — 6° *Madrigali a sei voci, libro terzo*; Noribergæ, Kauffmann, 1600, in-4°. On ne trouve pas dans les compositions de Biffi la pureté d'harmonie qui brille dans les ouvrages des maîtres de l'école romaine qui vécurent de son temps, ni l'imagination qui distinguait alors les productions de quelques compositeurs de l'école de Venise. Son style est froid sans être correct.

BIFFI (Don Antonio), Vénitien, maître de chapelle à l'église de Saint-Marc, fut élève de Legrenzi, succéda dans cette place à Dominique Partenio, le 5 février 1701, et fut aussi maître au Conservatoire *dei Mendicanti*. Il mourut au mois de mars 1736. Biffi, d'abord chantre de Saint-Marc en voix de contralto, fut élevé, le 6 juillet 1692, aux appointements de 100 ducats. Sept jours après, un décret des procurateurs lui conféra le titre de maître de chapelle adjoint, avec un supplément de 30 ducats. Il a donné, sur le théâtre de Venise, un opéra sous le titre de : *Il Figliuolo prodigo*, en 1704. Ses autres compositions sont moins connues. La bibliothèque royale de Berlin possède de ce maître, en manuscrit, sept psaumes à 2 et à 3 voix, avec basse continue. La collection de l'abbé Santini, à Rome, en renferme un plus grand nombre, ainsi que des motets à 3 voix.

BIFFI (Le Père Égide-Marie), grand cordelier, a laissé en manuscrit un traité de composition intitulé : *Regole per il contrapunto*, cité par le père Martini (*Storia della Mus.*, t. I, p. 450.) C'est tout ce qu'on sait de ce musicien.

BIFFIDA (Jean), compositeur né à Sienne, vivait vers la fin du seizième siècle. On connaît de lui : *Canzonette a tre*; Nuremberg, 1596, in-4°.

BIGAGLIA (Le Père Diogenio), compositeur et religieux bénédictin au monastère de Saint-Georges-Majeur, naquit à Venise vers la fin du dix-septième siècle. Un grand nombre de ses ouvrages se trouve dans son couvent. On a publié de sa composition *Dodici sonate a violino solo ossia flauto*; Amsterdam, in-fol., 1725. Il a composé un opéra intitulé : *Giaele*, qui fut représenté en 1731. Le catalogue de Breitkopf indique aussi une cantate : *Siam soli Erminia*, pour soprano, et le motet : *In serena cœli scena*, pour alto solo, deux violons, viola, violoncelle et orgue, tous deux en Mss.

BIGANT (N.), amateur de musique et libraire, à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié, sous le voile de l'anonyme : *Domino musical, ou l'Art du musicien mis en jeu*; Paris, Bigant, 1779, in-8°.

BIGATTI (Charles), maître de chapelle du sanctuaire de Sainte-Marie, à Milan, né en cette ville, le 12 février 1779, mort au mois de novembre 1854. Il était fils d'Aquilini Bigatti, peintre d'histoire renommé. A l'âge de sept ans, il reçut les premières leçons de piano de *Vincenzo Canobbio*, Milanais; quelques années après, il fut envoyé par son père à Bologne, dans l'école du P. Mattei, pour y apprendre le contrepoint. Il alla ensuite à Lorette, où il reçut des leçons de Zingarelli. En 1801 il passa en France, et se fixa pendant quelques années à Marseille, où il donna, en 1804, un opéra bouffe intitulé : *Il Fanatico*. Au mois d'août 1808, il fit pour le grand théâtre de cette ville la musique d'un opéra français intitulé : *Théodore et Jenny*. De retour à Milan, il composa pour le théâtre de *la Scala*, en 1809, *l'Amante prigioniero*, et dans le carnaval de 1811, *l'Albergo magico*, qui fut représenté au théâtre de Sainte-Radegonde. Depuis lors il a donné *La Scoperta inaspettata*, et *Astuzie contra astuzie*. En 1819 il a fait représenter à Venise l'opéra bouffe intitulé : *I Furbi al cimento*. On a de lui plusieurs symphonies à grand orchestre, des morceaux de musique vocale et instrumentale, de messes et des vêpres. On a gravé de cet auteur : 1° un *Thème avec huit variations pour le piano*; à Offenbach,

Digitized by Google

chez André. — 2° Une *Symphonie concertante pour deux cors, avec orchestre;* ibid., — 3° *O sacrum Convivium*, à trois voix, sans accompagnement; ibid. — 4° Une cavatine de *l'Amante prigioniero*, à Milan, chez Ricordi.

BIGOT (Marie), née *Kiéné*, vit le jour à Colmar, le 3 mars 1786. Douée de l'organisation la plus heureuse pour la musique, elle se livra de bonne heure à l'étude du piano, et parvint à un degré d'habileté très-remarquable sur cet instrument. Mais c'était surtout par le sentiment du beau dans l'art, qu'elle était destinée à se placer au premier rang des virtuoses. Une exquise sensibilité la faisait entrer avec un rare bonheur dans l'esprit de toute belle composition, lui fournissait des accents pour tous les genres d'expression, et, se communiquant à l'enveloppe nerveuse de ses doigts, donnait à sa manière d'attaquer le clavier un charme indéfinissable dont elle seule a eu le secret à cette époque. En 1804, elle épousa M. Bigot, qui la conduisit à Vienne. Là, elle vit Haydn, et se lia avec Beethoven et Salieri. Le commerce de ces grands artistes électrisa son ame de feu, et donna du développement à ses idees. Un mot, indifférent en apparence, était pour elle une source de réflexions et l'occasion de nouveaux progrès. Elle était à peine dans sa vingtième année, et déjà son talent original s'était développé dans toute la beauté du caractère qui lui était propre. La première fois qu'elle joua devant Haydn, l'émotion du vénérable vieillard fut si vive, que, se jetant dans les bras de celle qui venait de la faire naître : *Oh! ma chère fille*, s'écria-t-il, *ce n'est pas moi qui ai fait cette musique, c'est vous qui la composez!* Puis, sur l'œuvre même qu'elle venait d'exécuter, il écrivit : *Le* 20 *février* 1805, *Joseph Haydn a été heureux*. Le génie mélancolique et profond de Beethoven trouvait en M^me^ Bigot une interprète dont l'enthousiasme et la sensibilité ajoutaient de nouvelles beautés à celles qu'il avait imaginées. Un jour, elle jouait devant lui une sonate qu'il venait d'écrire : « Ce n'est pas là précisément, « lui dit-il, le caractère que j'ai voulu donner « à ce morceau, mais allez toujours : si ce n'est pas « tout à fait moi, c'est mieux que moi. »

Les événements de la guerre de 1809 conduisirent M. Bigot à Paris et l'y fixèrent. Il n'était pas possible que le talent de sa compagne n'y produisît point une vive impression; tout ce qu'il y avait d'artistes distingués dans la capitale de la France rendit hommage à ce talent admirable. Baillot, Lamarre, Chérubini, Auber, devinrent ses amis et formèrent avec elle le centre de l'activité musicale de cette époque. Qui n'a entendu les belles compositions de Bach, de Haydn, de Mozart et de Beethoven exécutée par M^me^ Bigot, Lamarre et Baillot, ne sait jusqu'où peut aller la perfection de la musique instrumentale. Clementi, Dussek et Cramer apprécièrent le talent de M^me^ Bigot et le considérèrent comme un modèle de perfection. Après avoir exécuté avec elle les sonates à quatre mains de Mozart, Cramer lui dit, dans l'exaltation du plaisir qu'il venait d'éprouver : « Ma« dame, je n'ai jamais rien entendu de pareil! « Disposez de moi à toute heure; faire de la « musique avec vous sera toujours pour moi « une bonne fortune sans prix. »

Jusqu'en 1812, la musique n'avait été pour M^me^ Bigot qu'une source des plus pures jouissances; après la malheureuse campagne de Russie, qui la priva de la protection de son mari, retenu prisonnier à Wilna et dépouillé de ses emplois, cet art devint la ressource de sa famille. Elle donna des leçons de piano, et ses succès dans l'enseignement furent tels, que bientôt elle ne put suffire à l'affluence de ses élèves. Le désir d'assurer l'aisance de sa famille lui faisait oublier les ménagements qu'elle devait à sa santé. Son courage lui faisait illusion sur ses forces; et, quand les premiers symptômes d'une maladie de poitrine se déclarèrent, elle ne mesura pas le danger qui la menaçait. Son père, sa mère et sa sœur, établis depuis longtemps en Suisse, venaient d'être appelés près d'elle; ils n'arrivèrent à Paris que pour recevoir ses derniers embrassements : elle expira le 16 septembre 1820, à peine âgée de trente-quatre ans. Sa perte plongea dans la douleur tous ceux que son talent et les qualités de son cœur avaient faits ses admirateurs et ses amis.

M^me^ Bigot, qui avait fait ses études d'harmonie et de composition avec Chérubini et Auber, a écrit quelques œuvres pour le piano. Elle a publié à Paris : 1° *Études pour le piano*, liv. 1^er^.— 2° *Rondeau pour piano seul*. Douze valses pour le même instrument ont paru sous son nom, mais je doute qu'elle en soit l'auteur.

BIHLER (François). *Voyez* Buhler.

BIHLER (Grégoire), moine bénédictin, à l'abbaye de Sainte-Croix, et compositeur à Donawert, vers la fin du dix-huitième siècle, a fait imprimer de sa composition : 10 *Kleine und leichte Klavierstückke mit untermischen Liedern* (Dix petites pièces faciles pour le clavecin, etc.), Landshut, en Bavière, 1796.

BILBERG ou **BILLBERG** (Jean), né à Marienstadt, vers 1640, fut professeur de mathématiques à Upsal, depuis 1679 jusqu'en 1689, et ensuite docteur en théologie. En 1691, il fut nommé évêque de Strœgnœs, en Suède, où il est

Digitized by Google

mort en 1717. Il a fait imprimer un traité de la danse des anciens et de la musique qui y servait, sous le titre de : *Orchestra, seu de saltationibus veterum*, Upsal, 1685, in-8°. C'est un fort bon ouvrage où la matière est traitée avec beaucoup d'érudition.

BILD (Vitus), moine bénédictin, né en 1481, à Hochstadt ou Hochstett, en Bavière, fit ses études sous la direction de savants hommes tels que Jacques Lœcher, appelé l'*Ami des Muses*, Nicolas Poll, Jean Stab et quelques autres. En 1503, il entra dans l'ordre de Saint-Benoît, au couvent d'Augsbourg; il reçut les ordres l'année suivante. En 1511, il eut l'autorisation d'aller passer quelque temps au couvent de Tegernsée dans la haute Bavière; mais quelques différends qu'il eut avec le supérieur de ce monastère l'obligèrent à en sortir. Il se retira dans une solitude de l'Autriche, puis il retourna à Hochstadt en 1512, et s'y livra, pendant tout le reste de sa vie, à des travaux sur les sciences, particulièrement sur les mathématiques. Tourmenté de la goutte, il souffrit presque sans relâche de ses atteintes, et mourut le premier août 1529. Bild était un savant homme qui parlait plusieurs langues modernes et possédait bien les littératures latine, grecque et hébraïque. Il a laissé, à sa mort, trois volumes in-fol. d'ouvrages manuscrits de sa composition, où l'on trouve des traités de morale, d'histoire, de mathématiques, des poésies, des ouvrages ascétiques, des lettres, des *Observations sur divers sujets de musique* (Musica quædam), en réponse à des demandes de *Conrad*, sous-prieur du couvent de bénédictins d'Insprück, et de *Grégoire* de Melk; enfin, un autre traité de musique qui a été imprimé sous ce titre ; *Stella musicæ Juvenibus artisque ejusdem Novellis. Vera propter principia inde nanciscenda, edita.* Après ces mots on trouve douze vers saphiques suivis de la souscription *F. V. Bild*, et à la fin du livre on lit : *Completus feliciterque finitus est liber hic ingeniosus per calcographos Erhardum Oglin Jeoriumque Nadler cives Augustenses*, 1508, 29 die Martii.

Distichon ad lectorem.
Fœlicem lector finem nunc conspice Libri;
Et superis gratus sis memor atque mei.
F. V. *Bild.*

Ce livre, imprimé, comme on voit, à Augsbourg, en 1508, en un volume petit in-4° de vingt-quatre feuillets sans pagination, mais avec des signatures, est de la plus grande rareté comme tous les produits des presses d'Erhard Oglin. J'en ai trouvé un exemplaire à Nuremberg en 1849, et j'ai pu en faire l'acquisition. Il a été inconnu à Walther, à Forkel, à Lipowsky, qui n'a point parlé de Bild dans son lexique des musiciens de la Bavière, et à tous les historiens de la musique. Il contient un traité des éléments de cet art et des huit tons du chant ecclésiastique; les exemples notés sont gravés en bois, d'une manière assez grossière. Le libraire Fr. Ant. Veiht a donné une notice très-détaillée sur la vie et les ouvrages de Bild, dans sa *Bibliotheca Augustana* (p. 10-33).

BILDSTEIN (Jérôme), compositeur allemand du dix-septième siècle, né à Bregenz, sur le lac de Constance, a publié des motets à cinq et à six voix, sous ce titre : *Orpheus Christianus, seu symphoniarum sacrarum Prodromus*, Augsbourg, 1624, in-4°.

BILHON (Jean de), ou de BILLON, compositeur français, vivait vers la fin du quinzième siècle, et au commencement du seizième. Il fut chantre de la chapelle pontificale. Dans les archives de cette chapelle se trouvent des messes de la composition de Bilhon, sur des thèmes d'anciennes chansons françaises. Ces messes sont inédites. On trouve des ouvrages de ce musicien dans les recueils intitulés : 1° *Missarum dominicalium quatuor vocum lib. I, II, III; Parrhisiis*, 1544, *Petr. Attaingnant*, petit in-4° obl. — 2° *Liber sextus. XIII quinque ultimorum tonorum Magnificat continent;* ibid. 1534, in-4° obl. — 3° *Tertius liber Motectorum cum quatuor vocibus; impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento*, 1539, in 4° obl. — 4° *Quintus liber Mottetorum quinque et sex vocum opera et solertia Jacobi Moderni* (*alias dicti* grand Jacques) *in unum coactorum et Lugduni prope phanum divæ Virginis de Confort, ab eodem impressorum*, 1543, in-4° obl.

BILLET (Alexandre-Philippe), pianiste et compositeur, est né à Saint-Pétersbourg, d'une famille française, le 14 mars 1817. Arrivé en France à l'âge de seize ans, il fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 17 décembre 1833. A cette époque son instrument était le violon; mais après une année, il l'abandonna pour se livrer exclusivement à l'étude du piano, sous la direction de Zimmerman. Le second prix lui fut décerné au concours de cet instrument, en 1835. Au mois de juin de l'année suivante, il sortit de l'école avec son frère, qui y fréquentait le cours de violoncelle, pour aller s'établir à Genève. Il y passa plusieurs années, pendant lesquelles il perfectionna son talent, et commença à écrire ses premières compositions pour le piano. En 1841, il visita l'Italie, et publia quelques-uns de ses ouvrages, à Milan, chez Ricordi. Pos-

Digitized by Google

térieurement il s'est fixé à Londres, où il se livre à l'enseignement du piano et donne chaque année des concerts et des matinées musicales. Billet a publié environ 80 œuvres pour le piano, lesquels consistent en études, op. 22, 24, 34, 57 ; Fantaisies, op. 25, 27, 32, 35, 36, 37, 38, 48 ; Nocturnes, op. 29, 55, 64 ; caprices, op. 26, 40, variations, divertissements et rondos.

BILLI (Lucio), moine camaldule, né à Ravenne, vers 1575, a publié de sa composition. — 1° *Missæ et motetti octo vocibus, lib.* 1 ; Venise sans date. Il y en a une deuxième édition de Venise, 1601, in-4°. — 2° *Idem, lib.* 2 ; Venise, 1623. — 3° *Canzonnette con stromenti, lib.* 1. — 4° *Canzonnette a tre con stromenti, lib.* 2. — 5° *Il primo libro de madrigali a cinque voci con un dialogo a otto ;* Venise, Ricciardo Amadino, 1602, in-4°. On a aussi de lui une collection de chansons italiennes, sous ce titre : *Gli amorosi affetti ;* Venise, Ricciardo Amadino.

BILLINGTON (Élisabeth), cantatrice célèbre, était fille de Weichsell, musicien allemand, né à Freyberg, en Saxe. Elle naquit à Londres, en 1765. Sa mère, qui était une cantatrice de quelque mérite, mourut jeune laissant sa fille et un fils, C. Weichsell, bon violiniste, dans un âge fort tendre. Destinés, dès leur naissance, à la carrière musicale, ces deux enfants firent des progrès si rapides, qu'à l'âge de six ans ils purent se faire entendre en public, sur le piano et sur le violon, dans un concert donné au bénéfice de M^lle Weichsell, au théâtre de Haymarket. Le premier maître de M^me Billington fut Schrœter, excellent pianiste allemand. Son père surveilla son éducation musicale avec une sévérité que les progrès de l'élève ne justifiaient pas. A peine âgée de sept ans, elle exécuta des concertos de piano au théâtre de Haymarket, et peu de temps après elle fit quelques essais de composition qui indiquaient d'heureuses dispositions pour l'avenir. Mais bientôt elle négligea ses talents d'instrumentiste et de compositeur pour s'occuper de l'étude du chant et du développement de la belle voix quelle avait reçue de la nature. Ce fut le compositeur Jean-Chrétien Bach qui développa son talent par ses leçons. A quatorze ans elle chanta en public à Oxford, et à seize elle épousa Billington, contrebassiste, qui avait été son maître de vocalisation, et qui l'emmena à Dublin peu de temps après. Son premier début eut lieu dans l'opéra d'*Orphée ;* mais quelle que fût la beauté de sa voix, elle éprouva, dès les premiers pas dans la carrière du théâtre, que le succès dépend quelquefois plutôt d'un caprice du public que d'un jugement éclairé : une cantatrice (Miss Wheeler) bien inférieure à M^me Billington, excitait alors l'enthousiasme des habitants de Dublin, et celle-ci fut à peine remarquée. Sensible et fière, M^me Billington ne pouvait manquer d'être blessée de cette injustice : peu s'en fallut même qu'elle ne renonçât pour toujours au théâtre. La réputation de Miss Wheeler lui ayant procuré un engagement de trois ans au théâtre de Covent-Garden, M^me Billington la suivit à Londres, décidée à ne rien négliger pour éclipser sa rivale. Mais de nouveaux chagrins lui étaient réservés. Les entrepreneurs du théâtre ne voulurent l'engager qu'à l'essai : lorsqu'il fallut régler ses appointements, on lui fit entendre qu'elle ne pouvait prétendre à d'aussi grands avantages que Miss Wheeler, dont la réputation était faite. Cette malheureuse comparaison ébranla de nouveau le courage de M^me Billington ; mais, enfin, le triomphe du succès devait effacer la honte des humiliations : elle le sentit, accepta toutes les conditions, et débuta par le rôle de Rosette dans l'opéra *Love in a village* (l'Amour dans un village), du docteur Arne. Jamais voix plus pure, plus sonore, plus étendue ne s'était fait entendre ; jamais vocalisation plus brillante n'avait frappé les oreilles anglaises ; jamais aussi l'enthousiasme ne fut porté plus loin. Le nom de M^me Billington était dans toutes les bouches : celle qui lui avait causé tant de tourments fut pour jamais oubliée. Les entrepreneurs du théâtre n'attendirent point que les douzes représentations d'essai fussent achevées pour contracter un nouvel engagement avec la virtuose : elle exigeait mille livres sterling et une représentation à son bénéfice pour le reste de la saison : tout lui fut accordé ; on ajouta même une représentation à celle qu'elle avait demandée, par reconnaissance pour le gain considérable qu'elle avait procuré à l'administration. Toutefois, M^me Billington, sans se laisser éblouir par tant de succès, travaillait avec ardeur, et prenait assidument des leçons de Morelli, habile professeur de chant, qui demeurait à Londres. Dès que le théâtre fut fermé, elle profita de cette vacance pour se rendre à Paris, où elle reçut des conseils de Sacchini. De retour en Angleterre, en 1785, elle chanta au concert de l'ancienne musique. M^me Mara venait d'arriver à Londres : on dit qu'elle n'entendit point sans dépit celle qu'on lui opposait comme rivale. Dès lors il s'éleva entre elles des disputes indignes de deux grands talents, quoique cela ne soit que trop commun en pareille circonstance. La réputation de M^me Billington continuait à s'étendre : elle était de tous les concerts, attirait la foule à Covent-Garden,

Digitized by Google

et chantait aux mémorables réunions de l'abbaye de Wetsminster, pour la commémoration de Hændel. Malgré tant de succès, elle prit en 1793 la résolution d'abandonner la scène et voulut voyager sur le continent, dans le dessein de dissiper la mélancolie qui lui était habituelle. Ses dépenses excessives avaient promptement dissipé les gains considérables qu'elle avait faits; le scandale de sa conduite avec ses amants lui avait en quelque sorte imposé l'obligation de se faire oublier. En Italie, elle réussit pendant quelque temps à garder l'incognito; mais arrivée à Naples, l'ambassadeur anglais, W. Hamilton, la reconnut, et parvint à la déterminer à chanter, d'abord à *Caserta,* devant la famille royale, et ensuite au théâtre de Saint-Charles. Elle y débuta, au mois de mai 1794, dans *Inez de Castro*, que Bianchi avait composé pour elle. Son succès fut complet; mais un événement malheureux arrêta le cours de ses représentations : Billington fut frappé d'une apoplexie foudroyante au moment où il allait accompagner sa femme au théâtre. Il courut des bruits singuliers sur cette mort, et les journaux anglais laissèrent soupçonner un assassinat exécuté par le poison ou par le stylet. On supposait qu'un nouvel amant de la belle anglaise avait voulu la venger des accès de jalousie quelque peu brutale de son mari; mais il est certain que Billington expira après un dîner copieux en descendant l'escalier de son hôtel pour se rendre au théâtre. Dans le même temps, une violente éruption du Vésuve éclata, et les superstitieux Napolitains attribuèrent cette calamité à ce qu'une hérétique avait chanté à Saint-Charles. Les amis de Mme Billington conçurent même des craintes sérieuses sur les suites que pouvait avoir cette opinion chez un peuple fanatique; heureusement l'éruption cessa, le calme reparut et le talent de Mme Billington acheva de triompher des préventions des Napolitains. En 1796, cette grande cantatrice se rendit à Venise : après sa première représentation, elle tomba sérieusement malade et ne put chanter pendant le reste de la saison. L'air de cette ville étant nuisible à sa santé, elle partit pour Rome, et visita ensuite les principaux théâtres de l'Italie. Arrivée à Milan, en 1798, elle y épousa M. Felissent, fournisseur de l'armée française; mais elle conserva toujours son nom de Billington lorsqu'elle parut en public. A son retour en Angleterre, les directeurs de Drury-Lane et de Covent-Garden mirent tant d'empressement et de ténacité à contracter un engagement avec Mme Billington, qu'on fut obligé de s'en rapporter à un arbitre, qui décida qu'elle chanterait alternativement sur les deux théâtres. Son séjour en Italie avait perfectionné son talent; aussi excita-t-elle la plus grande admiration dans l'*Artaxerce* de Arne, où elle introduisit un air d'*Inez de Castro*, qui lui fournit l'occasion de déployer toute l'étendue de sa belle voix. A cette époque, la fameuse cantatrice Banti arriva à Londres; son début eut lieu dans le rôle de *Polyphonte* de la Mérope de Nazzolini : Mme Billington jouait celui de Mérope. La réunion de ces deux beaux talents produisit un tel effet, que la salle ne pouvait contenir les spectateurs, et que la scène même en était remplie. Un effet semblable eut lieu le 3 juin 1802, jour où l'on entendit pour la première fois Mmes Billington et Mara chanter ensemble dans un duo composé expressément pour elles par Bianchi. Ce qui ajoutait encore à l'empressement du public, c'est qu'on savait que cette soirée était la dernière où l'on entendrait Mme Mara. Rien ne peut donner une idée du fini de l'exécution de ces deux grandes cantatrices, de leur verve, et de l'effet qu'elles produisirent sur les spectateurs. La réputation de Mme Billington allait toujours croissant. Chaque entreprise de théâtre cherchait à l'engager, et pendant six années consécutives, elle chanta à l'Opéra Italien, au Concert du Roi, à celui d'Hanover-Square, et dans une foule de concerts particuliers. Enfin, ayant amassé une fortune considérable (1), et s'apercevant que sa santé s'altérait, elle se retira définitivement en 1809, et ne chanta plus en public qu'une seule fois, dans un concert donné au profit des pauvres, à Whitehall. En 1817, elle quitta l'Angleterre et se rendit à une terre qu'elle venait d'acquérir près de Venise; mais elle jouit peu de temps des avantages de sa nouvelle position, car, le 25 août 1818, elle mourut d'une maladie aiguë, laissant un nom illustre dans les fastes du théâtre lyrique. Il existe un beau portrait de Mme Billington, gravé par Ward d'après une peinture de Reynols. On a publié la vie de la célèbre cantatrice sous le titre de *Memoirs of Mistress Élizabeth Billington*, Londres, 1812, in-8°. Ces mémoires, dont on attribue la rédaction à Mme Billington elle-même, ont été traduits en français par M. Adolphe Thiers. Paris, 1822, in-8°.

BILLINGTON (Thomas), mari de la célèbre cantatrice de ce nom, fut d'abord contrebassiste attaché à divers théâtres de Londres et de Dublin, et se livra ensuite à la composition. Il mourut d'apoplexie à Naples, au mois de mai 1794. Les catalogues de Preston (Londres 1793) et de Clémenti (ibid., 1790) font connaître de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° 12

(1) Environ un million six cent mille livres.

Digitized by Google

canzonette for 2 *voices*. — 2° 6 *songs*. — 3° *Celadon and Amelia*, tiré des *Saisons* de Thompson.— 4° 6 *sonatas for the piano forte, with accompaniment*. — 5° *Sonate à quatre mains*. — 6° *Sonate pour le clavecin avec violon, arrangée par Mozin*, Paris, 1796. — 7° *Gray's elegies*. — 8° *Maria's evenings service*. — 9° *Eloisa to Abelard*. — 10° *Pope's Elegy*. — 11° *Prior's Garland*. — 12° *Children in the Wood*. — 13° *Young's Night Thoughts*. — 14° *Glees*.

BILLY (Jacques de), jésuite, né à Compiègne, le 18 mars 1602, entra dans son ordre en 1619. Il enseigna la philosophie pendant trois ans, les mathématiques pendant sept autres années, et fut successivement recteur des colléges de Sénones et de Dijon. Il mourut dans cette dernière ville le 14 janvier 1679. On a de lui : *De proportione harmonica*, Paris, 1658, in-4°.

BILLROTH (Gustave), professeur de philosophie à Hall, né à Lubeck, le 11 février 1808, mort à Halle, le 28 mars 1836, fut amateur distingué de musique. Il a donné, avec Charles-Ferdinand Becker, une édition de chants chorals des seizième et dix-septième siècles, qui a été publiée à Leipsick en 1831. On a aussi de Billroth une dissertation sur l'emploi des imitations et du contrepoint dans les chants à plusieurs voix. Ce morceau a paru dans l'écrit périodique intitulé *Cæcilia* (t. 10, p. 159-141).

BINCHOIS (Gilles ou Égide), contrapuntiste du quinzième siècle, fut contemporain de Guillaume Dufay et de Dunstaple. Il partage avec ces artistes la gloire d'avoir perfectionné l'art d'écrire, l'harmonie, et la notation de la musique. Les renseignements ont manqué jusqu'à ce jour sur le pays où Binchois a vu le jour, sur l'époque précise où il a vécu, sur les fonctions qu'il a remplies et sur ses ouvrages. Les anciens auteurs de traités de musique, tels que Tinctor, Gafori et Hermann Finck, qui en ont parlé, ne nous ont conservé que son nom. Tinctor le cite avec Dufay et Dunstaple comme ayant eu pour élèves quelques-uns des plus grands musiciens du quinzième siècle, tels que Jean Ockeghem, J. Regis, Ant. Busnois, Firmin Caron et Guillaume Faugues : *ut Joannes Ockeghem* (dit-il, dans le prologue de son traité du contrepoint), *Joannes Regis, Anthonius Busnois, Firminus Caron, Guillelmus Faugues, qui novissimis temporibus vita functos Joannem Dunstaple, Egidium Binchois, Guillermum Dufay, se præceptores habuisse in hac arte divina gloriantur*. Hermann Finck est moins satisfaisant encore lorsqu'il cite Binchois parmi les noms de plusieurs musiciens qui sont venus longtemps après lui : *Postea* (*Pratica Musica, c.* 1.) *alii quasi novi inventores seculi sunt, qui propius ad nostra tempora accedunt, ut : Joh. Griesling, Franchinus, Joh. Tinctoris, Dufay, Busnoe, Buchoi* [sic] *Caronte, et alii multi, etc.* (Ensuite sont venus de nouveaux inventeurs, qui approchent davantage de nos jours, tels que J. Greisling, Franch. Gafori, Jean Tinctoris, Dufay, Busnois, *Binchois*, Caron, et beaucoup d'autres, etc.) Gafori ne parle de Binchois que pour invoquer son autorité conjointement avec Dufay et Dunstaple (*Musica utriusque cantus practica*, lib. 3, c. 4.), sur l'emploi d'un intervalle dissonant. Martin le Franc, poëte français qui écrivit, de 1436 à 1439, un poëme intitulé : *Le Champion des Dames* (1), nous fournit dans cet artiste un renseignement important (troisième livre, huitième paragraphe, strophe sixième), à cause de la date où furent écrits les vers, et parce que le poëte vécut au temps de Dufay et de Binchois ; enfin, parcequ'il nous fait connaître les noms des musiciens français les plus renommés qui précédèrent ces deux maîtres. L'argument du paragraphe, ou du chapitre, où se trouve ce passage est conçu en ces termes : *Le Champion euvre et déclaire que la légiereté des engins de maintenant argue la fin du monde, et sur ce parle de la perfection des arts présente*. Puis viennent cinq strophes sur la musique et les musiciens français de ce temps. On y trouve ce passage :

Tapissier, Carmen, Cesaris (2)
N'a pas long-temps si bien chantèrent
Qu'ilz esbahirent tout Paris
Et tous ceulx qui les fréquentèrent ;
Mais onques jour ne deschantèrent,
En mélodie de tels chois,
(Ce m'ont dit ceulx qui les hantèrent)
Que Guillaume *Dufay* et *Binchois*.
Car ilz ont nouvelle pratique
De faire frisque concordance
En haulte et en basse musique,
En fainte, en pause et en muance,
Et ont prins de la contenance
Angloise et ensuy *Dunstable* ;
Pour quoy merveilleuse playsance
Rend leur chant joyeux et stable.

Des découvertes nouvelles sont enfin venues dissiper nos doutes concernant la patrie de Binchois, fixer le temps précis où il vécut, et nous faire connaître quelle fut sa position. *Gilles de*

(1) La première édition de cet ouvrage sans date (in-fol., Goth.), est sortie (suivant l'opinion de Brunet dans son *Manuel du libraire*, t. 2, p. 80) des presses de Vérard, de Paris, de 1490 à 1500.

(2) Noms de trois musiciens compositeurs du quatorzième siècle qui n'ont été connus d'aucun historien de la musique.

Digitized by Google

Bins (Binche, petite ville du Hainaut), *dit Binchois*, est le second chapelain de la chapelle de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, d'après un état de cette chapelle dressé en 1452 (Registre n° 1921, fol. vii^{xx} ij (142) de la chambre des comptes, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles). J'ai exposé dans la première édition de cette biographie les motifs qui me faisaient considérer ce musicien comme Français, et même comme Picard de naissance ; mais toutes les conjectures disparaissent en présence des faits authentiques. Binchois était Belge ; il était né dans une ville de l'ancienne Belgique proprement dite, dont le nom sous lequel il est connu est l'indication, et conséquemment il était compatriote de Dufay. De plus, il fut chapelain-chantre au service du prince souverain de sa patrie. Tels sont les premiers faits établis.

On vient de voir que la position de Binchois était celle de second chantre de la chapelle de Philippe le Bon, en 1452. Dans l'état de cette chapelle dressé en la même année, le premier chapelain est *Messire Nicolas Dupuis*, et l'on voit figurer en quatrième, dans la liste de ces chapelains-chantres, *Jehan de la Tour*, qui était maître des enfants de chœur de la même chapelle dès 1427. Or, Binchois l'avait certainement précédé ; car, dans tous les états de chapelles souveraines que j'ai vus en Belgique, en France et en Allemagne, la position des chapelains-chantres est établie par ordre d'ancienneté. On peut donc affirmer que Binchois était au service de la chapelle des ducs de Bourgogne dès 1425. D'ailleurs, il existe un document qui prouve sa présence dans cette chapelle longtemps avant 1452. Ce document est une pièce signée par Philippe le Bon, par laquelle ce prince accorde à Binchois une prébende à l'église Sainte-Waudru, de Mons, et le dispense d'acquitter les droits du sceau. M. Pinchart, employé des archives du royaume de Belgique, qui a fait la découverte de cette pièce, en fixa la date entre 1438 et 1440, par des motifs qu'il serait trop long de détailler ici (1).

Binchois, contemporain de Dufay, mais qui était plus jeune que lui, ne vivait plus en 1465, car il ne figure plus dans un état de la chapelle de Philippe le Bon, dressé dans cette année (Registre n° 1922, fol. CXXX *recto* de la chambre des comptes, aux archives du royaume). Il mourut donc entre 1452 et 1464.

(1) Cette pièce est ainsi conçue : « Maistre Jehan Hibert ou « son clerc, délivrez à Binchois, nostre chappelain, une « retenue de secrétaire aux honneurs et une lettre de la « prebende de Saincte-Wauldrut de Mons, que lui avons « nouvellement donné, sanz de tout ce prendre droit de « séel (Collection des acquits des droits du grand sceau, « aux archives du royaume de Belgique). »

Un document intéressant découvert par le savant archéologue M. Stephen Morelot, dans un manuscrit de la bibliothèque de Dijon (1) nous fournit des renseignements sur la vie de Binchois qu'on a ignorés jusqu'à ce jour. Ce document est une *déploration* sur la mort de ce musicien, mise en musique à trois voix. Une des voix chante des paroles latines qui se terminent par ces mots :

Pie Jesu Domine,
Dona ei requiem.

Une autre voix fait entendre des paroles françaises, dont les plus remarquables sont celles-ci :

Mort, tu as navré de ton dart
Le père de joyeuseté
En déployant ton étendart
Sur Binchois, patron de bonté.
. . . .
. . . .
. . . .
. . . .
En sa jeunesse il fut soudart
D'honorable mondanité,
Puis a eslu la meilleur part,
Servant Dieu en humilité.

Il est donc avéré que Binchois fut d'abord soldat, et qu'il embrassa plus tard l'état ecclésiastique. Tout chantre d'église était prêtre au temps où il vécut, et tout compositeur était chantre. L'épithète *Père de joyeuseté* indique qu'il était le plus habile compositeur de chansons de son époque ; et *patron de bonté* ne laisse pas de doute sur l'excellence de son caractère.

Les citations honorables des noms de Binchois, de Dufay et de Dunstaple, par les musiciens savants des quinzième et seizième siècles, ne sont pas les seuls témoignages que nous ayons de la grande réputation dont ils ont joui parmi leurs contemporains ; car plusieurs littérateurs et poëtes les ont cités en des termes qui prouvent la popularité de leur nom.

Jusqu'à l'époque présente, on n'avait pas trouvé dans les manuscrits de compositions de Binchois. Un seul fragment très-court, à deux parties, rapporté par Tinctoris, était tout ce qu'on connaissait de lui ; mais au mois de novembre 1834, un manuscrit précieux a été vendu avec la bibliothèque de M. Reina, de Milan, chez M. Silvestre, libraire de Paris, et ce manuscrit, indiqué au numéro 1350 du catalogue sous ce titre : *Chansons italiennes, provençales et*

(1) Voyez sa *Notice sur un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon, contenant deux cents chansons françaises du quinzième siècle*. Dijon, 1856, in-4°.

Digitized by Google

françaises, mises en musique (petit in-folio cartonné, de 119 feuillets, Mss. du quinzième siècle), renferme, dit-on, des chansons à trois voix, de Binchois. Un autre manuscrit, vu et collationné par MM. Danjou et Morelot à la bibliothèque du Vatican, à Rome, en 1847, renferme un bon nombre de chansons et de motets à trois voix, lesquels portent les noms de Dunstaple et de Binchois. Kiesewetter a publié, dans son livre sur la destinée et la nature de la musique mondaine dans le moyen âge (1), la traduction en notation moderne d'une chanson à trois voix de Binchois, qui commence par ces mots : *Ce mois de mai*. Bien que je ne connaisse pas l'original, je n'hésite pas à déclarer cette traduction mal faite et remplie de fautes, car les horreurs inharmoniques qui s'y trouvent n'appartiennent plus au temps de Dufay et de Binchois. Kiesewetter n'entendait rien à la notation noire du quatorzième siècle et du commencement du quinzième. Il a pris pour des notes réelles les ornements du chant appelés *appogiatures* et groupes (*grupetti*), et les a fait entrer dans l'harmonie, où ils produisent des effets affreux. J'ai découvert depuis peu, dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Bruxelles, une messe entière à trois voix de Binchois, avec un *Kyrie* farci. Ce monument intéressant sera publié.

BINDER (Chrétien-Sigismond), organiste de la cour à Dresde, naquit dans un village de la Saxe inférieure au commencement du dix-huitième siècle. Il fut d'abord élève de Hebenstreit, et se livra à l'étude du *pantalon*, instrument fort difficile, inventé par son maître. Plus tard, il l'abandonna pour l'orgue et le clavecin, où il acquit beaucoup d'habileté. En 1759, il publia six sonates pour le clavecin, et quatre ans après, six trios pour le même instrument, avec accompagnement de violon : ce sont les seuls ouvrages de sa composition qui ont été imprimés; mais on connait en manuscrit vingt-quatre sonates, quelques fugues et dix-huit concertos pour clavecin, avec accompagnement d'orchestre. Ce musicien est mort en 1788.

BINDER (Auguste-Sigismond), fils du précédent, né à Dresde, en 1761, fut élève de son père pour l'orgue et la composition. En 1783, il fut nommé organiste à Neustadt, et, six ans après, il succéda à son père dans la place d'organiste de la cour à Dresde. Il a écrit des sonates pour le clavecin, des cantates et de la musique religieuse; mais il n'a rien fait imprimer.

(1) *Schicksale und Beschaffenheit der weltlichen Gesanges vom Frühen Mittelalter*, etc., n° 16 des exemples de musique.

Un autre fils de Chrétien-Sigismond Binder, nommé *Charles-Wilhelm*, naquit à Dresde en 1764, et fut fabricant d'instruments de musique à Weimar. Il s'était fait de la réputation dans la facture des harpes.

BINDER (Jean-Frédéric), baron de Kriegelstein, mort à Vienne le 4 juin 1790, est connu par des écrits philosophiques, qui ont été réunis et publiés à Prague en 1783, 2 vol. in-8°. On a aussi de lui un petit ouvrage très-original, inconnu à Forkel et à tous les bibliographes musicaux, lequel a pour titre : *Die wanderungen Genies, oder wünderbare Fata eines Schauspielers, Dichters, und Componisten* (Les génies voyageurs, ou destinées singulières d'un comédien, d'un poëte et d'un compositeur). Vienne, 1782, in-8° de 128 pages.

BINDER (Charles), compositeur, fut d'abord directeur de musique, puis devint chef d'orchestre du théâtre de Josephstadt à Vienne, en 1839. Après avoir rempli ces fonctions pendant huit ans, il renonça à sa place et se rendit à Hambourg, où il ne resta que six mois, ayant été choisi pour diriger l'orchestre du théâtre de Presbourg à la fin de 1847. Il a écrit la musique de plusieurs mélodrames pour le théâtre de Josephstadt, une scène caractéristique intitulée : *Der Wiener Schusterhut*, le petit opéra *Die drei Wittfrauen* (Les trois veuves), un opéra-vaudeville qui avait pour titre *Purzel*, ainsi que l'ouverture et les chœurs du drame intitulé *Elmar*. Les journaux de l'époque ont accordé des éloges au talent déployé par le compositeur dans ces ouvrages. On connait aussi de Binder des psaumes à grand orchestre, et des chants à voix seule avec piano, publiés à Vienne, chez Haslinger.

BINDER (Joseph-Sébastien), né à Prague en 1792, eut en Allemagne la réputation d'un ténor distingué. Il débuta au théâtre de sa ville natale en 1818, et y chanta avec succès pendant dix années. Engagé au théâtre de Berlin, en 1829, il n'y resta qu'un an; puis il se fit entendre à Weimar, à Mannheim, et entra au théâtre impérial de l'Opéra allemand de Vienne, à la fin de 1830. L'affaiblissement de sa voix l'obligea à quitter la scène en 1842, et à accepter les places de professeur de l'association de chant à Pesth et de l'école du théâtre de cette ville. Il mourut, jeune encore, le 5 juin 1845, suivant les Gazettes de musique de l'Allemagne, ou le 15 du même mois, selon Gassner (*Universal Lexikon der Tonkunst*). La femme et la fille de Binder (Élise) furent attachées au théâtre de Prague comme cantatrices.

BINDERNAGEL (Joseph), musicien al-

lemand et professeur de musique à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville : — 1° *Grande sonate pour le violon avec accompagnement de basse*, op. 2, 1799; — 2° *Trois duos concertants pour deux violons*, op. 4, 1800; — 3° *Trois sonates avec accompagnement de basse*, op. 5. Il ne faut pas confondre ce musicien avec un autre du même nom, qui fut élève de Georges Benda; celui-là fut *cantor* dans un village de la Thuringe, et a composé une année entière de musique d'église sans accompagnement, et un oratorio intitulé : *Die Auferstehung Jesu* (La résurrection de Jésus). Il est mort vers 1803. Il y eut aussi, vers 1800, à Gotha, un facteur de harpes et de guitares du même nom. Tous ces artistes paraissent avoir été de la même famille et être nés à Gotha ou dans les environs.

BING (Jacques), compositeur, aveugle de naissance, naquit à Eschenbach, dans le royaume de Wurtemberg, le 16 juillet 1821. A l'âge de sept ans il entra à l'institut des aveugles à Fribourg en Brisgau, où l'on prit soin de son éducation. Ses rares dispositions pour la musique s'étant bientôt manifestées, on lui fit commencer l'étude de cet art, et quelques années de travail suffirent pour lui faire acquérir de l'habileté sur le piano et sur le violon. A l'âge de douze ans, il avait déjà produit de petites compositions qui annonçaient du génie. Trois ans après il écrivit une ouverture à grand orchestre, et une messe solennelle qui fut exécutée dans l'église de la cour, le 29 août 1836, à l'occasion du jour de naissance du grand duc de Bade. Dans un court espace de temps il produisit deux trios et quatre quatuors pour des instruments à cordes, trois trios pour piano, violon et violoncelle, deux nocturnes et deux caprices pour le piano, neuf *lieder* à voix seule avec piano, et huit chants religieux à quatre voix. Un caractère d'originalité règne dans ces productions, dont on n'a imprimé que quatre lieder avec piano, chez Heckel, à Mannheim, et deux nocturnes pour piano, chez Schott, à Mayence. Cette heureuse organisation s'est éteinte avant le temps; car la mère de Bing ayant cessé de vivre en 1840, il en eut un chagrin si profond, que sa santé s'altéra rapidement; une maladie de poitrine se déclara, et le 17 avril 1841, il expira, n'ayant pas encore atteint l'âge de vingt ans.

BINGHAM (Joseph), né en 1667, à Wakefield, dans le Yorkshire, fit ses études à Oxford, et fut pasteur à Headburn-Worty, près de Winchester. Il mourut en 1723, par suite d'un excès de travail. Dans ses *Origines ecclésiastiques*, publiées en anglais, et dont la seconde édition a paru à Londres en 1726 (2 vol. in-folio), traduites ensuite en latin par J. H. Grichow, avec les notes de J. François Budée; Halle, 1724-38, 11 vol. in-4°, il a traité (livre III, ch. VII) *de Psalmistis seu Cantoribus*. Il y démontre par une foule de passages des Pères de l'Église, que l'orgue n'était point en usage dans les assemblées religieuses des premiers chrétiens, et que le mot *organa* signifie, non des orgues, mais en général les instruments de musique des Hébreux.

BINGLEY (Le Révérend William), ministre anglican, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, vivait à Londres vers 1802. Il a publié sous le voile de l'anonyme un livre qui a pour titre : *Musical Biography, or Memoirs of the lives and writings of the most eminent musical composers and writters who have flourished in the different countries of Europa during the last three centuries* (Biographie musicale, ou Mémoires de la vie et des œuvres des compositeurs et écrivains les plus éminents qui ont vécu dans les diverses contrées de l'Europe pendant les trois derniers siècles). Londres, Henri Colburn, 1814, 2 vol. in-8°. L'auteur de ce livre dit dans la préface qu'il l'a commencé pour son propre amusement, et qu'il a employé douze années à sa rédaction. La plus grande partie de cet ouvrage est empruntée aux histoires de la musique de Hawkins et de Burney; cependant il s'y trouve des notices qui ont été faites d'après des mémoires originaux. Bingley n'a point adopté l'ordre alphabétique pour son ouvrage, mais l'ordre chronologique.

BINI (Pasqualino), né à Pesaro, vers 1720, un des meilleurs élèves de Tartini pour le violon, entra dans l'école de ce virtuose à l'âge de quinze ans, sous la protection du cardinal Olivieri. Il y travailla avec tant d'ardeur, qu'au bout de trois ou quatre ans il parvint à se familiariser avec toutes les difficultés que présentent les compositions de Tartini. Lorsque ses études musicales furent terminées, le cardinal Olivieri le fit venir à Rome, où il étonna tous les professeurs par la hardiesse et la pureté de son jeu. On dit que Montanari fut si affecté de la supériorité de Bini, qu'il en mourut de chagrin. Tartini avait beaucoup d'estime pour son élève : Burney rapporte à ce sujet (*A. Gen. hist. of music*, t. 3, p. 562) qu'un anglais, nommé M. Wiseman, ayant voulu prendre des leçons de violon, s'adressa à Tartini, qui lui indiqua Bini, en lui disant : *Io lo mando ad un mio scolaro che suona più di me, e me ne glorio per essere un angelo di costume e religione*. Vers 1757, Bini passa à Stuttgard, comme maître de chapelle du duc de Wurtemberg : on ignore l'époque de sa mort.

BINI (David), né à Pise vers 1812, s'est fait

Digitized by Google

connaître comme compositeur par l'opéra intitulé *Ildegonda*, représenté sur le théâtre de sa ville natale, au mois de février 1836. L'ouvrage fut accueilli avec enthousiasme par les concitoyens de l'auteur; néanmoins ce premier essai de son talent ne paraît pas avoir été suivi d'autres compositions.

BION, surnommé *Borysthenite*, philosophe et sophiste grec, naquit à Borysthène, sur les bords du fleuve de ce nom. Il alla se fixer à Athènes, s'attacha d'abord à Cratès, et adopta la philosophie cynique, puis reçut des leçons de Théodore l'athée et de Théophraste : il finit par se faire des principes qui n'étaient ceux d'aucun autre philosophe. Il mourut à Chalcis. Possevin le place parmi les écrivains sur la musique (liv. XV de sa Bibliothèque choisie, t. 2, p. 223), et Gesner (*Biblioth.*, p. 121) cite un traité de sa composition intitulé *Musica*, qui existerait dans la Bibliothèque impériale de Vienne, et qui serait relié avec les Harmoniques de Ptolémée. Je doute de l'existence de cet ouvrage.

BIONDINI (Louis), bon chanteur basse, né en Toscane, commença sa carrière sur le théâtre de Lucques, en 1821. En 1823, il était à Florence, où il resta pendant trois ans. Puis il chanta à Milan, dans les années 1826, 27, 28, et 29. Appelé à Lisbonne dans cette dernière année, il y chanta pendant trois ans, et reparut à Milan en 1833. L'année suivante il était à Modène et à Rome. Il resta dans cette dernière ville pendant les années 1834, 35 et 36. La direction du théâtre italien de Madrid l'engagea au commencement de 1837, et le conserva jusqu'au printemps de 1840. Alors Biondini se rendit à Vérone et de là à Naples, où il chanta pendant toute l'année 1841. Peu de temps après, il s'est retiré de la scène.

BIONI (Antoine), compositeur dramatique, né à Venise, en 1698, y étudia le contrepoint et l'harmonie sous la direction de Jean Porta. Ses premières productions furent l'opéra de *Climène*, en 1721, et *Udine*, en 1722. Appelé à Ferrare au printemps de 1722, il y fit représenter un opéra intitulé *Cajo Mario*, qui fut applaudi. Dans la même année, il écrivit *Mitridate*. En 1723, il composa *L'Orlando furioso*, qui fut représenté à Bade en 1724, et à Breslau en 1725. Une troupe de chanteurs italiens ayant été formée en 1726 pour cette dernière ville, Bioni l'accompagna en qualité de directeur de musique et de compositeur. Il y déploya tant d'activité que, dans l'espace de neuf années, il écrivit vingt et un opéras, dont quelques-uns, particulièrement celui d'*Endimione* eurent beaucoup de succès. Bioni tenait le premier clavecin aux représentations; le second fut occupé successivement par D. Th. Treu, Georges-Jean Hoffman, et Gebel. En 1730 Bioni prit la direction générale du théâtre italien de Breslau, mais sans cesser de composer. Sa réputation s'était étendue en Allemagne; en 1731 l'électeur de Mayence lui donna le titre de compositeur de sa chapelle. Deux ans après, la troupe de chanteurs italiens fut dissoute, et Bioni quitta Breslau. Il paraît qu'il retourna en Italie; cependant il y a lieu de croire qu'en 1738 il était à Vienne, où fut représenté son opéra de *Girita*. Les ouvrages écrits par lui pour le théâtre de Breslau sont : — 1° *Armida abandonata*, en 1726. — 2° *Armida al campo* (1726). — 3° *Endimione*, pastorale (1727). — 4° *Lucio Vero* (1727). — 5° *Ariodante* (1727). — 6° *Attale ed Arsinoe* (1727). — 7° *Artabano* (1728). — 8° *Filindo, pastorale eroica* (1728). — 9° *Nissa ed Elpino* (1728). — 10° *Merope*. Bioni ne fit que les récitatifs et quelques airs de cet opéra; le reste était un pastiche extrait des œuvres d'Alberti, Caldara, Treu, Finazzi, Lotti, Menaghetti, Porta, Vinci, et Vivaldi. — 11° *La fede tradita e vendicata* (1729). — 12° *Engelberta* (1729). — 13° *Andromacca* (1729). — 14° *Ercole sul Termodonte* (1730). — 15° *Lucio Papirio* (1731). — 16° *Siroe, re di Persia* (1731). — 17° *Silvia* (1731). — 18° *La verità sconosciuta* (1732) — 19° *Alessandro Severo* (1733). — 20° *L'Odio placato* (1733). — 21° *Alessandro nell' Indie* (1733). — 22° Une sérénade composée pour l'électeur de Mayence, exécutée à Breslau en 1732.

BIORDI (Jean), compositeur, né à Rome dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut élu chapelain-chantre de la chapelle pontificale en 1717, et se distingua par ses œuvres de musique sacrée, soit dans le style *alla Palestrina*, soit dans le style accompagné. En 1722 il obtint au concours la place de maître de chapelle à l'église Saint-Jacques des Espagnols, et l'emporta sur Porpora. Voici comment l'anecdote de ce concours est rapportée dans un manuscrit qui se trouve dans la bibliothèque de la maison Corsini *alla Lungara* : La place de maître de chapelle étant devenue vacante, les administrateurs résolurent d'ouvrir un concours public le 8 janvier 1721, et l'avis en fut donné par les journaux du temps. Les conditions étaient d'écrire une fugue à huit voix improvisée sur un sujet pris au hasard dans un livre de chant grégorien. Six concurents se présentèrent : ce furent Nicolas Porpora, Rolli, Jérôme Chiti, Monza, Califfi et Biordi. Les six pièces du concours furent envoyés successivement à Benoît Marcello, au P. Ferdinand Luzari, maître de chapelle à S.-François de Bologne, à Jacques Antoine Perti, maître de S.-Pétrone, dans la même

ville, et à Charles Baliani, maître de la cathédrale de Milan : d'après l'avis de ces quatres maîtres, la place vacante fut donnée à Biordi. Sa fugue se trouve dans la bibliothèque de la maison Corsini. Les archives de la plupart des églises de Rome contiennent des ouvrages de ce compositeur, et l'on en exécute encore à la chapelle pontificale. On trouve dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, les compositions de Biordi dont voici l'indication : — 1° *Motteti e salmi*, à 4 *voci*. — 2° *Miserere* à deux chœurs. — 3° *Lauda Sion* à deux chœurs. — 4° Litanies à 4 voix. — 5° *Lætatus sum* à 6, composé pour la chapelle papale. — 6° *Christus factus est* à 6, avec un chœur de *ripieno*.

BIOT (Jean-Baptiste), de l'Académie des Sciences, professeur de physique mathématique au collége de France, de la Société Royale de Londres et de beaucoup d'autres sociétés savantes, est né à Paris en 1774, et a fait ses études au collége de Louis le Grand. Au commencement de la révolution, il servit dans l'artillerie, mais il entra ensuite comme élève à l'école polytechnique. Nommé professeur de mathématiques à Beauvais, il occupa cette chaire pendant quelques années et revint à Paris en 1800. En 1816 il a publié à Paris un *Traité de Physique* en 4 vol. in-8°. Le livre 3°, tom. II, p. 1—190, traite de l'acoustique. Depuis lors il a donné un abrégé de ce traité sous le titre de *Précis élémentaire de Physique expérimentale*, Paris, 1820, in-8°, dont la troisième édition a paru en 1823, en 2 vol. in-8°. Il y traite aussi de l'acoustique, liv. 3°, tom. 1, p. 350—468. Ce livre est divisé en 10 chapitres qui sont intitulés : — 1° *De la production et de la propagation du son.* — 2° *De la perception et de la comparaison des sons continus.* — 3° *Vibrations des cordes élastiques.*—4° *Approximations usitées en musique pour exprimer les intervalles des sons : nécessité d'altérer la justesse de ces intervalles dans les instruments à sons fixes ; règles de ce tempérament.* — 5° *Exposition des divers procédés qu'on peut employer pour mettre les corps solides dans l'état de vibration sonore, et pour constater la nature des mouvements qu'ils exécutent lorsqu'ils se trouvent dans cet état.* — 6° *Vibrations des verges solides, droites ou courbes.* — 7° *Vibrations des corps rigides où flexibles agités dans toutes leurs dimensions.* — 8° *Des instruments à vent.* — 9° *Sur la communication des mouvements vibratoires.* — 10° *Organes de l'ouïe et de la voix.* Ce livre est un bon résumé des connaissances acquises sur ces divers objets ; mais il n'a pas fait faire un seul pas à la science, et bien des choses y reposent, quant à la musique, sur les bases d'une fausse théorie, comme je le ferai voir ailleurs. On doit aussi à M. Biot : — 1° *Théorie mathématique de la propagation du son* : dans le *Bulletin des Sciences*, prairial an x (mai 1802). — 2° *Expériences sur la vitesse du son* ; elles sont consignées dans les *Mémoires de la Société d'Arcueil*, t. 2, p. 403. — 3° *Expériences sur la propagation du son à travers les corps solides, dans l'air, et dans les tuyaux cylindriques très-allongés* (Journal des Mines, t. xxiv, 1808). — 4° *Sur le jeu des anches* (Nouveau bulletin des Sciences, juillet 1816). — 5° *Remarques sur les sons que rend un même tuyau d'orgue rempli successivement par différents gaz.* (Idem, novembre 1816). — 6° *Expériences sur les sons des tuyaux cylindriques qui contiennent deux gaz superposés* (Annales de physique et de chimie, t. vii, 1817).

BIOW (Henri), amateur de musique, né à Christiana, en Norwège, est auteur d'une Esquisse biographique du violoniste Ole-Bull, qu'il a publié sous ce titre : *Ole Bull. Eine biographische Skisse von H. Biow* ; Hambourg, J. C. S. Witt, 1838, in 8° de 28 pages.

BIRCHENSHA (Jean), musicien né en Irlande, résida d'abord à Dublin, dans la maison du comte de Kilnare ; mais après la rébellion de 1641, il se rendit à Londres, où il enseigna à jouer de la viole. Burney le représente comme un charlatan qui était bien loin de posséder la science musicale dont il se vantait (*voy. General history of music*, t. 3, p. 472). Il fit paraître, dans les *Transactions Philosophiques* de 1672 une pompeuse annonce d'un livre qu'il intitulait : *Syntagma Musicæ*, *treating of music philosophically, mathematically and practically*, et qui, selon lui, était supérieur à tout ce qui existait dans la littérature musicale ; mais cet ouvrage n'a point paru. En 1664, il publia à Londres une traduction anglaise de l'*Elementale Musicum* d'Alsted, sous ce titre *Templum musicum, or the musical synopsis of the learned and famous J. H. Alstedius.* Hawkins lui attribue aussi un petit traité de composition en une feuille d'impression, intitulé : *Rules and directions for composing in parts* ; mais, sans indiquer le lieu ni la date de l'impression. J'ignore si ce petit écrit était le prospectus d'un autre ouvrage de Birchensha, dont le manuscrit original a pour titre *Rules of composition* (Règles de la composition). Ce volume appartenait en 1695 au violoniste Corbett, dont il porte la signature ; puis il passa en la possession du comte de Donégall, dont les armes sont sur le volume. Plus tard, il fut acquis par MM. Calkin et Budd, li-

Digitized by Google

braires et marchands de musique ancienne à Londres, de qui je l'ai acheté en 1851. La valeur scientifique de ces règles de composition est nulle. Birchensha a placé aussi une préface en tête de l'*Essay to advancement of music*, de Salmon, Londres, 1672.

BIRCHERODA (Jean), professeur de théologie, naquit à Bircherod en Zélande, en 1623, et en prit son nom : il mourut à Copenhague en 1686. Il a donné quelques renseignements sur la musique des anciens dans son ouvrage intitulé : *Exercitatio de ludis gymnicis, præcipue de certaminibus olympicis*. Copenhague, 1655, et 1664 in-4°.

BIRD (William) : *Voyez* BYRD.

BIRKENSTOCK (Jean-Adam), maître de chapelle à Eisenach, naquit à Alsfeld, le 19 février 1687. En 1700, il suivit son père à Cassel, et y étudia la musique pendant cinq ans sous la direction du maître de chapelle Rugieri Fedeli. Ensuite le Landgrave l'envoya à Berlin, où il prit pendant un an des leçons de Volumier; puis il alla à Bayreuth pour y perfectionner son talent sur le violon auprès de Fiorelli, et enfin, en 1708, à Paris, pour y terminer son éducation musicale. De retour à Cassel, en 1709, il fut nommé musicien de la cour; en 1721, on lui donna le titre de premier violon solo, et en 1725, celui de maître des concerts. Quelques années auparavant cette dernière date, il avait fait un voyage à Amsterdam, y était resté sept mois, et y avait publié son premier œuvre de sonates. Pendant la vie du duc de Hesse-Cassel Birkenstock jouit de sa faveur; mais ce prince étant mort en 1730, on n'eut plus pour lui les mêmes égards, ce qui le détermina à entrer au service de la chapelle d'Eisenach. Il mourut dans cette ville le 26 février 1733. On a de ce musicien : 1° douze sonates pour violon seul et basse continue ; Amsterdam, 1722. — 2° Douze idem ; ibid., 1730. — 3° Douze concertos à quatre violons obligés, alto, violoncelle, et basse continue ; ibid., 1730.

BIRNBACH (Charles-Joseph), naquit en 1751, au village de Kœpernick, près de Neisse. Ses parents l'envoyèrent à l'école du village ; les progrès de Birnbach dans la musique furent rapides, et à l'âge de dix ans il fut en état d'aller faire des études plus fortes au gymnase de Neisse. Il donnait déjà des leçons de musique; par son zèle et par son économie il amassa une somme assez considérable pour pouvoir faire reconstruire, à l'âge de quinze ans, la petite maison de ses parents, qui avait été détruite par un incendie. Touché de ce trait de piété filiale, le maître de chapelle Dittersdorf se chargea de perfectionner le talent du jeune artiste sur le violon et dans la composition. Après avoir quitté le gymnase, Birnbach se rendit à Breslau, et entra dans la musique du comte de Hoym, où il eut de fréquentes occasions d'augmenter ses connaissances en musique. Quelques années après, il entra à la cour de l'archevêque, où on lui confia un emploi pour toute sa vie. Ce fut vers cette époque qu'il se maria avec Caroline Guillelmine Rœhn, dont il eut quinze enfants. A la mort de l'archevêque, le 5 janvier 1795, la place de Birnbach fut supprimée comme inutile : il intenta un procès au prince de Hohenlohe Bartenstein, héritier de l'archevêque, pour l'exécution du contrat qu'on avait fait avec lui ; mais, bien qu'il eût gagné sa cause à une première juridiction, ce procès ne fut jamais jugé définitivement, et Birnbach perdit une somme de 5500 thalers (environ 20,000 francs) qui lui était due légitimement. Pendant plusieurs années, il n'eut d'autre ressource, pour nourrir sa nombreuse famille, que de donner des leçons de musique à Berlin. Son talent distingué sur le violon le fit admettre à la chapelle royale ; mais en 1803, il quitta Berlin pour aller avec son fils Henri à Varsovie, où il s'établit, après avoir obtenu une pension de 300 thalers. Bientôt mécontent de sa nouvelle situation, il la quitta encore pour être directeur de musique au théâtre allemand de Breslau. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette place, car il mourut le 29 mai 1805.

Birnbach a écrit beaucoup de musique. On connaît de lui vingt quatuors pour le violon, plusieurs quintettes pour des instruments à cordes, dix concertos pour le violon, quinze solos pour le même instrument, dix symphonies pour l'orchestre, seize concertos pour le piano, vingt-cinq sonates pour le même instrument, avec et sans accompagnement, plusieurs cantates et oratorios, plusieurs messes, et deux opéras, *Saphira* et *La Femme du pêcheur*, composés pour le théâtre de Breslau. De tout cela, on n'a gravé que trois quintettes, cinq concertos pour le piano, quelques sonates, et douze airs avec accompagnement de piano. Le premier ouvrage de Birnbach qui fut imprimé est un concerto pour le piano, avec orchestre : il parut à Breslau en 1783.

BIRNBACH (Henri-Auguste), fils du précédent, est né à Breslau en 1788. Quoiqu'il fût catholique, il commença son éducation à l'école réformée. En 1792, il partit pour Berlin et y commença l'étude du piano et du violoncelle. Dix ans après, il se rendit à Vienne, où il fut placé au théâtre de l'Opéra, comme violoncelliste. Là, il perfectionna son talent sous la direction d'Antoine Kraft. En 1804, il entra dans la chapelle du prince Lubomirsky, à Land-

Digitized by Google

shut, en Gallicie; mais l'ennui qu'il éprouvait dans cette situation le ramena à Vienne en 1806. Il y fut nommé violoncelliste du théâtre royal, et ce fut vers cette époque qu'il publia neuf marches et six airs variés pour la guitare. En 1812, il voulut faire un voyage en Russie; mais la guerre ayant éclaté pendant qu'il traversait la Hongrie, on lui refusa le passeport qu'il demandait, et il fut obligé d'accepter la place de premier violoncelle du théâtre de Pesth. Il publia à cette époque deux pots-pourris et des variations pour la guitare, six écossaises pour le piano, et deux concertos pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre. Il se maria à Pesth, retourna à Vienne en 1822, et y resta jusqu'en 1824. Pendant ces deux années, il se livra à l'étude d'un nouvel instrument appelé *Chitarra coll' arco* par son inventeur, Georges Stauffer. En peu de temps il acquit une habileté remarquable sur cet instrument, et composa pour lui un concerto avec orchestre, qu'il fit entendre avec succès. En 1825, il partit pour Berlin, où il était appelé comme membre de la chapelle royale; il y joua de sa nouvelle guitare dans quelques concerts, et se fit applaudir. Depuis ce temps, Birnbach a vécu tranquillement à Berlin. Son fils, âgé de huit ans, y a joué avec beaucoup de succès un concerto de violon composé par Kreutzer, dans un concert qui a été donné le 5 mars 1827.

BIRNBACH (Joseph-Benjamin-Henri), le plus jeune des fils de Charles-Joseph, est né à Breslau en 1793. Il est connu généralement sous le nom de *Henri-Birnbach*. Lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans, son père lui donna les premières leçons de musique, et ses progrès furent si rapides, que deux ans après il put jouer des concertos de Mozart sur le piano. En 1803, il se fit entendre avec son père dans un concert à Berlin; il partit ensuite pour Breslau, et y exécuta plusieurs morceaux avec succès dans des concerts publics, voyagea, et enfin arriva à Varsovie, au mois de janvier 1804. Ayant perdu son père l'année suivante, il résolut de retourner dans sa ville natale, et de s'y livrer à l'enseignement. Il y vécut jusqu'en 1813, époque où il alla rejoindre son frère en Hongrie. A Pesth, il joua pour la première fois un concerto de sa composition qui lui valut sa nomination de directeur de musique de l'Opéra. En 1815, Birnbach retourna avec sa mère à Breslau; il y resta jusqu'en 1821. Dans cet intervalle il écrivit un grand nombre d'ouvrages; entre autres quatre concertos pour le piano, sept concertos pour la clarinette, un concerto de violon, un concerto de cor, un concerto de guitare, une symphonie concertante pour deux pianos, une symphonie pour l'orchestre, plusieurs ouvertures, six marches pour la musique des Janissaires, deux quintettes pour piano et instruments à cordes, trois sonates pour piano avec violon obligé, trois petites sonates pour le piano, plusieurs variations pour différents instruments. En 1821, Birnbach se rendit à Berlin : il s'y maria en 1824. Plusieurs maladies graves dont il fut attaqué dans cette ville ne lui ont pas permis de travailler autant qu'il l'avait fait auparavant; cependant il y a écrit un grand quintette pour piano, plusieurs airs et une cantate pour quatre voix d'hommes, un concerto de piano avec orchestre, un hymne pour l'académie de chant de Zelter, et, enfin, un traité sur la théorie de la musique. Il a été pendant plusieurs années attaché à la rédaction de la Gazette musicale de Berlin. Les ouvrages de Birnbach qui ont été publiés sont : 1° Trois sonates pour le piano; Breslau, Fœrster, et Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Six allemandes à quatre mains; ibid. — 3° Quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Sonate pour piano avec hautbois ou violon obligé; ibid.— 6° Variations pour le piano; ibid.—7° Troisième sonate avec violon obligé.—8° *Theoretisch praktische Clavier-schule für Anfänger* (Méthode théorique et pratique de piano pour les commençants); Berlin, s. d., in-fol. obl. — 9° *Der Vollkommene componist* (Le parfait compositeur); Berlin, 1832, Cosmar et Krause, 2 vol. in-8°. Cet ouvrage est un traité d'harmonie emprunté à plusieurs auteurs, avec quelques notions de la forme des pièces de musique.

BIRNBAUM (Jean-Abraham), magister à Leipsick, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié des observations sur un passage du *Musicien-critique* de Scheibe, dirigé contre les compositions et le jeu de J. S. Bach : Cet opuscule, de vingt-deux pages, est intitulé : *Unpartheiische Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle des kristischen Musicus* (Observations impartiales sur un passage digne d'attention du *Musicien-critique*), 1738, in-8°. Mitzler a inséré cet écrit dans sa Bibliothèque musicale (t. 1, part. 4, p. 62); on le trouve aussi dans l'un des numéros du *Musicien-critique* avec des remarques (p. 833). Ces remarques furent publiées d'abord séparément par Scheibe, à Hambourg, 1738, in-8°. Birnbaum y répondit dans un écrit de six feuilles d'impression, intitulé : *Vertheidigung seiner unpartheiischen Anmerkungen über eine bedenkliche, etc.* (Défense des observations impartiales, etc.); Leipsick, 1739, in-8°.

Digitized by Google

BIROLDI (Eugène), habile constructeur d'orgues, naquit sur le territoire de Varèse, dans la Lombardie, le 16 novembre 1756. Il s'est également distingué par l'importance de ses instruments, leur qualité de son, et la variété de leurs jeux. La ville de Milan en renferme cinq, savoir : celui de Sainte-Marie, près de Saint-Celse ; celui de Sainte-Marie-Secrète ; celui de Saint-Laurent-Majeur ; celui *del Carmine*, et celui de la basilique de Saint-Ambroise.

BISACCIA (...), un des compositeurs napolitains sortis du collége royal de musique depuis 1850, et qui ont essayé de se faire connaître du monde musical par des opéras qui, malheureusement, disparaissent de la scène presque immédiatement après s'y être produits. On connaît de M. Bisaccia les titres des opéras : *Trent' anni di mistero*, et *Lo Solachianello di Casoria*.

BISCARGUI (Gonzalez-Martinez de). *Voy.* Viscargui.

BISCH (Jean), né en 1757, dans un village près de Cologne, apprit la musique à la maîtrise de la cathédrale de cette ville, se rendit à Paris dans sa jeunesse, s'y fixa, et y donna des leçons de solfége et de violon. Plus tard, il s'établit à La Rochelle, comme professeur de musique. En 1802, il y publia un livre sous ce titre : *Explication des principes élémentaires de la musique*, 1 vol. in-4°. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage imprimée à Paris, avec les caractères de Godefroi. On connaît aussi de Bisch deux suites de marches et de pas redoublés à six et dix parties ; Paris, Imbault.

BISCHOFF (Melchior), fils d'un cordonnier, né à Possneck, le 20 mai 1547, fut d'abord maître d'école à Rudolstadt, en 1565. Il devint ensuite *cantor* à Altenbourg, puis diacre dans le lieu de sa naissance ; pasteur à Gœckenheim en 1574 ; cinq ans après, il s'établit à Thundorff, puis à Possneck pendant six ans ; ensuite il fut prédicateur de la cour à Cobourg ; surintendant spécial à Eisfeld, en 1597, et enfin surintendant général à Cobourg, en 1599. Il mourut dans ce lieu, le 19 décembre 1614. Bischoff est compté parmi les bons compositeurs de l'Allemagne pendant le seizième siècle. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix de sa composition, dans ses *Florilegii Musici*. C'est un morceau fort bien fait.

BISCHOFF (Jean-Georges), l'aîné, trompette du magistrat d'Anspach, naquit à Nuremberg, en 1733. Il fut considéré comme un des plus habiles violonistes de son temps. Outre le violon et le talent de trompettiste, il était aussi très-fort sur la timbale, dont il jouait souvent quatre à la fois. Il fut élève d'Anderle pour le violon. En 1760, il quitta sa place d'Anspach pour retourner à Nuremberg. On croit qu'il est auteur d'un concerto de violon qu'on trouvait autrefois manuscrit dans les magasins de musique d'Allemagne.

BISCHOFF (Jean-Georges), frère cadet du précédent, né à Nuremberg, en 1735, jouait du violoncelle et de la trompette. On lui attribue six solos pour violoncelle, op. 1, et un air varié pour le même instrument, qui ont paru à Amsterdam, en 1780.

BISCHOFF (Jean-Frédéric), habile timbalier, cinquième frère des précédents, naquit à Nuremberg, en 1748. En 1790, il était à Anspach timbalier de la cour, de la garde, et du régiment du cercle de Franconie. Meusel assure, dans son *Dictionnaire des artistes* qu'il jouait des concertos sur dix-sept timbales accordées.

BISCHOFF (Georges-Frédéric), est né le 21 septembre 1780, à Ellrich, petite ville du comté de Hohenstein. Son père fut son premier maître de musique, puis il reçut des leçons de Welling, maître des concerts à Nordhausen, où il acheva ses humanités en 1800. Après avoir passé deux ans à étudier la théologie à l'université de Leipsick, il fut appelé en 1802 à Frankenhausen en qualité de chantre. Actif, ardent et passionné pour la musique, il conçut le projet d'instituer de grandes fêtes musicale en Allemagne, à l'imitation de celles qu'on donnait en Angleterre. Aucune difficulté ne l'arrêta, et le premier essai de son projet fut réalisé à Frankenhausen en 1804, par la réunion de beaucoup d'amateurs et de professeurs de musique des villes voisines. Mais ce fut surtout en 1810 qu'il atteignit le but qu'il s'était proposé par l'exécution de la *Création du monde*, de Haydn, et de plusieurs autres belles compositions, sous la direction du maître de concerts Fischer, d'Erfurt. Bischoff ne recula pas même devant le sacrifice de sa fortune pour fonder cette institution ; celle qu'il avait reçue de sa femme, bien que considérable, fut dissipée à la réalisation de cette noble pensée. Successivement, par les soins de cet artiste zélé, Hanovre, Quedlinbourg, Hildesheim, Helmstadt, Bückebourg et Pyrmont eurent leurs fêtes musicales, et la *Société des bords de l'Elbe* fut constituée. En 1816, Bischoff fut nommé directeur de musique, cantor et instituteur à Hildesheim : depuis lors, il n'a plus quitté cette situation. Comme compositeur et comme pianiste, il mérite des éloges. On connaît de lui : 1° Grande polonaise (en *ré*), pour le piano ; Berlin, Schlesinger. — 2° Variations sur des airs allemands ; Hanovre et Brunswick. — 3° Trois marches pour le piano ; Leipsick, Hoffmeister. — 4° Deux recueils de soixante chants à plusieurs voix, pour l'instruc-

tion des élèves des écoles publiques; Hanovre, Bachmann. — 5° Trois recueils de chants à voix seule, avec accompagnement de piano; Hanovre, Bachmann, et Wolfenbüttel, Hermann. Sur la demande de Bischoff, le consistoire de Hanovre a décidé que tous les élèves qui se destinent à l'étude de la théologie seraient obligés d'apprendre la musique et le chant. Bischoff est mort à Hildesheim, le 7 septembre 1841.

BISCHOFF (Le Docteur L.-Frédéric-Chrétien), fils de J.-C. Bischoff (musicien de la chambre du duc d'Anhalt-Dessau et violoncelliste estimé), est né à Dessau, le 27 novembre 1794. Dès sa jeunesse, il s'adonna avec ardeur à l'étude des langues anciennes. En 1812, il se rendit à l'université de Berlin; mais, dans l'année suivante, le soulèvement de toute l'Allemagne contre la domination française l'enleva à ses études; il entra, comme volontaire, dans le régiment de cavalerie légère de la garde prussienne et fit les campagnes de 1813 et de 1814. Ayant été fait prisonnier à Laon, son extrême jeunesse et l'étendue de ses connaissances le firent bien traiter par l'état-major de l'empereur. Napoléon l'interrogea lui-même sur la position du corps d'armée auquel il appartenait; mais, sans trahir les intérêts de sa patrie, Bischoff se tira habillement de ce pas difficile. Après que la paix eut été conclue, il mit à profit son séjour à Paris pour continuer ses études philologiques, qu'il alla terminer à Berlin. Ayant cultivé la musique avec succès depuis son enfance, il en donna des leçons dans cette ville, et forma parmi ses condisciples de l'université une société de concerts dont il fut le directeur. En 1818, il fut nommé professeur de l'école cantonale d'Aarau, en Suisse; mais il n'y resta que peu de temps, ayant été appelé, dans l'année suivante, au célèbre institut de Fellenberg, à Hofwyl, près de Berne, en qualité d'inspecteur des études. Rappelé à Berlin, en 1821, comme professeur du gymnase (collége) Friedrichswerder, il en remplit les fonctions jusqu'en 1823, et ne quitta cette position que pour aller prendre la direction du collége de Wesel. Après vingt-cinq ans d'exercice de cet emploi supérieur, M. Bischoff demanda sa retraite, fut pensionné, et s'établit à Bonn, en 1849. Ce fut alors qu'il conçut le projet de fonder un Journal de musique destiné à la mission qu'avait remplie avec tant d'honneur la Gazette générale de musique de Leipsick, pendant un demi-siècle, c'est-à-dire au maintien des traditions de l'art classique, pur et grand, en opposition aux tendances novatrices, aussi audacieuses qu'impuissantes, d'une coterie dont le *Neue Zeitschrift für Musik*, fondé en 1834 par Schumann, s'était fait l'organe. Musicien instruit, homme de grand mérite comme littérateur, aimant l'art avec passion, et doué d'une grande vigueur de caractère, M. Bischoff avait les qualités nécessaires pour l'œuvre qu'il voulait entreprendre : il la réalisa en 1850 et fonda la *Rheinische Musikzeitung* (Gazette musicale du Rhin), qui parut pendant trois ans à Cologne chez l'éditeur de musique Schloss. En 1853, la librairie Dumont, ayant attaché M. Bischoff à la rédaction du *Journal de Cologne*, entreprit aussi la continuation de sa Gazette musicale, qui prit dès lors le titre de *Niderrheinische Musikzeitung* (Gazette musicale du Rhin inférieur). Ce journal jouit à juste titre de beaucoup d'estime en Allemagne; l'art y est traité d'une manière sérieuse, avec dignité, et selon les meilleures doctrines. Depuis 1853, M. Bischoff s'est fixé à Cologne.

BISEGHINO (Jean), compositeur, né à Mantoue, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer des madrigaux à cinq voix, sous ce titre : *Amarissime dolcezze, madrigali a cinque*, lib. 1; Venise.

BISHOP (Jean), musicien anglais, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Rosingrave lui enseigna la composition. En 1750, il était organiste de la cathédrale de Winchester; il devint ensuite chantre du Collége royal de Cambridge, et occupa cette place jusqu'à sa mort. On a de sa composition : 1° *Harmonia lenis*, airs pour deux flûtes. — 2° *Psalmes*, lib. I et II; Londres (sans date).

BISHOP (Henry Rowley), naquit à Londres en 1782, et fut placé de bonne heure sous la direction de François Bianchi, pour apprendre la composition. Il débuta, en 1806, par la musique d'une partie du ballet qui fut représenté au Théâtre du Roi, sous le titre de *Tamerlan et Bajazet*. Il écrivit ensuite la musique d'un autre ballet intitulé : *Narcisse et les Grâces*. Après un intervalle de deux saisons, il donna à Drury-Lane un grand ballet d'action appelé *Caractacus*; mais son premier ouvrage de quelque importance fut un opéra qui avait pour titre : *Circassian Bride* (La Fiancée circassienne), et qui fut représenté à Drury-Lane, le 22 février 1809. Malheureusement le théâtre fut brûlé la nuit suivante, et la partition du nouvel opéra devint la proie des flammes. Toutefois cet événement ne nuisit point à la fortune de Bishop, car les propriétaires de Covent-Garden, qui connaissaient son mérite, lui firent un engagement de cinq ans pour composer et diriger toute la musique de leur théâtre. Il entra en fonctions dans la saison de 1810 à 1811. Le premier ouvrage qu'il composa, par suite de

Digitized by Google

cet arrangement, fut un drame intitulé : *Knight of Snowdown* (Le Chevalier de Snowdown), tiré de la Dame du Lac, de Walter-Scott. Les Anglais le considèrent comme un chef-d'œuvre. Un nouvel engagement de cinq ans succéda au premier, en 1818, entre M. Bishop et la direction de Covent-Garden. Devenu propriétaire des Oratorios l'année suivante, il partagea cette entreprise avec M. Harris; mais, en 1820, il resta seul chargé de cet établissement. Lors de l'institution de la Société Philharmonique, M. Bishop en fut nommé l'un des directeurs : il faisait aussi partie de l'Académie royale de musique, comme professeur d'harmonie. Pendant plusieurs années, il a été *conducteur* ou chef d'orchestre des concerts de la musique ancienne; puis il a été nommé directeur de la musique de la reine Victoria. Le titre de *baronet* lui a été conféré par cette princesse en 1842. Nommé professeur de musique de l'université d'Édimbourg dans l'année suivante, il ne conserva pas cette position. En 1839 il avait obtenu le grade de bachelier en musique à l'université d'Oxford; par le crédit du prince Albert, chancelier de cette université, il y fut nommé professeur de musique, en 1848, et dans le même moment le grade de docteur lui fut conféré. Il est mort à Londres le 30 avril 1855. Les ouvrages dramatiques auxquels Bishop a travaillé sont au nombre de plus de soixante-dix; et dans ce nombre, plus de la moitié est entièrement de sa composition. Outre cela, il a écrit les chœurs et les ouvertures de trois tragédies : 1° *The Apostate* (L'Apostat). — — 2° *The Retribution*. — 3° *Mirandola*. On a aussi de lui une grande quantité de duos, d'airs et de *glees*. Il a arrangé le premier volume des *Mélodies de diverses nations*, ainsi que les ritournelles et les accompagnements de trois volumes de *Mélodies nationales*. Voici la liste de ses compositions dramatiques : 1° *Tamerlan et Bajazet*, ballet, 1806. — 2° *Narcisse et les Grdces*, juin 1806. — 3° *Caractacus*, ballet d'action, 1806. — 4° *Love in a tub* (L'Amour dans un tonneau), 1806. — 5° *The Mysterious Bride* (La Fiancée mystérieuse), juin 1808. — 5° *The Circassian Bride* (La Fiancée circassienne), 1809. — 7° *The Vintagers* (Les Vendangeurs), 1809. — 8° *The Maniac* (Le Maniaque), 1810. — 9° *Knight of Snowdown* (Le Chevalier de Snowdown), 1811. — 10° *Virgin of the Sun* (La vierge du Soleil , 1812. — 11° *The Œtiopy*, 1812. — 12° *The Renegate* (Le Renégat), 1812. — 13° *Haroun Al Raschid*, 1813. — 14° *The brazen Bust* (La Tête de bronze), 1813. — 15° *Harry le Roi*, 1813. — 16° *The Miller and his men* (Le Meunier et ses garçons), 1813. — 17° *For England ho!* 1813. — 18° *The Farmer wife* (La fermière), 1814. — 19° *The wandering Boys* (Les Garçons errants), 1814. — 20° *Jadok and Kalasrode* (le 1er acte), 1814. — 21° *The Grand Alliance*, 1814. — 22° *Doctor Sangrado* (Le docteur Sangrado), ballet, 1814. — 23° *The Forest Bondy* (La Forêt de Bondy), mélodrame, 1816. — 24° *The Maid of the mill* (La Fille du moulin), opéra, 1814. — 25° *John of Paris* (Jean de Paris), composé en partie avec la musique de Boieldieu, 1814. — 26° *Brother and Sister* (Le Frère et la Sœur) en société avec M. Reeve, 1815. — 27° *The noble Outlaw* (Le noble Proscrit), 1815. — *Telemachus*, 1815. — 29° L'ouverture et quelques morceaux de *Cymon*, 1815. — 30° Quelques morceaux de *Comus*, 1815. — 31° *Midsummer night's Dream* (Le Songe d'une nuit d'été), opéra, 1816. — 32° *Guy Mannering*, mélodrame, 1816. — 33° *Who wants a wife?* (Qui veut une femme?), mélodrame, 1814. — 34° *Royal nuptials* (Les Noces royales), intermède, 1816. — 35° *The Slave* (L'Esclave), opéra, 1816. — 36° *Heir of Verona* (L'Héritier de Vérone), en société avec Witaker, 1817. — 37° *Humorous Lieutenant* (Le Lieutenant joyeux), 1817. — 38° *The Libertine* (Le Libertin), arrangé avec la musique de *Don Juan* de Mozart, 1817. — 39° *Duke of Savoye* (Le duc de Savoie), opéra, 1817. — 40° *The Father and his children* (Le Père et ses enfants), mélodrame, 1817. — 41° *Zuma*, en société avec Braham, 1818. — 42° *The illustrious Traveller* (L'illustre Voyageur), mélodrame, 1818. — 43° *December and May* (Décembre et Mai), opérette, 1818. — 44° L'ouverture et quelques airs du *Barbier de Séville*, 1818. — 45° *Le Mariage de Figaro*, composé en partie, et arrangé avec la musique de Mozart, 1819. — 46° *Fortunatus*, mélodrame, 1819. — 47° *The heart of Mid-Lothian*, opéra, 1819. — 48° *A Rowland for an oliver* (Un ruban pour un olivier), 1819. — 48° *Swedisch Patriotism* (Le Patriotisme suédois), mélodrame, 1819. — 50° *The Gnome King* (Le Roi des Gnomes), opérette, 1819. — 51° *The Comedy of Errors* (La Comédie des Erreurs), opéra, 1819. — 52° *The Antiquary* (L'Antiquaire), 1820. — 53° *The Battle of Bothwel's bridge* (La bataille du pont de Bothwell), 1820. — 54° *Henri IV*, opéra, 1820. — 55° *The Twelfth Night* (La Douzième nuit), idem, 1820. — 56° *Two Gentlemen of Verona* (Deux Gentilshommes de Vérone), 1851. — 57° *Montrose* 1822. — 58° *The Law of Java* (La Loi de Java) 1822. — 59° *Maid Marian* (La fille Marianne) 1822. — 60° *Clari*, 1823. — 61° *The beacon of liberty* (Le

signal de la liberté), 1823. — 62° *Cortez*, 1823. — 63° *Native Land* (Le Pays natal), 1824. — 64° *Charles* II, 1824. — 65° *As you like it* (Comment l'aimez-vous ?) en décembre de la même année. — 66° *The Fall of Algiers*, 1825, à Drury-Lane. — 67° *Faustus*, 1825. — 68° *William Tell*, 1825. — 69° *Masaniello*, 1825. — 70° *Coronation of Charles X* (Le Couronnement de Charles X), 1825. — 71° *Aladin*, 1826. — 72° *Knights of the Cross* (Les Chevaliers de la Croix), 1826. — 73° *The Englishman in India* (L'Anglais dans l'Inde), 1827. — 74° *Edward the Black Prince* (Edouard ou le Prince Noir), 1828. — 75° *Don Pedro*, 1828. — 76° *Yelva, or the Orphan of Russia* (Yelva, ou l'Orpheline de Russie), 1829. — 77° *Home, sweet Home* (Patrie, douce Patrie), 1829. — 78° *The Night before the Wedding* (La Nuit avant la Noce), 1829. — 79° *Ninetta*, 1830. — 80° *Hofer*, 1830. — 81° *The Romance of a Day* (Le Roman d'un Jour), 1831. — 82° *Under the Oak* (Sous le Chêne), au Waux-hall, 1831. — 83° *William and Adelaide*, ibid., 1831. — 84° *The magic Fan* (L'Eventail magique), ibid., 1832. — 85° *The Sedan Chair* (La Chaise à porteurs), ibid., 1832. — 86° *The Bottle of champagne* (La bouteille de champagne), ibid., 1832. — 87° *Naufred*, à Covent-Garden, 1834. — 88° *The Fortunate Isles* (Les Iles Fortunées), ibid., 1840. M. Bishop a arrangé pour la scène anglaise *Faust*, de Spohr; *Don Juan*, de Mozart; la *Sonnanbula*, de Bellini; *La Gazza Ladra* et *Guillaume Tell*, de Rossini; *Le Philtre*, et *Le Dieu et la Bayadère*, d'Auber; *Robert-le-Diable*, de Meyerbeer. M. Bishop jouit d'une grande renommée en Angleterre; toutefois, on n'aperçoit point dans ses ouvrages de qualités assez remarquables pour la justifier. La plupart de ses ouvrages ne sont guère que des vaudevilles ou des mélodrammes dans lesquels il a introduit beaucoup d'airs anglais, irlandais ou écossais. Le genre où il réussit le mieux est celui des petits airs et des *glees*. Dans les opéras, il a plus souvent arrangé les morceaux de quelque importance, d'après des partitions italiennes, allemandes ou françaises, qu'il ne les a composés.

BISHOP (John), organiste et littérateur musicien, est né le 31 juillet 1817, à Cheltenham, dans le comté de Gloucester. Dès ses premières années, on lui fit apprendre les éléments de la musique et du chant. Dans l'été de 1824, il fut placé dans un pensionnat à Oxford, où il reçut les premières leçons de piano de l'organiste de *St. Peters in the east*, de cette ville, nommé Daniel Feldow. M. Bishop resta sous sa direction pendant deux ans et demi. Son second maître fut M. Arnold Merrick, organiste de l'église paroissiale de Cirencester, et traducteur des œuvres théoriques d'Albrechtsberger en langue anglaise. En dernier lieu, il devint élève de M. Thomas Woodward, organiste de l'église paroissiale de Cheltenham, et reçut de lui pendant cinq ou six ans des leçons de piano, d'orgue et d'harmonie. Lorsque la nouvelle église de Saint-Paul fut ouverte, en 1831, M. Bishop, âgé seulement de quatorze ans, en fut nommé organiste : il occupa cette position jusqu'à la fin de 1838, et ne la quitta que pour aller à Blackburn, dans le comté de Lancastre, en qualité d'organiste de l'église paroissiale; mais le séjour de cette ville ne lui ayant pas été agréable, il retourna dans l'été de 1839, à Cheltenham, où, depuis lors, il a fixé sa résidence, à l'exception de quelques séjours momentanés à Londres. Avant son départ pour Blackburn, il avait complété son instruction musicale sous la direction de Migliorucci, élève de Zingarelli, qui avait passé plusieurs années au service du roi de Portugal. A la même époque, Pedrotti lui avait enseigné la langue italienne, et l'avait aidé dans son étude de la langue française. Plus tard, Bishop apprit également la langue allemande, dans le but de satisfaire son goût pour la littérature musicale. La théorie de l'harmonie et de la composition, l'histoire de la musique et la critique des productions de cet art, lui offraient un attrait irrésistible. Dès ce moment, il s'attacha à réunir une collection nombreuse d'ouvrages anglais et étrangers relatifs à cette littérature, qui est devenue l'objet principal de ses travaux, dans les intervalles de liberté que lui laissaient les fonctions d'organiste de l'église de Saint-James (Saint-Jacques), de la chapelle catholique et de l'église de Saint-John (Saint-Jean), qu'il a remplies jusqu'à la fin de l'année 1852. Parmi ses publications principales, on remarque : 1° *An Elementary and abridged Method of Harmony and accompaniment, from the French of F. J. Fétis;* Londres, Rob. Cooks. — 2° *A School of practical composition, from the original Mss. of Carl Czerny;* ibid. 3 vol. in-fol. — 3° Les traductions anglaises des méthodes de violon de Spohr et de Campagnoli; ibid. — 4° La traduction de la méthode de violoncelle de Duport; ibid. — 5° *Otto's treatise on the structure of the violin*, etc.; ibid. — 6° *Treatise on Harmony, by Reicha*, traduction laissée en manuscrit par feu M. Merrick, terminée et publiée par M. Bishop; ibid., 1853. — 7° La belle édition de la traduction anglaise de la théorie de la composition de Gottfried Weber, par M. Warner, de Boston, avec les additions tirées

Digitized by Google

de la dernière édition allemande, sous ce titre : *The Theory of musical Composition, treated with a view to a naturally consecutive arrangements of topies;* Londres, MM. Rob. Cocks and comp. 1851, 2 vol. gr. in-8°. — 8° De nouvelles éditions augmentées et améliorées des catéchismes musicaux de Hamilton (*voy.* ce nom). — 9° Une édition nouvelle du livre de Thomas Tallis intitulé : *The Order of the daily Service of the united Church of England and Ireland*, etc.; Londres, Robert Cocks and comp.; volume dont l'éditeur a fait une élégante reproduction de l'ouvrage original. — 10° La méthode de violon de Baillot, traduite sur l'édition française. — 11° La traduction du traité de Duport sur le doigter du violoncelle. Outre ces travaux, on a aussi de M. Bishop des éditions revues avec soin de beaucoup d'œuvres de grands maîtres, telles que les oratorios, messes et autres ouvrages de Hændel, Haydn, Mozart, Beethoven, trios de Corelli, ainsi que des ouvrages pour l'orgue de J. S. Bach, Rinck, etc. Depuis 1839, MM. Rob. Cocks et Cie ont confié à M. Bisohp la révision de toutes les éditions d'œuvres classiques qu'ils publient. Cet estimable littérateur-musicien a mis beaucoup d'exactitude dans ses traductions, et les a souvent accompagnées de notes intéressantes.

BISONI (Antoine), maître de chapelle à Lugo, s'est fait connaître, en 1788, par une messe à quatre voix, dont l'*Indice de' Spettacoli Teatrali* (1788) a rendu compte.

BISOZZI (Jacques), médecin italien, fixé en Allemagne, est auteur d'un petit ouvrage intitulé : *Die menschliche Stimme und ihr Gebrauch für Sänger und Sängerinnen* (La voix humaine et son usage pour les chanteurs et les cantatrices); Leipsick, W. Engelmann, 1838, petit in-8° de 112 pages avec une planche. Ce petit livre, écrit sous la forme de lettres, est un des meilleurs qu'on possède sur le sujet qui y est traité.

BISSE (Thomas), docteur en théologie, chancelier du collége de Hereford, mort en 1732, a fait imprimer un discours académique, sur la musique, sous ce titre : *On Musick sermon*, Londres, 1729, in-8°.

BISSON (Louis), musicien à Paris, a donné : 1° *Chansons réduites de quatre parties en duo, sans rien changer à la musique des supérieures, excepté quelques pauses*, Paris, Nicolas du Chemin, 1567. — 2° *Trente chansons à deux parties*, par E. Gardane, A. de Villers, et L. Bisson; Paris, Nicolas du Chemin, 1567, in-8°.

BISSONE (Jean-Ambroise), maître de chapelle de la cathédrale de Verceil, en Piémont, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par quelques compositions pour l'église, dont les plus importantes sont celles-ci : — 1° *Missæ breves octo vocibus concinnatæ*, op. 2; Bologne, Silvani, 1722. — 2° *Salmi brevi per tutto l'anno a otto voci piene, con uno a due organi*, op. 3; ibid. 1724. — 3° *Missæ breves octo vocibus, lib.* II, op. IV; ibid., 1726.

BISSONI (Antoine), compositeur de l'école bolonaise, vécut au commencement du dix-huitième siècle, et fut attaché à une des églises de Rome. Il a laissé en manuscrit des motets à trois et quatre voix. On trouve dans la collection de l'abbé Santini, à Rome, les motets de ce maître : *Dominus Jesus; Sepulto Domino;* et *O vos omnes*, à 4 voix; *Adoramus te Christe*, à 4; *Libera me Domine*, pour 2 ténors et basse.

BITTHEUSER (F.-R.), moine de l'abbaye de Trienfenstein, près de Würtzbourg, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a publié : 6 *Sonatæ pro clavichordio*, Würtzbourg, in-fol. max.

BITTI (Martinello), violoniste et compositeur au service du grand-duc de Toscane, vivait à Florence, en 1714, lorsque le maître de chapelle Stœlzel passa dans cette ville. On a de lui un livre de sonates pour hautbois et basse continue, et douze sonates pour deux violons et basse.

BITTONI (Bernard), compositeur italien, naquit à Fabriano, dans l'État de l'Église, en 1755. Son père, Mario Bittoni, Bolonais, était établi en cette ville comme maître de chapelle de Saint-Venanzio. Ce fut par ses soins et par les leçons d'un maître nommé Lombardi, que Bernard Bittoni développa ses heureuses facultés pour la musique. Ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de dix-huit ans il fut désigné comme maître, à Rieti. Après y avoir passé une longue suite d'années dans ses fonctions magistrales, il fut rappelé à Fabriano pour y occuper la même position. Il hésita d'abord entre sa ville natale, où il était désiré, et Rieti, où il laissait de nombreux amis; mais enfin il se décida pour Fabriano, où il passa le reste de sa vie. Il mourut d'apoplexie à l'âge de près de soixante quatorze ans, le 18 mai 1829. Doué de l'instinct de l'art, Bittoni aurait pu se faire une brillante réputation, s'il fût sorti du cercle étroit de deux petites villes, où toutes les ressources lui manquant, il n'en pouvait trouver qu'en lui-même. Il avait acquis une habileté remarquable sur le violon, et ne connaissait pas de difficulté qu'il ne pût exécuter immédiatement. Ses improvisations dans le goût

tour-à-tour italien, français et allemand, excitaient l'admiration des étrangers qui l'entendaient. Il était également habile organiste et jouait, dit-on, d'un bon style; ce qui est maintenant inconnu dans toute l'Italie. Les églises de Rieti et de Fabriano possèdent de cet artiste : 1° Une antienne et une hymne à 4 voix, pour la neuvaine de Saint-Joseph. — 2° Une litanie à 4 avec les réponses du peuple. — 3° Plusieurs *Tantum ergo* à voix seule et à 4 voix. — 4° *Salve Regina* à 4 voix avec instruments. — 5° Le psaume *Lauda Jerusalem*, composé à Rieti en 1781, à 4 voix et instruments. — 6° Un *Magnificat*, idem, où se trouve une fugue magistrale sur les paroles *In sæcula sæculorum. Amen*. — 7° Un *Credo* à 4 voix et orchestre, composé à Rieti, en 1796. — 8° *Christus factus est*, en *sol* mineur, à 4. — 9° Un *Miserere*, également en *sol* mineur, ouvrage très-distingué. — 10° Messe de *Requiem* à 4 voix avec instruments, terminée le 16 mars 1811. — 11° *Beatus vir* à 4, avec instruments. — 13° Messe solennelle à 8 voix avec orchestre, composée au mois de mars 1820. — 12° Enfin, beaucoup de motets, d'offertoires et de répons pour la semaine sainte, ainsi que des sonates pour l'orgue.

BIUMI (Jacques-Philippe), compositeur, né à Milan, fut d'abord organiste à l'église de la Passion, et ensuite de Saint-Ambroise. Il occupa cette dernière place jusqu'à sa mort, arrivée en 1652. Ses compositions consistent en un livre de *Magnificat* à quatre, cinq, six, sept et huit voix; un livre de *Fantaisies* à quatre parties; un livre de *Motets* à deux, trois et quatre voix; *Canzoni da suonar alla francese a quattro e otto voci*; Milan, 1647. Biumi était encore très-jeune, lorsque Bonometti (*voy*. ce nom) inséra des motets de sa composition dans la collection intitulée : *Parnassus musicus Ferdinandæus*; Venise, 1615.

BIZARRO (....), compositeur, vivait à Rome au commencement du dix-septième siècle; il fut membre de l'Académie des *Capricciosi*. On connaît de lui : — 1° *Trastulli estivi a due, tre e quattro voci concertati*, op. 1; *in Venezia, ap. Aless. Vincenti*, 1620. — 2° *Il secondo libro de Trastulli estivi concertati à 2, 3, e 4 voci*; ibid. 1621, in-4°. — 3° *Madrigali a due, tre e quattro voci*, Venise, Aless. Vincenti, 1621. — 4° *Motetti a cinque*, lib. 1, op. 3; Venise, Vincenti, 1623, in-4°.

BLACKWELL (Isaac), musicien anglais, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On conserve quelques pièces de musique sacrée de sa composition à la chapelle royale et à l'abbaye de Westminster; plusieurs morceaux de lui se trouvent aussi dans la collection intitulée : *Choice Ayres, Songs and Dialogues to the theorbo, lute and bass-viol*; Londres, 1675, in-fol.

BLAES (Arnold-Joseph), virtuose sur la clarinette, professeur de cet instrument au Conservatoire royal de Bruxelles, est né dans cette ville, le 1er décembre 1814. Destiné d'abord au commerce, il n'apprit la musique dans sa jeunesse que comme un délassement de ses autres occupations. Après avoir été commis négociant, il entra comme employé au ministère des finances, et y remplit les fonctions d'expéditionnaire pendant neuf années. Cependant la carrière administrative lui était antipathique, et ses penchants le portaient vers la culture de la musique; mais bien que son père eût été bon amateur de musique, il ne consentit pas à ce qu'il se livrât à la profession de cet art. Blaes avait commencé l'étude de la clarinette, mais n'avait pu y consacrer assez de temps pour que ses progrès fussent rapides. Parvenu à l'âge de treize ans, il écarta tous les obstacles qui s'opposaient à sa vocation et entra au Conservatoire en 1827, sous la direction de Bachmann, clarinettiste solo du grand théâtre, et professeur dans cette école. Les progrès de Blaes furent rapides, et le second prix de son instrument lui fut décerné en 1829; mais la révolution de 1830 ayant fait fermer le Conservatoire, cette école ne fut rouverte qu'au mois d'avril 1832. Cependant les études de Blaes n'avaient point été interrompues; son talent avait grandi, et lorsqu'il se présenta au concours en 1834, il y obtint le premier prix. A cette époque il jouait la petite clarinette solo dans les concerts de la société nommée *la Grande harmonie*; mais il reconnut bientôt que cet instrument exerçait une fâcheuse influence sur sa qualité de son lorsqu'il jouait la grande clarinette, et il cessa d'en jouer. Après s'être fait entendre dans quelques concerts à Bruxelles et dans les autres villes de la Belgique, il partit pour Paris, et y fit la connaissance de Beer, dont les conseils furent très-utiles à son talent. Les succès qu'il obtint alors dans quelques salons, par le charme des sons qu'il tirait de son instrument, furent les précurseurs du succès plus éclatant qui l'attendait dans cette grande ville. De retour à Bruxelles, il y donna un brillant concert à la suite duquel les titres de professeur honoraire au Conservatoire et de clarinettiste solo de la musique du roi lui furent accordés.

En 1839, Blaes retourna à Paris, et cette fois il fut admis à s'y faire entendre dans un concert donné dans la salle du Conservatoire par l'asso-

Digitized by Google

ciation des artistes de cet établissement, connue sous le nom de *Société des Concerts*. Son talent y fit une vive impression, et les journaux de musique, organes de l'opinion publique, s'exprimèrent à cette époque en termes admiratifs sur l'effet qu'il avait produit. Quelques jours après, la Société des Concerts lui en donna un nouveau témoignage, en lui offrant une médaille d'honneur. En 1840, Blaes parcourut la Hollande, pour y donner des concerts, qui furent aussi fructueux pour son talent que pour sa bourse : puis il partit pour la Russie, où l'attendaient de nouveaux et brillants succès. Il y passa près d'une année ; mais il fut rappelé à Bruxelles, vers la fin de 1842, après la mort de Bachmann, pour lui succéder dans la place de professeur de clarinette au Conservatoire. Depuis lors, Blaes a fait plusieurs voyages en Hollande, en Allemagne, et en Suisse pour y donner des concerts, et s'est fait partout applaudir comme un artiste de premier ordre.

BLAES (Mme Elisa), cantatrice distinguée, connue d'abord sous le nom de *Mlle Meerti*, qui est celui de sa famille, est née à Anvers, vers 1820. Douée d'une voix sympathique et expressive, elle s'adonna fort jeune à l'art du chant, et débuta avec succès dans les concerts à Anvers, à Bruxelles, et dans d'autres villes de la Belgique. En 1840, Mlle Meerti fit un voyage en Allemagne, où l'attendaient de nouveaux succès. A Leipsick, Mendelsohn, charmé par son talent, la fit chanter dans plusieurs concerts de la Gewandhaus, qu'il dirigeait alors, et elle y produisit une vive sensation. Dans l'année suivante, elle se rendit à Saint-Pétersbourg, où elle chanta pendant toute une saison. Ayant épousé son compatriote M. Blaes, elle a fait avec lui depuis lors plusieurs voyages en Hollande, dans les provinces rhénanes, en Allemagne et en Pologne : partout elle s'est fait applaudir. Fixée à Bruxelles depuis plusieurs années, Mme Blaes-Meerti s'y livre à l'enseignement de son art.

BLAESING (David), professeur de mathématiques à Kœnigsberg, et membre de la Société royale des Sciences de Berlin, naquit à Kœnigsberg, le 29 décembre 1660. Il a publié une dissertation intitulée : *De Sphærarum Cœlestium symphonia*; Kœnigsberg, in-4°; 1705. Le sujet de ce morceau est puisé dans le commentaire de Macrobe sur le *Songe de Scipion*. Blaesing est mort le 9 octobre 1719.

BLAGRAVE (Thomas), musicien de la chapelle de Charles II, roi d'Angleterre, a composé quelques morceaux pour le chant; on les trouve dans les *Select ayres and dialogues*; Londres, 1669, in-folio. Son portrait se conserve dans l'école de musique à Oxford.

BLAHA (Vincent de), docteur en philosophie, médecin et professeur de technologie, d'histoire naturelle et de géographie à Prague, naquit dans cette ville en 1764. Dans sa jeunesse, il passait pour un des musiciens les plus instruits de la Bohême; mais les auteurs de la nouvelle Encyclopédie musicale l'accusent de n'avoir été qu'un charlatan dont l'influence fut plus nuisible qu'utile à l'art. En 1795, il construisit un piano en forme de clavecin, auquel il appliqua : — 1° Une musique turque complète, cachée derrière des rideaux de soie, et composée de cymbales, triangle, sonnettes, grosse caisse, etc. — 2° Un registre de jeu de flûte avec un clavier particulier. — 3° Un tambour avec un fifre. — 4° Une machine qui, mise en mouvement par une pédale, imitait parfaitement le bruit de l'ouragan, de la grêle, du tonnerre. — 5° Une autre machine pour imiter la cornemuse et les castagnettes espagnoles. — 6° Un cylindre creux rempli de dragées dont le mouvement de rotation imitait le bruit d'une forte pluie d'orage. — 7° Enfin, une trompette mise en vibration par un soufflet. Cette curiosité excita pendant quelque temps un intérêt assez vif; mais on finit par l'oublier si bien, qu'on ne sait plus même aujourd'hui si le piano de Blaha existe encore.

BLAHACK ou **BLAHAK** (Joseph), compositeur et maître de chapelle de l'église Saint-Pierre, à Vienne, né en 1780, à Raggendorf, en Hongrie, est mort à Vienne, le 15 décembre 1846. Ses compositions pour l'Église sont : 1° Offertoire (*Domine in auxilium*), pour soprano solo, avec 2 violons, alto, violoncelle et C. B., op. 1; Vienne, Diabelli. — 2° Quatre *Tantum ergo*, pour 4 voix et orgue, op. 2 ; ibid. — 3° Offertoire (*Confitebor tibi, Domine*), pour ténor, 2 violons, alto, violoncelle, C. B. et orgue, op. ibid. — 4° Offertoire (*Salve maria*), pour soprano, idem, op. 4; ibid. — 5° Offertoire (*Salve Jesu pie*), pour soprano et violon *solo*, avec 2 violons, alto, violoncelle, C. B. et orgue, op. 5 ; ibid — 6° Offertoire (*Justus et Palma florebit*), pour basse et orchestre, op. 6 ; ibid. — 7° Offertoire (*Beatus vir*), pour ténor avec quatuor d'instruments à cordes, op. 7; ibid. — 8° *Pater noster*, pour 4 voix et orchestre, op. 8 ; ibid. — 9° Offertoire (*Clamavi ad te*), pour soprano et clarinette *solo* avec quatuor d'instruments à cordes, op. 9 ; ibid.— 10° Offertoire (*Domine exaudi me*), pour basse *solo*, avec quatuor d'instruments à cordes, op. 10; Vienne, Haslinger.

BLAHETKA (Léopoldine), pianiste d'un talent remarquable, fille de Joseph Blahetka, professeur de mathématiques, est née à Guntramsdorf, près de Vienne, le 15 novembre 1809.

Digitized by Google

Les premières leçons de musique lui furent données par Mme Traeg ; puis elle fut confiée aux soins de Mme de Cibbini, née Kozeluch, pour le piano. La sage direction de cette dame développa rapidement les rares dispositions de son élève. Joseph Czerny acheva l'édifice de son talent. Mlle Blahetka n'était âgée que de huit ans quand elle joua pour la première fois en public ; son habileté précoce excita l'étonnement de tous ceux qui l'entendirent ; et, ce qui est plus rare, cette fleur hâtive se transforma plus tard en un beau fruit artistique. Au talent de pianiste que possédait la jeune virtuose, Payer ajouta par ses leçons celui de jouer du physharmonica avec beaucoup de goût, de délicatesse et d'expression ; et Simon Sechter compléta cette brillante éducation musicale par un cours d'harmonie et de composition. Dans son enfance, Mlle Blahetka faisait de petits voyages aux environs de Vienne, pour s'y faire entendre ; plus tard elle a voyagé dans toute l'Allemagne, en Hollande, en France, en Angleterre, et partout elle a été considérée comme un des beaux talents de l'époque actuelle. Kalkbrenner et Moschelès se sont plu à lui donner des conseils pour conduire à la perfection ce talent déjà si remarquable. En 1840, elle s'est fixée à Boulogne, et s'y est livrée à l'enseignement jusqu'à ce jour. Mlle Blahetka a beaucoup écrit pour le piano : ses œuvres publiées sont au nombre d'environ 70. Parmi ses compositions on remarque : 1° Variations concertantes pour piano et violon. — 2° Variations brillantes pour piano et orchestre, op. 4 et 14. — 3° Variations et rondeaux, avec quatuor, sur des thèmes d'opéras. — 4° Un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 5. — 5° Sonates avec violon obligé, op. 15. — 6° Beaucoup de variations pour piano seul, sur des thèmes connus. — 7° Six chansons allemandes, avec piano. — 8° Une pièce de concert, avec accompagnement de quatuor ; un duo pour piano à quatre mains. — 9° Des polonaises pour piano et violon et pour piano seul, etc. Tous ces ouvrages ont été gravés à Vienne, Leipsick, Bonn et Hambourg. En 1830, Mlle Blahetka a fait jouer au théâtre de la Porte de Carinthie, à Vienne, un opéra de sa composition intitulé *Les Brigands et le Chanteur*, dont quelques morceaux ont été applaudis.

BLAIN (...), né à Lyon, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a soumis à l'examen de l'Académie de cette ville une *Méthode typographique du Bureau musical*, dont le manuscrit est à la bibliothèque de la ville de Lyon, sous le n° 965, in-folio. Cette méthode, imitée du *Bureau typographique* de Dumas (Antoine-Joseph), pour l'enseignement de la musique, est un véritable plagiat ; car le livre de celui-ci, publié en 1753, est antérieur de plusieurs années à la rédaction de l'ouvrage de Blain. (*Voy.* Dumas.)

BLAINVILLE (Charles-Henri), violoncelliste et maître de musique à Paris, naquit dans un village près de Tours, en 1711, et mourut à Paris en 1769. Les circonstances de sa vie sont ignorées : on sait seulement qu'il fut protégé par la marquise de Villeroy, à qui il enseignait la musique. Les compositions publiées par cet auteur sont : 1° *Bouquet à la marquise de Villeroy*. — 2° *Les Plaintes inutiles*, cantatille. — 3° *Symphonies à grand orchestre*, op. 1 et 2. — 4° *Les grandes sonates de Tartini arrangées en concerti grossi*, à sept parties. Ses ouvrages théoriques sont : 1° *L'Harmonie théorico-pratique* ; Paris, 1751, in-4°, oblong. — 2° *L'esprit de l'art musical* ; Genève, 1754, in-8°. Une traduction allemande de ce petit ouvrage a été insérée dans les notices (*Nachrichten*), de Hiller, p. 308-473, sous ce titre : *Das Wesentliche der musikalischen Kunst, oder Betrachtungen über die Musick*. — 3° *Histoire générale, critique et philologique de la musique* ; Paris, 1767, in 4°. Quelques biographes, notamment M. Quérard (La France littéraire, t. 1, p. 346), indiquent sous la date de 1761 cet ouvrage, et donnent le titre d'un autre livre de Blainville de cet manière : *Histoire générale et particulière de la Musique ancienne et moderne* ; Paris, 1767, in-4°. C'est une double erreur ; car il n'y a pas d'exemplaires du premier de ces ouvrages avec la date de 1761, et le second n'existe pas. Tous ces écrits sont au-dessous du médiocre. En 1751, Blainville annonça dans une brochure intitulée : *Essai sur un troisième mode*, la découverte d'un mode nouveau, qu'il appelait *mode mixte* ou *mode hellénique*, parce qu'il tenait le milieu entre le majeur et le mineur. Ce prétendu mode mixte n'était que le plagal du troisième ton du plain-chant, ou, si l'on veut, le mode mineur de *la*, dont il avait banni la note sensible, et qu'il faisait procéder de la dominante à la tonique. Il fit l'essai de son mode dans une symphonie qui fut exécutée au concert spirituel, le 30 mai 1751. J. J. Rousseau écrivit à l'abbé Raynal, alors rédacteur du *Mercure*, en sortant du concert, une lettre qui parut dans ce journal au mois de juin suivant, et dans laquelle il exaltait la découverte de Blainville. Serre, de Genève, écrivit aussi à l'abbé Raynal une lettre où il prouvait que le nouveau mode est illusoire. Cette lettre parut dans le *Mercure* de septembre de la même

Digitized by Google

année. Blainville y répondit par des *Observations*, insérées au *Mercure* de novembre 1751. Serre démontra la futilité de ces observations dans une autre lettre à laquelle Blainville répondit encore par une *Dissertation sur les droits de l'harmonie et de la mélodie*. Cette dispute, où tout l'avantage fut du côté de Serre, se termina par les *Essais sur les principes de l'harmonie* que ce dernier publia en 1753. (*Voyez* SERRE.) Blainville a composé la musique de *David et Jonathan* et de *Midas*, ballets non représentés à l'Opéra.

BLAISE (...), basson de la Comédie Italienne, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1737, et fut chargé l'année suivante de la composition des divertissements qu'on y mêlait aux comédies. En 1738, il écrivit les ballets d'*Orphée* et des *Filets de Vulcain*. Ces pièces furent suivies du *Pédant*, des *Amours de Cupidon*, de *Psyché*, et de quelques autres ballets. Dans les intervalles de ces ouvrages, Blaise écrivait des marches, pas de danse, symphonies et entr'actes pour des comédies. En 1759, il composa la musique d'*Isabelle et Gertrude*, opéra de Favart, qui obtint un brillant succès, puis *Annette et Lubin*, ouvrage du même auteur qui ne fut pas moins bien accueilli. On connaît aussi de lui *Le Trompeur trompé*, opéra en un acte. En 1754, Blaise a publié trois recueils d'airs qu'il avait écrits pour la Comédie Italienne. Grimm s'exprime avec beaucoup de mépris sur la musique de cet auteur dans sa correspondance littéraire; cependant on trouve des éloges de ses divertissements dans le *Mercure de France*, du mois de décembre 1758 (p. 2887), et Caffiaux parle de cet artiste comme d'un homme de mérite, dans son histoire manuscrite de la musique. Blaise est mort à Paris en 1772.

BLAKE (BENJAMIN), né en 1751 à Kingsland, commença l'étude du violon en 1760. En 1768, il se rendit à Londres où il reçut des leçons d'Antoine Thanmell, violoniste bohême d'un grand talent. Il s'adonna aussi plus tard à l'étude du piano, et reçut des conseils de Clementi. Entré à l'orchestre du Théâtre-Italien, il en fit partie pendant dix-huit ans. En 1789, il quitta cette place pour entrer, en qualité de professeur, dans une école publique à Kensington; mais en 1810, une maladie l'obligea à se retirer. Il a publié : 1° Trois œuvres de six duos pour violon et alto. — 2° Six sonates aisées pour le piano, avec accompagnement de violon. — 3° Neuf divertissements pour piano, avec accompagnement de violon. — 4° Collection de musique sacrée avec accompagnement d'orgue. — 5° Duo pour violon et alto. — 6° Trois solos pour l'alto avec accompagnement de basse.

BLAMONT (FRANÇOIS COLIN DE), surintendant de la musique du roi, naquit à Versailles, le 22 novembre 1690. Son père, qui était musicien du roi, lui donna les premières leçons. A l'âge de dix-sept ans, Blamont fut admis dans la musique de la duchesse du Maine, qui lui continua toujours sa protection. Son début dans la composition fut la cantate de *Circé* dont Lalande fut si satisfait, qu'il se chargea sur-le-champ de donner à l'auteur des leçons d'harmonie et de contre-point. Fagon, intendant des finances, lui fournit en 1719 les moyens de traiter avec Lulli fils de la charge de surintendant de la musique du roi. Quatre ans après il donna à l'Opéra *Les Fêtes grecques et romaines*, qui établirent sa réputation, et qui lui valurent le cordon de Saint-Michel. Blamont passa jusqu'à l'âge de soixante-dix ans une vie tranquille et honorée, et mourut d'une hydropisie de poitrine, le 14 février 1760. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Les Fêtes grecques et romaines*, 1723. — 2° *Les fêtes de Thétis*, ballet en trois actes. — 3° *Diane et Endymion*, 1731. — 4° *Les Caractères de l'Amour*, 1738. — 5° *Jupiter vainqueur des Titans*, pour le mariage du Dauphin, en 1745. — 6° *Les Amours du printemps*. — 7° *Le Retour des dieux sur la terre*, 1725. — 8° Cantates françaises, premier, deuxième et troisième livres. — 9° Cinq recueils d'*airs sérieux et à boire*, à une et deux voix. — 10° Deux livres de motets, gravés à Paris. Blamont avait écrit aussi la musique de plusieurs ballets pour le service de la cour : ils n'ont point été joués à l'Opéra. En voici la liste : 1° *Fêtes ou divertissements*, 1721. — 2° *Les Présents des dieux*, 1727. — 3° *Les Fêtes du Labyrinthe*, 1728. — 4° *La Nymphe de la Seine*, 1739. — 5 *Le Jardin des Hespérides*, 1739. — 6° *Zéphire et Flore*, novembre 1739. — 7° *L'Heureux Retour de la reine*, 1744. — 8° *Les Regrets des beaux-arts*. — 9° *Il Pastor fido*. L'harmonie de Blamont est assez correcte pour le temps où il écrivait, mais son chant est faible et dépourvu de verve. Outre ses compositions, on connaît aussi de lui un petit écrit intitulé : *Essai sur les goûts anciens et modernes de la musique française;* Paris, 1754, in-8°. Blamont, devenu vieux, plaidait dans cet écrit la cause de la musique surannée à laquelle ses ouvrages appartenaient, contre les partisans de la musique italienne, et en particulier contre les attaques de J.-J. Rousseau.

BLANC (DIDIER LE), musicien français du seizième siècle, a donné : *Airs des plus excellents musiciens de notre temps, sur aucunes poesies de Bayf, Belleau, du Bellay, Jamin,*

Digitized by Google

Despòrtes, mis à quatre parties. Paris; Adrien Le Roy, 1579.

BLANC (Hubert Le). *Voyez* Leblanc.

BLANC (Adolphe), violoniste et compositeur, né à Manosque (Basses-Alpes), le 24 juin 1828, fut envoyé à Paris à l'âge de treize ans, entra au Conservatoire en 1841 dans une classe de violon, et y obtint au concours un prix de cet instrument. Il y fit ensuite des études de composition sous la direction d'Halévy. Ce jeune artiste se distingue par le genre sérieux de ses compositions, exception fort rare en France dans ce temps de musique futile. Ses ouvrages les plus importants sont : — 1° Trio pour piano, violon et violoncelle. — 2° Trio pour piano, flûte et violoncelle. — 3° Trio pour piano, clarinette et violoncelle. — 4° Trio pour violon, alto et violoncelle. — 5° Trois quatuors pour instruments à cordes. — 6° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle dédié à Rossini, et publié avec une lettre de cet homme célèbre, à Paris, chez Richault. — 7° 3 quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle. — 8° 3 quintettes pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse. — 9° Deux sonates pour piano seul. — 10° Trois sonates pour piano et violon. — 11° Quintette de concert pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. — 12° Quintette pour flûte, clarinette, cor et basson. On a aussi de M. Blanc une sérénade pour piano et violon; étude pour violon seul; deux romances pour violoncelle; *la Farfalla*, petit scherzo pour l'alto avec accompagnement de piano obligé; des chœurs sans accompagnement; 6 pensées fugitives pour piano; air varié pour le même instrument avec un petit rondo. Quelques-unes de ces compositions ont été exécutées avec succès à Paris dans les séances de quatuors et de quintettes. Toutefois il est à craindre qu'il n'y ait un peu trop de hâte dans le travail de M. Blanc : avoir fait tant de choses, dans un genre difficile, à trente et un ans! C'est beaucoup. A trente ans, Beethoven avait publié trois trios de piano, et avait condamné à l'oubli les autres productions de sa jeunesse.

BLANCANI (Joseph), en latin *Blancanus*, jésuite, né à Bologne en 1576, fut professeur de mathématiques à Parme, et mourut dans cette ville, le 7 juin 1624. Il a expliqué les problèmes harmoniques d'Aristote dans un livre qui a pour titre : *Aristotelis Loca mathematica ex universis ejus operibus collecta et explicata*. Bologne, 1615, in-4°. Les explications de Blancani ne sont guère moins obscures que les problèmes du philosophe de Stagyre. On a publié après sa mort un ouvrage de sa composition, intitulé : *Echometria, sive tractatus de Echo*; Modène, 1653, in-folio.

BLANCHARD (Esprit-Joseph-Antoine), abbé, l'un des maîtres de la chapelle du roi, dut le jour à un médecin de Pernes, dans le Comtat, et naquit le 29 février 1696. Après avoir été enfant de chœur à la métropole d'Aix, sous la direction de Guillaume Poitevin, il fut nommé maître de musique du chapitre de Saint-Victor, à Marseille, à l'âge de vingt et un ans. De là il passa à Toulon, puis à Besançon et à Amiens. En 1737 il fit chanter devant le roi le motet *Laudate Dominum*, de sa composition, dont on fut si content qu'on lui donna une des quatre charges de maîtres de la chapelle du roi, vacante par la mort de Bernier. Il obtint aussi un prieuré en 1742, avec une pension sur une abbaye, et en 1748, on le fit directeur des pages de la musique. Le roi lui accorda en 1764 le cordon de Saint-Michel, vacant par la mort de Rameau. Blanchard est mort à Versailles, des suites d'une fluxion de poitrine, le 10 avril 1770. La Bibliothèque impériale de Paris possède un recueil manuscrit de motets de cet auteur. Caffiaux rapporte dans son histoire de la musique (Mss. de la même Bibliothèque), l'anecdote suivante : « Un « musicien de la chapelle de Versailles m'a ra« conté qu'un des plus grands maîtres d'Italie « étant venu rendre visite à l'abbé Blanchard, et « ayant examiné quelques-unes de ses parti« tions, fut si surpris, que n'ayant point de « termes assez forts pour marquer son admira« tion, il se prosterna aux pieds du musicien en « posture d'admiration, avouant qu'il n'avait ja« mais rien vu de si beau. » Je ne sais quel pouvait être ce grand maître d'Italie, mais j'ai examiné la musique de l'abbé Blanchard, et je l'ai trouvée assez plate et mal écrite.

BLANCHARD (Henri-Louis), violoniste, compositeur, littérateur et critique, né à Bordeaux (Gironde), le 7 février 1778, mort à Paris le 18 décembre 1858. Son père lui donna les premières leçons de violon, et Beck dirigea ses premières études d'harmonie. Plus tard il reçut des conseils de Rodolphe Kreutzer pour son talent de violoniste. Arrivé jeune à Paris, il étudia le contre-point et la fugue sous la direction de Walter, qui se disait élève de Haydn, puis de Méhul et de Reicha. Devenu chef d'orchestre du Théâtre des Variétés en 1818, Blanchard conserva cet emploi jusqu'en 1829, et dans cette partie de sa carrière il composa une multitude d'airs de vaudeville pour les pièces nouvelles, où l'on remarquait des mélodies faciles que relevait un certain cachet d'élégance et de distinction. La plupart de ces airs sont deve-

Digitized by Google

nus populaires. Le talent de Blanchard pour la composition ne se bornait pas à ces légères productions, car ses études l'avaient conduit à écrire avec correction, et à la connaissance des formes scientifiques de la musique. Il a écrit des duos de violon, des quatuors pour alto principal, des *concertini* pour violon, des airs variés pour cet instrument, une fantaisie pour violon et harpe, des quatuors pour quatre violons, dont un est terminé par une fugue à quatre sujets. Malheureusement pour cet artiste, né avec une heureuse organisation, il éprouva longtemps la funeste influence de la vie de coulisses des petits théâtres; influence presque irrésistible et qui conduit à l'insouciance et à la dissipation d'un temps précieux. Blanchard eut un autre malheur, ce fut de disperser l'action de ses facultés sur des objets différents, au lieu de la concentrer uniquement sur la musique. Homme d'esprit et d'instruction, il avait du penchant pour la littérature dramatique, et n'y portait pas moins de facilité que dans ses œuvres musicales. Il avait beaucoup écrit avant de rien publier; mais ayant obtenu la direction du Théâtre Molière, après la révolution de Juillet 1830, il profita de cette circonstance pour vider son portefeuille. *Don Pedre*, et *L'Homme libre*, drames en 5 actes, furent représentés au théâtre dont leur auteur avait la direction et obtinrent environ cinquante représentations chacun. Un autre drame intitulé *Les Milanais, ou les Carbonari*, était en répétition lorsqu'il fut dénoncé comme un ouvrage dangereux au ministre qui avait la police des théâtres dans ses attributions : le résultat de cette dénonciation fut la clôture forcée du théâtre dirigé par Blanchard. Dans le même temps (1831), celui-ci faisait représenter au Théâtre Français un autre drame dont le sujet était *Camille Desmoulins, ou les partis en* 1794. L'ouvrage était parvenu à sa quarantième représentation, quand l'autorité retira l'autorisation de le jouer. D'autres grandes pièces dramatiques composées par Blanchard n'ont pu être représentées à cause de leurs allusions politiques. Il se consolait de ces contrariétés en écrivant la musique de quelques opéras. Un de ces ouvrages intitulé *Diane de Vernon*, en un acte, fut représenté au théâtre des Nouveautés, le 4 avril 1831. *L'Arioste*, en 2 actes, et un autre opéra comique du même artiste, tiré de la comédie des *Précieuses ridicules*, de Molière, n'ont point été joués jusqu'à ce jour et ne le seront vraisemblablement jamais; mais un trio comique de ce dernier ouvrage a été chanté au Conservatoire par l'auteur, M^me^ Damoreau et M^lle^ Mancel, avec un brillant succès. C'est dans la critique musicale que Blanchard laissera les preuves les plus solides de son mérite, parce que c'est là qu'il a porté le plus de persévérance et d'activité. Ses premiers essais dans cette partie de l'art parurent dans *la Pandore*, en 1838; puis il fut collaborateur de l'*Europe littéraire et musicale de Paris* en 1833, du journal des théâtres *Le Foyer*, qu'il fit presque seul, du *Monde dramatique*, en 1835, et enfin de *La Revue et la Gazette de Paris*, à laquelle il travailla depuis son origine, et qui renferme une immense quantité d'articles de tout genre dus à sa plume féconde et spirituelle. La critique de Blanchard est celle d'un musicien instruit : elle se fait remarquer d'ailleurs par sa politesse et sa bienveillance, bien que parfois malicieuse et railleuse jusqu'à l'épigramme. On lui doit quelques bonnes biographies imprimées dans les recueils précédemment nommés, particulièrement sur Fr. Beck, Berton, Chérubini, Garat et d'autres. Ces notices ont été tirées à part. Vers la fin de sa vie, son talent de critique s'était beaucoup affaibli.

BLANCHET (L'abbé Joseph), né à Tournon, le 10 septembre 1724, est mort à Paris en 1778. Il n'était pas musicien; mais ayant fait des recherches sur l'organe de la voix et sur son mécanisme, il publia un livre intitulé : *L'Art ou les Principes philosophiques du chant*; Paris, 1756, in-12, 2^e^ édition, 1762, in-12. Il y prétend que Bérard (*Voyez* ce nom) lui a volé une partie de son manuscrit pour en composer son *Art du chant*. On aperçoit, en effet, quelque analogie dans la méthode de ces deux écrivains, et beaucoup dans le style; mais Bérard se montre plus véritablement musicien que son antagoniste. Au reste les deux ouvrages sont également oubliés maintenant.

BLANCHET (François-Étienne), habile facteur de clavecins, vivait à Paris vers 1650. Il était surtout renommé pour l'égalité de ses claviers. Sa fille épousa Armand-Louis Couperin, organiste de la chapelle du roi et de Notre-Dame. — Blanchet (Armand-François-Nicolas), petit-fils du précédent, et élève de Pascal Taskin (*Voyez* ce nom), naquit à Paris en 1763, et mourut dans cette ville le 18 avril 1818. Il fut aussi facteur et accordeur de clavecins et de pianos, et attaché en cette qualité à la musique du roi et au Conservatoire de musique, pendant trente-cinq ans. Il a publié une petite brochure sous ce titre : *Méthode abrégée pour accorder le clavecin et le piano*; Paris, an IX (1801), in-8°. Son fils (Nicolas) lui a succédé dans ses divers emplois. Il s'était associé à Roller pour la fabrication des pianos obliques. Plus tard, ayant réalisé sa fortune, il s'est fixé en Italie.

BLANCHIN (François), musicien français du seizième siecle, né à Lyon, a publié : *Tabulature de Luth en diverses formes de fantaisies, chansons, basses-danses, pavanes, et gaillardes.* Lyon, Jacques Moderne (sans date).

BLANCKENMÜLLER (Georges), compositeur allemand qui florissait dans la première moitié du seizième siècle, paraît avoir vécu à Augsbourg. On trouve des pièces de sa composition dans les recueils intitulés : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum, vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces : Singulæ tum artificiose, tum etiam mire jucunditatis. Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat*, 1540, petit in-8° obl. — 2° *Concentus novi, trium vocum, Ecclesiarum usui in Prussia præcipue accomodati, Joanne Kugelmanno, Tubicinæ Symphoniarum authore*, ibid. 1540. Outre les pièces de Kugelmann, on en trouve dans ce recueil sous les noms de Jean Henzel, Thomas Stöltzer, Jörg (sic) Blanckenmüller, et Valentin Schnellinger. — 3° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium jucundissimi, nuspiam antea sic editi. Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus excudebat*, 1545, petit in-4° obl. Gerber, qui a fait deux articles de *Blankenmüller* et de *Blanckmüller* (J...L...), cite un recueil de chansons mondaines, imprimé vers 1548, dont il existe un exemplaire dans la bibliothèque de Zwickau, et qui a pour titre : *Sammlung weltlicher Lieder für 4 Stimmen*, in-4° ; mais il ne fait pas connaître le lieu de l'impression. On trouve dans cet ouvrage des pièces de *Blanckmüller*, nom mal orthographié par l'imprimeur.

BLANCUS (Jacques). *Voy.* BIANCHI (Jacques).

BLANCUS (Christophe). *Voy.* BIANCHI (Christophe).

BLANDRATI (Jean-Pierre), compositeur de l'École romaine, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Giovenazzo, dans le royaume de Naples, et membre de l'Académie des *Zelanti*. Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Sacræ cantiones 2, 3 et 4 vocum*, op. III. Roma, Robletti, 1625, et Venise, Bart. Magni, 1627, in-4°.

BLANGINI (Joseph-Marie-Félix), né à Turin, le 18 novembre 1781, a fait ses études musicales comme enfant de chœur à la cathédrale de Turin, sous la direction de l'abbé Ottani, maître de chapelle de cette église. Doué de dispositions précoces, Blangini fit de rapides progrès dans la connaissance de la musique et de l'harmonie. A l'âge de douze ans il fit exécuter dans l'église de la Trinité un motet et un *Kyrie* de sa composition. Il avait atteint sa seizième année, lorsque le Piémont fut envahi par les armées françaises en 1797. La cour de Turin se réfugia en Sardaigne, et la famille de Blangini, demeurée sans appui, prit la résolution d'aller chercher des ressources en France. Arrivée à Nice, elle s'embarqua et se rendit à Marseille. Là, Blangini donna des concerts dont le succès le détermina à parcourir le midi de la France, Lyon, le Dauphiné et la Suisse. Arrivé à Paris en 1799, il s'y fit connaître par la publication d'un grand nombre de romances et de nocturnes qui eurent beaucoup de succès, et s'adonna à l'enseignement du chant et à la composition dramatique. Son premier essai au théâtre fut *la Fausse Duègne*, que Della-Maria avait laissé imparfait, et qu'il acheva. Cet ouvrage fut représenté en 1802 au théâtre Feydeau. Son second opéra fut joué au même théâtre en 1803, sous le titre de *Chimère et Réalité*. Les rôles principaux de ce petit ouvrage étaient joués par Elleviou, Mme Saint-Aubin et Mme Gavaudan, avec une perfection qui en fit la fortune. Peu de temps après, il donna seul *Zélie et Terville*, qui eut peu de succès, et plusieurs autres ouvrages, tant à l'Opéra-Comique, qu'à l'Académie royale de musique. La vogue qu'avaient obtenue quelques-unes des romances de Blangini lui fit bientôt une brillante réputation dans la haute société de cette époque. Toutes les femmes à la mode voulaient l'avoir pour maître de chant ; car alors l'art du chant consistait, pour le monde parisien, à bien dire des romances. Blangini avait organisé des matinées musicales dans sa maison de la rue Basse-du-Rempart, où se réunissait l'élite de la société. Il y faisait entendre de bonne musique italienne chantée d'une manière agréable, et ses romances nouvelles, dont il faisait ainsi la réputation. Appelé à Munich en 1805, il y fit représenter un opéra intitulé *Encore un tour de Calife*, qui lui valut le titre de maître de chapelle du roi de Bavière. L'année suivante, la princesse Borghèse, sœur de Napoléon, le nomma directeur de sa musique et de ses concerts ; en 1809, le roi de Westphalie lui conféra le titre de maître de sa chapelle et de directeur de sa musique. Rentré en France en 1814, Blangini y a successivement obtenu les titres de surintendant honoraire de la musique du roi, de compositeur de la musique particulière de S. M., et de professeur de chant à l'École royale de musique et de déclamation ; mais il fut privé de ce dernier emploi par un arrêté du vicomte de La Rochefoucauld, qui avait alors la direction des beaux-arts au minis-

Digitized by Google

tère de la maison du roi. La liste des ouvrages de Blangini se compose de cent soixante-quatorze romances en trente-quatre recueils; de cent soixante-dix nocturnes à deux voix; de dix-sept recueils de *Canzonetti*, pour une et deux voix; de six motets; de quatre messes à quatre voix et orchestre, et des opéras suivants : *La Fausse Duègne* (avec Della-Maria), en trois actes, en 1802; *Zélie et Terville*, en 1803; *Chimère et Réalité*, en un acte, 1803; *Encore un tour de Calife*, en un acte, à Munich, 1805; *Nephtali, ou les Ammonites*, en 3 actes, à l'Opéra de Paris, 1806; *Inès de Castro*, en 3 actes (non représenté); *les Fêtes lacédémoniennes*, en 3 actes (non représenté); *le Sacrifice d'Abraham*, en 3 actes, à Cassel, 1811; *les Femmes vengées*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1811; *l'Amour philosophe*, en 2 actes, à Cassel, 1811; *le Naufrage comique*, en 2 actes, ibid., 1812; *la Fée Urgèle*, en 3 actes, ibid., 1812; *la Princesse de Cachemire*, en 3 actes, ibid., 1812; *Trajano in Dacia*, en 2 actes, à Munich, 1814; *la Sourde-Muette*, en 3 actes, au théâtre Feydeau, 1815; *la Comtesse de Lamark*, en 3 actes, au même théâtre, 1817; *le Jeune Oncle*, en un acte, au même théâtre, 1820; *Marie-Thérèse*, en 4 actes, répété à l'Opéra, en 1820, mais non représenté; *le Duc d'Aquitaine*, en un acte, au théâtre Feydeau, 1823; *le Projet de pièce*, en un acte, au même théâtre, 1825; *la Saint-Henri*, en un acte, joué au théâtre de la cour, 1825; *l'Intendant*, en un acte, idem, 1826; *le Coureur de veuves*, en 3 actes, au théâtre des Nouveautés, 1827; *le Jeu de Cache-Cache*, en 2 actes, au même théâtre, 1827; *le Morceau d'ensemble*, en un acte, idem, 1825; *l'Anneau de la Fiancée*, en 3 actes, ibid., 1827; *le Chanteur de Société*, en 2 actes, au théâtre des Variétés, 1830. Une partie de la musique de *la Marquise de Brinvilliers*, en 3 actes, à l'Opéra Comique, 1831; *Un premier pas*, en un acte, idem, 1832; *les Gondoliers*, en 2 actes, ibid., 1833; *le Vieux de la Montagne*, en 4 actes, écrit pour l'Opéra, mais non représenté. Peut-être trop tôt oublié, Blangini méritait qu'on gardât le souvenir de quelques unes de ses compositions. Il y a de la grâce, de l'élégance et de l'expression dans ses nocturnes et dans ses romances. Quelques-unes de ces petites pièces, entre autres : *Il est trop tard*, *les Souvenirs*, *M'aimeras-tu? Il faut partir*, ont un charme irrésistible. Il y a aussi du mérite dans quelques morceaux de son opéra de *Nephtali*, dont un air a été chanté avec beaucoup de succès dans les concerts.

La fortune fut longtemps souriante pour Blangini. Sa taille était petite; mais, élégant et gracieux, il plaisait aux femmes qui le protégeaient. Il eut pour élèves de chant la reine de Bavière, la reine de Westphalie, le roi de Hollande (Louis Bonaparte), la reine Hortense, la princesse Pauline Borghèse, pour qui, suivant ses indiscrétions, il fut quelque chose de plus qu'un maître de chapelle; la duchesse de Berry, enfin, un nombre immense de dames de la plus haute noblesse de toute l'Europe. Ces relations lui procurèrent des avantages de tout genre. Le temps du Consulat et de l'Empire fut surtout pour lui une source de prospérité. Sous la Restauration, il trouva encore de la protection par l'appui de M[me] la duchesse de Berry; mais après 1830, il n'y eut plus que malheur pour le pauvre Blangini. Il perdit alors toutes ses places à la cour; des faillites de négociants lui enlevèrent des sommes considérables, fruit de ses économies; il voulut réparer ses pertes en travaillant activement pour le théâtre; mais le succès ne couronna pas ses travaux. La plupart de ses opéras tombèrent ou n'eurent qu'une courte existence. Dans ses dernières années, sa tristesse était habituelle. Il mourut à Paris, le 18 décembre 1841, à l'âge de soixante ans. Plusieurs années auparavant, M. Maxime de Villemarest, son ami, et littérateur connu par divers ouvrages, avait rédigé sur ses notes un volume qui a paru sous le titre de : *Souvenirs de F. Blangini, maître de chapelle du roi de Bavière, membre de la Légion d'honneur et de l'Institut historique de France* (1797-1834). Paris, Allardin, 1834, 1 vol. in-8° de 394 pages. Il y a beaucoup de vanité dans ces souvenirs; mais on doit la pardonner à un artiste que tant de succès et de faveurs avaient caressé dans ses beaux jours. D'ailleurs la plupart des personnages dont parle Blangini intéressent ou par leur mérite, ou par les événements auxquels leur nom est attaché.

BLANKENBURG (Quirin Van), licencié en philosophie et en médecine, né en 1654, à Gouda, en Hollande, fut organiste de la nouvelle église réformée à la Haye, et mourut en 1739. Il est auteur des ouvrages suivants : 1° *Elementa musica, of niew licht tot het welverstaan van de Musiec en de Bas-continuo* (Éléments de musique, ou nouvelle lumière sur la musique et la basse continue), La Haye, 1739, in-4° de deux cents pages. — 2° *Clavicimbel en Orgelboek der Psalmen en kerkgezangen, met dezelfde noten die de gemeinte zingt, tot vloegende maatzangen gemakt, in styl en hoogte bepaald, met cieraden voorzien en met kunst verrykt, tweede druk, vermeerdert med een instructie of onderwyzinge tot de Psalmen, regelen compositie van de Bass, alphabet voor de blinden, en volkomen

van drukfouten gezuivert (Livre d'orgue ou de clavecin pour accompagner le chant des psaumes dans les églises réformées, etc.). La Haye, 1732, gr. in-4°. La troisième édition a paru dans la même ville en 1772, in-4°. On a aussi de cet auteur des pièces de clavecin qui peuvent se jouer en retournant le livre, sous ce titre : *La double harmonie d'une musique qui en fait deux en tournant le papier et prouve comment deux font un et un fait deux, à l'occasion du mariage de S. A. R. Monseigneur le prince d'Orange avec la princesse royale d'Angleterre. Augmentée de plusieurs fugues, allemandes, courantes, sarabandes, bourrées, gavottes, menuets et autres pièces de clavecin*. La Haye, Laurent Berkoske (s. d.) in-4°. Blankenburg fut un musicien instruit dont les ouvrages peuvent être consultés avec fruit. Son portrait, gravé par Creite, se trouve en tête de ses *Elementa musica*.

BLANKENBURG (Chrétien-Frédéric de), naquit à Colbert, en Poméranie, le 24 janvier 1744. Après avoir servi en Prusse pendant vingt et un ans, il demanda sa retraite et l'obtint avec le grade de capitaine. Il se retira à Leipsick, où il se livra à la littérature. En 1786, il publia un *Supplément à la théorie universelle des beaux-arts* de Sulzer, Leipsick, quatre parties in-8°, dont il a donné une nouvelle édition à Leipsick, en 1792-94. On a refondu depuis lors ce supplément dans l'ouvrage de Sulzer. Toutes les notes relatives à la littérature musicale qui sont jointes aux principaux articles de Sulzer sont de Blankenburg. Celui-ci est mort le 4 mai 1796. Toute la partie de la musique est traitée d'une manière fort remarquable dans le supplément de Blankenburg à la Théorie générale des beaux-arts de Sulzer, et l'on peut affirmer que tous les lexicographes de cet art sont restés inférieurs à l'auteur de ce supplément. Blankenburg connaissait également bien et l'histoire de la musique et sa littérature.

BLASI (Luc), célèbre constructeur d'orgues, né à Pérouse, florissait vers la fin du seizième siècle. Il a construit à Rome, vers 1600 un orgue de seize jeux dans la Basilique de Constantin. Plusieurs anciennes orgues ont été aussi réparées par lui.

BLASIS (Virginie), fille de François Blasis, professeur de chant et compositeur, connu par la musique de quelques ballets, naquit à Marseille, en 1804. Élève de son père pour le chant, et possédant une très-belle voix de soprano, elle chantait avec correction, mais sans chaleur et sans génie. Engagée au théâtre Italien de Paris, après la retraite de Mme Pasta, elle y tint l'emploi de *prima donna* pendant quelque temps, et chanta aussi au théâtre du roi à Londres. En 1830, elle retourna en Italie, et chanta sur les théâtres de Turin, de Crémone, de Plaisance, de Trévise, de Florence avec de brillants succès, particulièrement dans la *Beatrice di Tenda*. Une maladie aiguë l'enleva, dans cette dernière ville, pendant la nuit du 11 au 12 mai 1838, à l'âge de trente-quatre ans. Un monument lui a été élevé dans l'église de Santa-Croce : on y voit son tombeau sur lequel le sculpteur Pampaloni l'a représentée agenouillée.

BLASIUS (Mathieu-Frédéric), excellent chef d'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique, naquit le 23 avril 1758 à Lauterbourg, département du Bas-Rhin. Son père, Michel Blasius, lui enseigna les premiers principes de la musique et les éléments de l'harmonie. Venu jeune à Paris, Blasius s'y fit connaître par ses compositions pour les instruments à vent, et notamment par des suites d'harmonie qui eurent un très-grand succès. Admis au nombre des professeurs du Conservatoire lors de la formation de cet établissement, il fut compris dans la réforme de l'an X (1802). Ce fut aussi vers le même temps qu'il quitta le corps de musique de la garde des consuls, dont il avait été le chef pendant plusieurs années. Il se borna dès lors à diriger l'orchestre de l'Opéra-Comique, ce qu'il fit de la manière la plus remarquable pendant vingt-cinq ans. Tous les compositeurs se sont rappelé longtemps avec plaisir le soin qu'il apportait dans l'exécution des ouvrages qui lui étaient confiés; son aplomb, son sang-froid, et la délicatesse de son oreille, qui lui faisait discerner à l'instant la partie où une faute avait été commise. Il a été admis à la pension en 1816 et s'est retiré à Versailles. Blasius était également distingué par son talent d'exécution sur le violon, sur la clarinette, sur la flûte, et sur le basson. Il a composé pour tous ces instruments. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Nouvelle Méthode pour clarinette*, Paris, 1796. — 2° Symphonie concertante pour deux cors, Paris, Ozi. — 3° Harmonie à six parties, Paris, Pleyel. — 4° Harmonie tirée des opéras nouveaux, première, deuxième et troisième suites, Paris, Janet. — 5° Journal d'harmonie à l'usage des musiques militaires, dixième et onzième livraisons, Paris, Leduc. — 6° Divers recueils de marches et pas redoublés. — 7° Premier concerto de violon, en *sol*, Paris, Leduc. — 8° Deuxième idem, en *la*, ibid., Pleyel. — 9° Troisième idem, en *ut*, ibid., Érard. — 10° Trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 1, Paris, Sieber. — 11° Trois idem, op. 3, ibid., Louis. — 12° Trois idem, op. 12, ibid., Sieber. — 13° Trois idem, op. 19, ibid.,

Digitized by Google

Ozi. — 14° Trois trios pour deux violons et basse, op. 48, livre 1 et 2. — 15° Dix œuvres de duos pour deux violons, op. 8, 28, 29, 30, 32, 33, 39, 43, 53, liv. 1 et 2. — 16° Quatre œuvres de sonates pour violon et basse. — 17° Trios pour flûte, clarinette et basson, op. 31. — 18° Quatre concertos pour clarinette. — 19° Trios pour le même instrument, liv. 1 et 2. — 20° Sept œuvres de duos, idem, op. 18, 20, 21, 38, 40, et 46. — 21° Concerto pour basson. — 22° Six quatuors, idem. Blasius a fait représenter à l'Opéra-Comique : *Pelletier de Saint-Fargeau, ou le premier martyr de la république française*, en deux actes, 1793, et l'*Amour Ermite*, en un acte, 1793. On lui doit enfin l'arrangement en quatuors pour deux violons, alto et basse, des sonates de Haydn pour le piano. Il a composé la musique d'un ballet, en 1791, mais cet ouvrage n'a pas été représenté. Blasius s'est retiré de l'Opéra Comique au mois de mars 1816, après vingt-cinq ans de service, et a cessé de vivre en 1829. Une erreur introduite dans le Manuel de la Littérature musicale de Whistling a été répétée dans l'Encyclopédie de la musique de Schilling. On y dit que l'artiste dont il est question dans cet article s'appelait *Blasius*, en français *Blaze*. Jamais le nom de *Blaze* n'a été donné en France à *Blasius*. Il est dit aussi dans ce même ouvrage que Blasius se rendit en France avec son frère qui jouait fort bien du basson; mais le bassoniste, le clarinettiste, le violoniste et le compositeur du nom de *Blasius* ne sont qu'une seule et même personne.

BLATT (François-Thadée), directeur adjoint et professeur au Conservatoire de Prague, est le plus célèbre clarinettiste existant en Allemagne à l'époque actuelle. Né à Prague, en 1793, il se livra d'abord à l'étude de la peinture, d'après le désir de ses parents, et suivit les cours de l'Académie impériale de Vienne, où son père avait été placé comme employé, en 1796. On lui fit étudier aussi la musique pour laquelle il avait d'heureuses dispositions. Son père ayant cessé de vivre, en 1807, Blatt retourna à Prague avec sa mère; et peu de temps après il abandonna la peinture pour se livrer en liberté à son penchant pour la musique. Admis comme élève au Conservatoire de musique de sa ville natale, il reçut des leçons de l'habile clarinettiste Farnick, et le directeur de cette institution, F. D. Weber, lui enseigna les éléments de l'harmonie et de la composition. Parvenu à l'âge de vingt et un ans, en 1814, il entreprit de longs voyages en Allemagne et dans le nord de l'Europe, dans le dessein de se faire connaître et d'accroître son habileté et ses connaissances dans son art. A son retour à Prague, il entra comme première clarinette solo à l'Opéra de cette ville, et en 1820, il devint professeur au Conservatoire. Depuis lors il a réuni à ce titre celui de directeur adjoint. Comme instrumentiste, Blatt jouit dans sa patrie d'une haute renommée. On s'accorde à donner des éloges au brillant extraordinaire de son jeu, à la beauté du son qu'il tire de la clarinette, et à sa manière expressive de chanter sur cet instrument. Ses compositions sont aussi considérées comme fort bonnes en leur genre. On remarque particulièrement celles dont les titres suivent : 1° Douze caprices en forme d'études pour la clarinette, livres 1 et 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trios pour trois clarinettes, op. 3; Prague, Berra. — 3° Variations brillantes pour clarinette et quatuor (en *ut* mineur et en *sol* mineur); Bonn, Simrock. — 4° Introduction et variations pour clarinette et orchestre, ibid. — 5° Introduction et variations brillantes sur un thème du *Barbier de Séville*, avec orchestre, op. 28; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Trois duos concertants pour deux clarinettes, op. 29; ibid. — 7° Caprices amusants pour une clarinette seule, op. 26, ibid. — 8° *Études*, op. 33; ibid. — 9° *Méthode complète pour la clarinette*; Mayence, Schott. Ouvrage bien conçu et bien exécuté. — 10° Vingt-quatre exercices, premier et deuxième supplément à la Méthode; ibid. — 11° Méthode abrégée, théorique et pratique de chant; Prague, Rudl. Blatt a écrit aussi quelques morceaux pour le hautbois et pour le cor anglais.

BLAU (Henri de), ténor à la cour du duc de Bavière, en 1593, sous le fameux maître de chapelle *Roland de Lassus*. Il était vraisemblablement Français.

BLAVET (Michel), flûtiste et compositeur de musique, naquit à Besançon, le 13 mars 1700. Fils d'un tourneur, il suivait la profession de son père, lorsqu'une flûte, tombée par hasard dans ses mains, lui révéla le secret de son talent. Sans autre maître que lui-même, il apprit à jouer de cet instrument, et ses progrès furent si rapides qu'il n'eut bientôt plus de rival en France. Le duc de Léwis, l'ayant entendu, l'engagea à se rendre à Paris, où il fut bien accueilli par tous les amateurs. Admis à l'orchestre de l'Opéra, il travailla continuellement à perfectionner son talent, et publia plusieurs œuvres qui augmentèrent sa réputation. Quelques années après, il fit un voyage en Prusse; Frédéric II, alors prince royal, qui jouait aussi de la flûte, voulut entendre Blavet, et en fut si content, qu'il l'engagea à rester près de lui, promettant d'avoir soin de sa fortune : *Quantz* n'était point encore au service de ce prince.

Digitized by Google

Blavet préféra revenir à Paris, où le prince de Carignan lui accorda un logement dans son hôtel et une pension. Il devint ensuite surintendant de la musique du comte de Clermont, pour qui il mit en musique *Églé*, pastorale de Laujon; *les Jeux Olympiques*, 1753, ballet du comte de Senneterre; *la Fête de Cythère*, opéra du chevalier de Laurès; *le Jaloux corrigé*, de Collé et Florian, 1752. Blavet était aussi très-habile sur le basson. Il est mort à Paris, le 28 octobre 1768. On trouve son éloge par M. François, dans le Nécrologe de 1770.

BLAVIER (André-Joseph), né à Liége, dans les premières années du dix-huitième siècle, y fit ses études musicales, et fut maître de musique à Saint-Pierre de cette ville. En 1727 il obtint au concours la place de maître de chapelle de l'église Notre-Dame d'Anvers, et en prit immédiatement possession. En 1741, il composa une messe à 4 voix, 2 violons, alto et basse continue, dont le manuscrit existe dans les archives de cette église. Blavier a été le maître de Gossec, lorsque celui-ci était enfant de chœur de la collégiale. (*V.* Gossec.)

BLAZE (Henri-Sébastien), né à Cavaillon, petite ville du département de Vaucluse, en 1763, apprit les premiers principes de l'art musical d'un organiste de sa ville natale, nommé *Lapierre*. Conduit à Paris pour y finir son éducation, il y arriva pendant la guerre des Gluckistes et des Piccinistes, ce qui contribua encore à augmenter le goût qu'il avait pour la musique. Aidé des conseils de plusieurs maîtres et des leçons de Séjan, organiste de Saint-Sulpice, il acquit des connaissances dans la composition; mais, obligé d'embrasser la profession de notaire, il ne put se livrer à son penchant pour cet art que dans des moments de loisir. Blaze a néanmoins écrit plusieurs messes à grand orchestre, d'autres avec accompagnement d'orgue seulement; un opéra intitulé *l'Héritage*, qui fut mis à l'étude au théâtre Favart; une *Sémiramis*, dont il avait arrangé le livret d'après le plan de Voltaire, et qui n'a pas été représentée, à cause de sa ressemblance avec l'opéra du même nom dont Catel avait fait la musique, ouvrage reçu par l'administration de l'Opéra avant que Blaze présentât le sien. De retour dans sa province, Blaze alla s'établir à Avignon, et partagea son temps entre l'exercice de sa profession et ses travaux de musicien. Bientôt troublé dans son état et dans ses plaisirs par le régime de terreur qui pesa sur la France dans les années 1793 et 94, il fut obligé de se soustraire par la fuite aux poursuites dont il était l'objet. Après la réaction du 9 thermidor, il fut nommé administrateur de son département. En 1799, il fit un second voyage à Paris, et profita de son séjour en cette ville pour y publier quelques-uns de ses ouvrages. Il s'y lia d'amitié avec Méhul et Grétry; l'Institut le nomma son correspondant, en remplacement de l'abbé Giroust. Les compositions de Blaze qui ont été gravées sont : 1° *Deux œuvres de sonates pour le piano*. — 2° *Un œuvre de duos pour harpe et piano*. — 3° *Plusieurs messes en plain-chant*. — 4° *Quelques pièces fugitives*. Blaze s'est fait connaître par un roman intitulé : *Julien, ou le Prêtre;* Paris, 1805, 2 vol. in-12. Il a cessé de vivre à Cavaillon, le 11 mai 1833.

BLAZE (François-Henri-Joseph, dit CASTIL BLAZE), fils du précédent, est né à Cavaillon, le 1er décembre 1784. Destiné au barreau, il fit dans sa jeunesse les études nécessaires pour la profession d'avocat, ce qui ne l'empêcha pas de cultiver la musique, dont les premières leçons lui furent données par son père. Arrivé à Paris en 1799, pour y suivre les cours de l'école de droit, il les négligea quelquefois pour ceux du Conservatoire. Après y avoir achevé l'étude du solfége, il reçut de Perne des leçons d'harmonie, et il se préparait à compléter son éducation musicale, lorsqu'il lui fallut renoncer à ses penchants pour s'occuper exclusivement de son état. Devenu successivement avocat, sous-préfet dans le département de Vaucluse, inspecteur de la librairie, etc., il lui restait peu de temps à donner à la culture de l'art qu'il aimait avec passion. Cependant il jouait de plusieurs instruments et avait composé beaucoup de romances et d'autres pièces fugitives qui avaient été publiées, lorsqu'il prit tout à coup la résolution de renoncer au barreau, à la carrière administrative, à tout ce qui pouvait enfin mettre obstacle à ses penchants; confiant dans l'avenir, il prit la route de Paris, avec sa femme et ses enfants, plus soigneux de son bagage de partitions et de manuscrits que du reste de son mobilier. Deux projets l'amenaient dans la ville des arts : il voulait y faire représenter le *Don Juan* de Mozart et quelques autres opéras qu'il avait traduits et arrangés pour la scène française, et y publier un livre, espoir de sa future renommée. Ce livre parut sous le titre de *l'Opéra en France* (Paris, 1820, 2 vol. in-8°). Homme d'esprit, écrivain plein de verve, Castil-Blaze attaquait avec force dans cet ouvrage certains préjugés qui s'opposaient en France aux progrès de la musique dramatique. Il y signalait les défauts des livrets d'opéras, les vices de l'administration intérieure des théâtres, la mauvaise distribution des rôles, la classification fausse et arbitraire des voix, toutes les causes enfin qui mettaient alors obstacle à la bonne exécution de la musique. Il

Digitized by Google

faisait aussi la guerre au goût passionné des Français pour les chansons, le considérant avec raison comme un obstacle aux progrès de l'art. Enfin, il ne ménageait pas les productions qui lui paraissaient appartenir plutôt au genre du vaudeville qu'à celui du véritable opéra. Ajoutons que la ferveur de son zèle l'avait entraîné jusqu'à l'injustice envers des compositeurs français qui, bien que faibles harmonistes, avaient pourtant fait preuve de mérite par le naturel des mélodies et la vérité dramatique de leurs ouvrages.

On ne lisait guère en France de livres sur la musique à l'époque où Castil-Blaze publia le sien; il n'eut donc pas alors le retentissement qu'il aurait eu s'il eût paru quelques années plus tard; néanmoins l'auteur en recueillit le fruit, parce que le mérite de cette production le fit choisir comme rédacteur de la chronique musicale du *Journal des Débats*. Jusqu'au moment où Castil-Blaze commença cette suite d'articles piquants signés de XXX qui fondèrent sa réputation, des littérateurs, ignorants des premiers éléments de la musique, s'étaient arrogé le droit d'émettre seuls dans les journaux des opinions fausses, qu'ils prenaient pour des doctrines, sur un art dont ils ne comprenaient pas même le but : c'est à cette cause qu'on doit attribuer les préjugés qui régnaient dans la plus grande partie de la population contre l'harmonie, le luxe d'instrumentation et ce qu'on appelait *la musique savante*. L'auteur de la chronique musicale sut bientôt se faire remarquer par la spécialité de ses connaissances; il imposa silence au bavardage des gens de lettres, et parvint à initier le public au langage technique dont il se servait, par l'entrain de sa verve méridionale. Quels que soient les progrès que puisse faire en France l'art d'écrire sur la musique dans les journaux, on n'oubliera pas que c'est Castil-Blaze qui, le premier, l'a naturalisé dans ce pays.

En 1821, ce littérateur musicien publia un *Dictionnaire de musique moderne* (Paris, 2 vol. in-8°). Cet ouvrage, formé par la réunion des matériaux que l'auteur avait rassemblés pour son livre de *l'Opéra en France*, offre des notions justes des diverses parties de l'art; cependant, la rapidité qui avait présidé à sa rédaction y avait laissé glisser quelques négligences dans plusieurs articles importants : elles ont été corrigées dans des cartons qui ont fait reproduire l'ouvrage avec un nouveau frontispice, comme une deuxième édition (Paris, 1825, 2 vol. in-8°). Depuis lors Mées, professeur de musique à Bruxelles, a donné une réimpression du *Dictionnaire de musique* de Castil-Blaze, précédé d'un *Abrégé historique sur la musique moderne*, et d'une *Biographie des théoriciens, compositeurs, chanteurs et musiciens célèbres qui ont illustré l'École flamande et qui sont nés dans les Pays-Bas; par ordre alphabétique* (Bruxelles, 1 vol. in-8°, 1828). On a reproché à l'auteur de ce dictionnaire d'avoir reproduit textuellement un grand nombre d'articles du Dictionnaire de J.-J. Rousseau, après avoir montré beaucoup de mépris pour ses connaissances en musique (*Voy.* d'Outrepont) : l'accusation est malheureusement fondée; mais on a eu tort de dire que sa nomenclature est incomplète en ce qu'elle ne contient pas certains articles sur la musique ancienne; car il ne fallait pas oublier que le titre du livre est : *Dictionnaire de musique moderne*. Le traité de *l'Opéra en France*, augmenté d'un *Essai sur le drame lyrique et les vers rhythmiques*, a été remis en vente en 1826, comme une deuxième édition. Après avoir rédigé pendant plus de dix ans la Chronique musicale du *Journal des Débats*, Castil-Blaze a quitté ce journal, en 1832, pour travailler au *Constitutionnel;* mais il n'a pas fait longtemps les articles de musique de celui-ci. Pendant plusieurs années il a rédigé la partie musicale de la *Revue de Paris*. Il a fourni aussi quelques articles au *Ménestrel*, journal de musique, à la *Revue et Gazette musicale de Paris*, à *la France musicale*, et au *Magasin pittoresque*. En 1832, il a fait imprimer deux ouvrages dont l'un a pour titre : *Chapelle musique des Rois de France* (Paris, Paulin, un vol. in-12), et l'autre : *La Danse et les Ballets depuis Bacchus jusqu'à mademoiselle Taglioni* (Paris, Paulin, un vol. in-12). Ces deux volumes sont formés d'une réunion d'articles que l'auteur avait publiés en 1829 et 1830, dans les tomes IV et VII de la *Revue de Paris*. Le premier est une sorte d'histoire abrégée d'une part, et mêlée de digressions de l'autre, de ce qui concerne la chapelle des rois de France. Les documents authentiques ont manqué à Castil-Blaze pour donner à son livre l'intérêt dont il était susceptible. On trouve beaucoup de choses relatives à la musique dans l'ouvrage sur la danse et les ballets. En 1831, il a annoncé le projet qu'il avait de réunir un choix de ses Chroniques musicales pour en former un livre : la première livraison de cette collection a été publiée en 1831, en six feuilles in-8° ; mais l'entreprise n'a pas eu de suite.

Des traductions des *Noces de Figaro*, de *Don Juan*, de *la Flûte enchantée* et du *Mariage secret* avaient été faites par Castil-Blaze avant qu'il vînt se fixer à Paris; il les publia dans cette ville en 1820 et dans les années suivantes. Les succès de la musique de Rossini à cette époque le déterminèrent à continuer ses travaux de tra-

Digitized by Google

duction, afin de faire jouir les villes de province du plaisir d'entendre les principaux ouvrages du maître de Pesaro, et successivement il fit paraître *le Barbier de Séville, la Pie voleuse* (*Gazza ladra*), *Otello*, *Moïse*, et *l'Italienne à Alger*. Il a aussi arrangé *Anne de Boulen* pour la scène française, d'après le libretto de Romani et la partition de Donizetti. Quelques *pastiches* furent aussi essayés par lui et formés d'une réunion de morceaux puisés dans des partitions de Rossini, de Mozart, de Paër et de quelques autres maîtres. Le théâtre de l'Odéon de Paris ayant été spécialement destiné, en 1822, à la représentation des opéras allemands et italiens traduits, tous les ouvrages qui viennent d'être cités y furent joués et obtinrent de brillants succès; mais celui que le public accueillit avec le plus d'enthousiasme fut le *Freyschütz*, de Weber, traduit sous le titre de *Robin des Bois*. La vogue de cet opéra ne fut pas moindre en France qu'en Allemagne; lorsqu'il a été repris à l'Opéra-Comique, en 1835, le public a montré le même empressement à l'entendre. La traduction d'*Eurianthe*, faite aussi par Castil-Blaze, a été moins heureuse lorsqu'elle fut représentée à l'Opéra, en 1831. Il a fait jouer en province une traduction de l'*Obéron* du même compositeur sous le titre de *Huon de Bordeaux*, ainsi qu'un arrangement de *Fidelio*, de Beethoven, auquel il a rendu son titre primitif de *Léonore*. La traduction de *Don Juan*, retouchée par lui et par son fils, obtint du succès, nonobstant les altérations faites à l'immortel ouvrage de Mozart. Castil-Blaze s'est fait connaître comme compositeur par quelques morceaux de musique religieuse, des quatuors de violon, gravés à Paris, des trios pour le basson, dont il avait joué autrefois, et un recueil de douze romances dans lequel on remarqua le *Chant des Thermopyles*, et la jolie romance du *Roi René*. Il ne s'est pas borné à ces essais, car il a abordé le théâtre pour son propre compte, et a fait représenter à l'Opéra-Comique *Pigeon vole*, dont il avait composé les paroles et la musique, et qui ne réussit pas. C'est le même ouvrage dont il a fait graver la partition sous le titre de *la Colombe*. Postérieurement il a fait jouer sur les théâtres des départements *Belzébuth, ou les Jeux du roi René*, grand opéra en quatre actes, et un opéra bouffon en trois actes intitulé : *Choriste et Liquoriste*. Les partitions de ces ouvrages ont été publiées par lui. On lui doit aussi les *Chants de la Provence*, recueillis et arrangés avec accompagnement de piano; Paris, chez l'auteur. Castil-Blaze se hasardait quelquefois à écrire des airs, duos ou chœurs pour ses traductions d'opéras italiens et allemands, ou pour les pastiches formés de morceaux pris dans les partitions de grands maîtres; pastiches dont les plus connus sont : *Les Folies amoureuses*, *la Forêt de Senart*, *la Fausse Agnès*, d'après la pièce de Destouches, et *Monsieur de Pourceaugnac*, d'après la comédie de Molière. Se frottant les mains, il disait en secret à ses amis que ses propres morceaux avaient toujours fait plus d'effet que les autres. Une de ses jubilations était qu'un chœur de la *Forêt de Senart*, donné par lui comme étant tiré d'un opéra de Weber, quoiqu'il en fût l'auteur, avait été chanté dans les concerts du Conservatoire de Paris, redemandé souvent, et toujours applaudi avec enthousiasme, comme une production originale de l'auteur du *Freyschütz*.

Dans ses dernières productions littéraires, le talent de Castil-Blaze s'est affaibli. Souvent il s'y abandonne à des saillies de mauvais goût; son style prend une teinte vulgaire; le sérieux de la musique n'est plus ce qui l'occupe; à chaque instant il se perd dans de longues excursions en dehors de son sujet, et les anecdotes où il se complaît ne sont pas toujours contenues dans les bornes de la décence. L'objet principal de ses travaux est encore l'opéra, comme au début de sa carrière; mais au lieu d'idées puisées dans le domaine de l'esthétique, il s'amuse à prendre dans les recueils inédits de Beffara (*Voyez* ce nom) des faits, des dates, des aventures graveleuses, et à en faire des travaux de spéculation. C'est dans cette catégorie qu'il faut ranger les ouvrages suivants : 1° *L'Académie royale de musique depuis Cambert, en 1669, jusques et y compris l'époque de la Restauration*. Ce travail, publié en onze articles dans la *Revue de Paris*, depuis 1834 jusqu'en 1838, est rédigé d'après les manuscrits de Beffara. Il en a été tiré quelques exemplaires sous ce titre : *Mémorial du grand Opéra*, 1 vol. in-8°. — 2° *Le Piano, histoire de son invention, de ses améliorations successives, et des maîtres qui se sont fait un nom sur cet instrument*, in-8°. Ce travail a paru dans la *Revue de Paris*, en 1839 et 1840. Il est emprunté, en grande partie, à une suite d'articles publiés par l'auteur de cette notice, dans sa *Revue musicale*, en 1830. — 3° *Molière musicien, notes sur les œuvres de cet illustre maître, et sur les drames de Corneille, Racine, Quinault*, etc.; Paris, 1852, 2 vol. in-8°. Le titre de cet ouvrage n'a presque aucun rapport avec son contenu, composé de toutes sortes de sujets, et toujours puisé dans les sources de Beffara, comme les suivants : — 4° *Théâtres lyriques de Paris. L'Académie impériale de musique, histoire littéraire, musicale, chorégraphique, pittoresque, morale, critique, politique et galante*

Digitized by Google

de ce théâtre; Paris, 1855, 2 vol. in-8°, et un gros volume in-4° de musique. — 5° *Théâtres lyriques de Paris. L'Opéra italien, de* 1548 à 1856 ; Paris, 1856, 1 vol. in-8°. L'auteur avait le dessein de publier ensuite l'histoire de l'Opéra-Comique, à laquelle il travaillait.

A cet aperçu de la vie prodigieusement active de Castil-Blaze, il faut ajouter le travail d'éditeur de ses propres ouvrages ainsi que de ceux des compositeurs dont il avait arrangé les partitions; car il faisait tout lui-même, arrangements pour le piano et pour tous les instruments, dispositions des planches pour les graveurs, choix du papier, soins de l'impression, corrections des épreuves, tenue des livres de commerce, correspondance universelle, et cela sans un seul commis. Parvenu par ses travaux à une aisance qu'on pouvait appeler du nom de *fortune*, avant que des revers fussent venus le frapper, il allait volontiers faire de longs séjours dans le midi de la France, dont le climat était favorable à sa santé, et dont les habitudes lui étaient sympathiques. Plus tard, il crut à la nécessité de se remettre au travail pour réparer des pertes, et il vint se confiner à Paris dans la petite pièce étroite et basse dont il avait fait son cabinet, et qu'il ne quittait presque jamais. Sa santé, qui avait reçu de rudes atteintes depuis quelques années, lui rendait nécessaires l'air et l'exercice; néanmoins il s'obstinait à ne respirer que dans un espace de quelques pieds carrés et à ne se donner de mouvement que celui de sa plume entre ses doigts. Une maladie de quelques jours le mit au tombeau, le 11 décembre 1857.

BLAZE (Henri), baron de BURY, fils du précédent, n'est pas né à Cavaillon, comme le dit Quérard (voy. *La Littérature française contemporaine*, t. I, p. 616), mais à Avignon, en 1813. Après avoir terminé ses études à Paris, il s'est fait connaître par des poésies et par des morceaux de littérature et de critique qui ont été insérés dans la *Revue des Deux-Mondes*, dans la *Revue de Paris*, et dans d'autres recueils. Ses premiers essais parurent en 1833 et 1834. Plus tard il fut attaché à une ambassade près d'une des cours du nord de l'Europe : ce poste lui fit obtenir des décorations de plusieurs ordres et le titre de *baron*. De retour à Paris, il y a repris ses travaux littéraires. Au nombre de ses ouvrages on remarque les productions dont voici les titres : 1° *Etudes littéraires sur Beethoven* (dans la *Revue des Deux-Mondes* ; 2e série, t. II, 1833).— 2° *Musique des drames de Shakspeare* (ibid. 4e série, t. 1er, 1835). — 3° *Revue musicale*, suite d'articles (ibid., t. I à XXX, 1835 à 1842). Tous ces morceaux ont été publiés sous le pseudonyme de *Hans Werner*. — 4° *Poëtes et Musiciens de l'Allemagne : Uhland et M. Dessauer* (ibid., t. IV, 1835). — *M. Meyerbeer* (ibid., t. V). Il est assez remarquable que l'illustre compositeur a été déchiré par M. Blaze père dans ses écrits, tandis que le fils exalte son mérite. — 5° *De la musique des femmes. La Esmeralda* (de Mlle Louise Bertin), ibid, 4e série, t. VIII, 1836. — 6° *Lettres sur les musiciens français* : M. Halévy (*Guido et Ginevra*), ibid., t. XIII; — *De l'École fantastique et de M. Berlioz*, ibid., t. XVI, 1838. — 7° *Adolphe Nourrit*, ibid., t. XVII, 1839. — 8° *Mlle Sophie Loewe*, ibid., t. XXV, février 1841. — 9° *La Reine de Chypre*, musique de M. Halévy, ibid , t. XXIX, janvier 1842. —10° *La Vestale*, de Mercadante. — Le *Stabat* de Rossini, ibid., t. XXIX, février 1842. — 11° *Vie de Rossini;* Paris, 1854, 1 vol. in-12. Cette biographie a paru d'abord en une suite d'articles dans la *Revue des Deux-Mondes*. On a aussi publié sous le nom de M. Blaze de Bury un volume intitulé : *Musiciens contemporains ;* Paris, Michel Lévy frères, 1856, in-12 de 285 p. Ce volume est formé de morceaux donnés par M. Blaze à divers recueils littéraires. Les artistes dont il y est parlé sont Weber, Mendelsohn, Spohr, Meyerbeer, Niels-Gade, Chopin, Jenny Lind, Paer, Spontini, Cherubini, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Verdi, Auber, Hérold, Halévy, Félicien David, Adolphe Nourrit, La Pasta, La Malibran, La Sontag.

BLAZON (Thibaut de), trouvère du treizième siècle, était gentilhomme attaché à Thibaut, roi de Navarre et comte de Champagne. Il se pourrait qu'il fût parent de Thomas de Blazon, qui était sénéchal de la Rochelle en 1227 (Voy. *Usage des fiefs*, par Brusset, t. Ier, p. 490). Il nous reste de lui neuf chansons notées : les manuscrits de la Bibliothèque impériale en ont conservé huit.

BLEIN (M. le Baron François-Ange-Alexandre), ancien officier général du génie, né à Bourg-lès-Valence (Drôme), le 25 novembre 1767, apprit la musique dans sa jeunesse, et entra comme élève à l'école des Ponts et Chaussées, dont l'institution précéda celle de l'école Polytechnique. Ses études terminées, il fut admis comme officier dans le corps des mineurs, et, de grade en grade, parvint à ceux de maréchal de camp et d'inspecteur général du génie, après avoir servi dans toutes les guerres de la République, du Consulat et de l'Empire. Admis à la retraite en 1815, M. le baron Blein se fixa d'abord à Paris, puis à Choisy-le-Roi, où il vécut, réunissant à la fois dans ses travaux et ses études la musique,

Digitized by Google

les mathématiques et l'économie politique. Après avoir lu quelques traités de composition et d'harmonie, il fut conduit à se demander quels sont les fondements naturels des règles du contrepoint, et ses recherches eurent pour objet de résoudre ce problème. Après beaucoup d'expériences et de calculs, il crut avoir trouvé les lois dont il pressentait l'existence dans les phénomènes de vibration de corps sonores de diverses formes et dimensions. Cinq à six mémoires sur cet objet furent présentés et lus en partie dans les séances de l'Académie des sciences de l'Institut, en 1823, 1824 et 1825, et des commissaires, au nombre desquels étaient Lacépède, MM. de Prony et Dulong, furent nommés. Plusieurs circonstances s'opposèrent à ce que le rapport sollicité par M. Blein fût fait. En 1827, il crut ne devoir plus l'attendre, et il fit paraître un extrait de ses mémoires sous ce titre : *Exposé de quelques principes nouveaux sur l'acoustique et la théorie des vibrations, et leur application à plusieurs phénomènes de la physique* (Paris, 1827, in-4° de six feuilles avec une planche). Une deuxième édition de ce résumé, corrigé et augmenté, a été publiée chez Bachelier, à Paris, en 1832, sous le titre de : *Théorie des vibrations, et son application à divers phénomènes de physique*. Les principes exposés par M. Blein dans cet ouvrage sont basés d'une part sur le phénomène du troisième son, déjà présenté comme fondement d'une théorie de l'harmonie par Tartini ; de l'autre, sur deux phénomènes de résonnance d'un cylindre et d'un plateau métallique carré, qui, selon M. Blein, font entendre l'un, la sixte dérivée de l'accord parfait mineur ; l'autre, le *triton* ou *quarte majeure*, intervalle constitutif de l'harmonie dissonante de la dominante, et principe de la tonalité moderne. L'auteur de cette biographie, analysant le travail de M. Blein, dans le deuxième volume de la *Revue musicale* (p. 49 à 56), a fait remarquer que les phénomènes observés par ce physicien, fussent-ils démontrés, on ne pourrait en conclure, comme le fait l'auteur du mémoire, que sur eux repose la théorie de l'harmonie et de la composition ; car la science de l'harmonie et l'art d'écrire ont moins pour base des accords ou groupes isolés de sons que des lois de succession établies sur des rapports d'affinité ou de répulsion. M. Blein crut devoir adresser au rédacteur de la *Revue musicale* quelques lettres en réponse aux objections qui lui avaient été faites ; elles parurent dans le même volume (p. 135, 224 et 365). Leur objet principal était de déduire les conséquences des principes émis par l'auteur dans son premier mémoire. M. Troupenas, amateur de musique et mathématicien instruit, attaqua, dans une lettre insérée au même recueil (p. 510-515) et les expériences de M. le général Blein, et ses calculs, et les résultats qu'il en déduisait. A l'égard des phénomènes produits par la résonnance du cylindre et d'un plateau carré, il faisait voir qu'on n'en peut rien conclure quant au mode mineur et à l'harmonie du triton, puisque des plateaux hexagones, pentagones et ortogones fourniraient d'autres harmonies de sixte, un peu plus fortes que la sixte mineure, et même la sixte majeure, etc. Les calculs de proportions d'intervalles, et la construction de la gamme chromatique de M. Blein n'étaient pas plus ménagés dans la lettre de M. Troupenas, à laquelle le général répondit par une autre lettre (*Revue musicale*, p. 562-564). Plus tard, poursuivant l'objet de ses recherches, qui n'était autre que la construction d'une théorie rationnelle de la musique considérée sous le triple rapport de la tonalité, de la mélodie et de l'harmonie, M. le général Blein travailla à la réforme de la gamme diatonique, et proposa de nouvelles dénominations pour ses divers degrés et une nouvelle manière de l'écrire, dans une lettre insérée en 1828 au quatrième volume de la *Revue musicale* (p. 537). Enfin, résumant tous les faits qu'il considérait comme les principes fondamentaux de l'art et de la science, il rédigea un corps complet de doctrine dont les publications antérieures n'étaient que les prolégomènes, et le fit paraître sous ce titre : *Principes de mélodie et d'harmonie déduits de la théorie des vibrations* (Paris, Bachelier, 1832, in-8° de cent pages, avec plusieurs planches et tableaux). La lecture de cet ouvrage met à nu le néant de la théorie de Blein sous le double aspect de la mélodie et de l'harmonie. Troupenas a fait en 1832, dans la *Revue musicale* (p. 121 et suiv.), une analyse un peu dure, mais juste, des erreurs fondamentales échappées à l'auteur de cette théorie. Le général Blein est mort à Paris, le 10 juillet 1845.

BLERNACK (Joseph), maître de chapelle de l'église paroissiale de Saint-Pierre, à Vienne, est né en 1780, à Raggendorf, sur la frontière de la Hongrie. Son père, instituteur en cet endroit, le destinait à la carrière de l'enseignement, et lui donna des leçons de musique et de littérature. En 1798, Blernack suivit à Vienne les cours de l'École Normale; mais le penchant pour l'art musical l'emportant dans son esprit sur tout autre, il renonça à la profession d'instituteur, pour prendre celle d'artiste dramatique. En 1802, il entra au théâtre Léopoldstadt comme premier ténor. Sa belle voix et son exécution pleine de goût et d'expression lui assurèrent la

Digitized by Google

faveur constante du public. Pendant dix-sept ans il remplit aussi les fonctions de ténor solo à l'église Saint-Pierre, sous la direction du maître de chapelle Preindl, dont il fut le successeur en 1824. A dater de ce moment, Blernack se livra exclusivement à la composition de la musique d'église, pour laquelle il avait montré de tout temps un goût prédominant. Les ouvrages qu'il a produits en ce genre, dans l'espace de dix ans, consistent en quatorze messes, dont dix brèves et quatre solennelles, vingt-cinq graduels, vingt-neuf offertoires, dix *Tantum ergo*, et deux *Te Deum*. Quelques-unes de ces compositions ont été publiées.

BLEWITT (Jonas), organiste à Londres, vers la fin du dix-huitième siècle, est mort en 1805. Il est auteur du premier traité de l'orgue qui ait été publié en Angleterre, sous ce titre : *Treatise on the organ with explanatory voluntaries*, op. 4. Londres, Broderip. On a aussi de lui : *Ten Voluntaries, or pieces for the Organ, in easy and familiar style ; equally adapted for the Church or chamber with Organ, proper directions for the use of the Stops* (Dix fantaisies, ou pièces pour l'orgue, dans un style aisé et familier ; adaptées à l'orgue d'église ou de chambre, avec des instructions pour l'usage des jeux), op. 5, et *Twelve easy and familiar movements for the Organ, which may be used either seperately or in continuation, so as to form one complete Voluntary* (Douze morceaux aisés et agréables pour l'orgue, lesquels peuvent être joués séparément, ou se lier dans la forme d'une fantaisie complète), op. 6.

BLEWITT (Jonathan), fils du précédent, est né à Londres en 1782. Il commença son éducation sous la direction de son père, et fut ensuite placé dans l'école de Jonathan Battishill, son parrain. Ses progrès furent rapides, et à l'âge de onze ans il se trouva en état d'être nommé remplaçant de son père. Il devint ensuite organiste de Black-Heath, d'où il passa à Haverhill, dans le comté de Suffolk. Vers 1802, il quitta ce lieu pour aller à Brecon, où il succéda à Campion. Il y demeura trois ans, et ne quitta cette place que pour se rendre à Londres, où il espérait succéder à son père qui venait de mourir. Il voulait aussi faire représenter à Drury-Lane un opéra qu'il venait d'achever ; mais ce théâtre fut brûlé précisément dans le même temps, et quelques circonstances l'empêchèrent d'obtenir la place qu'il sollicitait. Ces contrariétés l'obligèrent à quitter Londres pour prendre possession de la place d'organiste de Sheffield, qu'il avait obtenue au concours. En 1811, il visita l'Irlande, et devint directeur et compositeur du théâtre royal de Dublin. Il fut ensuite organiste de l'église de Saint-André dans la même ville. On vantait ses improvisations sur l'orgue, principalement dans le style fugué. Parmi ses nombreuses compositions, on distingue les suivantes : 1° *The Corsaire* (le Corsaire), opéra. — 2° *The Magician* (le Magicien). — 3° *The Island of Saints* (l'Ile des Saints), opéra. — 4° Concerto pour le piano. — 5° Grande sonate pour le piano. — 6° Divertissement royal écossais. — 7° Duos pour piano. — 8° *The vocal Assistant*. — 9° Simplification de modulation et d'accompagnement. — 10° Caprice pour l'orgue, etc., etc.

BLEYER (Nicolas), fut musicien de ville à Lubeck, pendant trente-sept ans, et mourut dans cette ville le 3 mai 1658, âgé de soixante-huit ans. Il a publié : *Neue Paduanen, Gagliarden, Canzonen und Sinfonien* (Nouvelles pavannes, gaillardes, chansons et symphonies) ; Leipsick, 1624, in-4°. Ce sont des pièces de musique instrumentale à quatre parties, d'un assez bon style.

BLEYER (Georges), musicien et secrétaire du comte de Schwartzbourg-Rudolstadt, vers 1660, naquit, selon Walther, à Saalfedt, et selon Wolfram, à Lubeck. Il a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Lust-Musik in vierstimmigen verschiedenen Stücken bestehend* (Musique joyeuse à quatre parties, consistant en pièces de différents genres), première et deuxième partie, Leipsick, 1670, in-4°. — 2° *Musicalische Andachten über die Sonn-und Festtags-Evangelien, bestehend in 4, 5, 6 und 8 Stimmen* (Dévotions musicales sur les Évangiles des dimanches et fêtes, à 4, 5, 6 et 8 voix) Jena, in-4°.

BLIESENER (Jean), violoniste, né en Prusse, vers 1765, fut élève de Jarnowick. Admis dans la musique particulière de la reine de Prusse, en 1791, il resta attaché au service de cette princesse jusqu'après la bataille de Jena, en 1805 ; époque où la musique de la cour fut dispersée. J'ignore quel a été l'emploi de Bliesener depuis ce temps. En 1801, il annonça qu'il avait inventé un alphabet musical composé de cinq figures, au moyen de quoi on pouvait, en quelques heures, apprendre à communiquer ses idées par le jeu mécanique d'un instrument quelconque. Il n'a point révélé son secret ; mais il y a lieu de croire qu'il y avait quelque analogie entre son invention et un système d'écriture mélodique publié précédemment par Woldemar (*voy.* ce nom), et plus encore peut-être avec la *langue musicale* inventée plus tard par M. Sudre (*voy.* ce nom). Les compositions publiées par Bliesener sont :

Digitized by Google

1° Trois duos pour deux violons; Berlin, 1789. — 2° Trois quatuors concertants pour deux violons, alto et violoncelle, op. 2; Berlin, Hummel, 1791. — 3° Trois idem, op. 3; ibid., 1792. — 4° Trois duos pour deux violons, op. 4; ibid. 1795. — 5° Trois quatuors concertants pour deux violons, alto et violoncelle, op. 5; ibid., 1797. — 6° Trois idem, op. 6; ibid. 1799. — 7° Trois duos pour violon et alto, op. 7; ibid., 1800. — 8° Concerto pour violon principal, avec accompagnement d'orchestre, op. 8; ibid., 1801. Ce musicien a écrit aussi quelques ouvrages pour la flûte, et trois duos pour deux violons, œuvre 15; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Il est mort à Berlin au mois de février 1842, à l'âge de soixante-dix-sept ans.

BLIESENER (Louis), fils du précédent, clarinettiste distingué, vit à Berlin. Il n'a rien publié de sa composition.

BLIN (M. S.), organiste de la cathédrale de Paris, naquit à Beaune, le 19 juin 1757. Son nom de famille était *Lacodre;* mais orphelin dès l'âge de quatre ans, il fut confié aux soins d'un parent nommé *Blin*, organiste de l'église des Dominicains de Dijon, qui l'éleva et lui donna son nom. A l'âge de onze ans, il remplissait déjà les fonctions d'organiste d'une commanderie dite du *Saint-Esprit*, près de Dijon. Legros, chanteur de l'Opéra, ayant entendu le jeune organiste, en 1771, l'engagea à se rendre à Paris. Blin suivit ce conseil et fut accueilli favorablement par Balbastre, qui le confia aux soins de l'abbé Roze, alors maître de musique des *Innocents*, pour qu'il lui enseignât la composition, et le plaça chez M. Godefroi de Villetaneuse, où il eut souvent occasion de faire de la musique avec J.-J. Rousseau. Les connaissances de l'artiste dans l'art de jouer de l'orgue furent complétées par les conseils qu'il reçut du célèbre organiste Séjan. En 1779, Blin fut nommé organiste des Dominicains de la rue Saint-Honoré; en 1791, il obtint l'orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois. Enfin, en 1806, il succéda à Desprez comme organiste de la métropole. La manière dont il remplit ses fonctions lui mérita l'estime de tous les artistes instruits. Possédant une connaissance profonde de la nature et des ressources de l'orgue, il savait en varier les effets. Ses compositions étaient correctes, d'un style élégant et pur. Il a publié quelques morceaux dans le Journal de Leduc, entre autres des variations pour le piano sur l'air : *Ah! vous dirai-je, maman!* Beaucoup de pièces d'orgue, composées et exécutées par lui, sont restées en manuscrit. Blin est mort à Paris, le 9 février 1834.

BLOCKLAND (Corneille de). Voyez Brockland.

BLONDEAU (Pierre-Auguste-Louis), compositeur, écrivain sur la musique, et professeur de composition, né à Paris, le 15 août 1784, entra au Conservatoire de musique au mois de frimaire an VIII (janvier 1800) dans la classe de Baillot, où il se livra à l'étude du violon. Après avoir étudié le contre-point sous la direction de Gossec, il devint élève de Méhul pour la composition, et remporta, en 1808, le premier grand prix au concours de l'Institut; ce qui lui procura la pension du gouvernement pour aller à Rome et à Naples. Le sujet de la cantate proposé pour le prix était *Marie Stuart*. De retour à Paris, Blondeau est entré à l'orchestre de l'Opéra, comme alto. Il s'est retiré en 1842. Cet artiste a publié de sa composition sept œuvres de quatuors pour violon, de trois quatuors chacun; trois livres de trios pour 2 violons et basse, ou violon, alto et basse; douze livres de duos pour divers instruments; deux livres de sonates pour violon avec acc. de basse; trois livres de nocturnes pour piano et violon; trois airs variés pour violon; un concerto pour clarinette (en *fa*) avec orchestre; un concerto pour basson (en *ut*) avec orchestre; des morceaux détachés pour piano; trois livres de sonates de Beethoven pour piano arrangées en quatuors pour 2 violons, alto et basse; trois livres de basses chiffrées pour l'accompagnement; des romances et des chansonnettes avec accompagnement de piano. Tous ces ouvrages ont été gravés à Paris. Sa cantate de *Marie Stuart* a paru en 1809 dans le *Journal hebdomadaire* de Leduc, n°s 45-48. Comme écrivain sur la musique, Blondeau a fait imprimer : 1° *Revue musicale, ou nouvelle méthode de chant*, Paris, Eberardt, 1 vol. in-8°. — 2° *Traité des principes élémentaires et constitutifs de la musique;* Paris, Richault. — 3° *Traité d'harmonie*; ibid. — 4° *Traité du contre-point, de l'imitation et de la fugue*; ibid. — 5° *Histoire de la musique moderne*, depuis le premier siècle de l'ère chrétienne jusqu'à nos jours; Paris, Tantenstein et Cordel, 1847, 2 vol. in-8°. Blondeau a fait représenter ou exécuter de grandes compositions qui n'ont pas été imprimées, entre autres : 1° *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, exécuté à l'église du Panthéon, à Rome, en 1810, à l'occasion de la fête de l'empereur Napoléon. — 2° *Te Deum*, à 4 voix et orchestre, exécuté aux Batignolles près de Paris, le 31 décembre 1846, à l'occasion du mariage du duc de Montpensier avec l'infante d'Espagne. — 3° Messe à 8 voix en 2 chœurs avec orgue, exécutée à l'église Saint-Thomas d'Aquin, à Paris, en 1814.

— 4° *Così si fà a' Gelosi*, opéra bouffe en deux actes, représenté à Perugia, en 1812. — 5° *Almanzor*, ballet pantomime en trois actes, représenté sur le théâtre de Lisbonne, en 1814. — 6° Trois ouvertures à grand orchestre, exécutées aux concerts de M^me^ Catalani, en 1815, à Paris. Blondeau a laissé en manuscrit une messe à six voix avec orchestre; une messe à sept voix avec orchestre; un *Te Deum* à cinq voix avec orchestre; quinze offertoires à cinq voix avec orchestre; des duos de violon; des cantates; des romances; une traduction française du *Prince* de Machiavel; une traduction de l'histoire des Pays-Bas, de Guicciardini; des poésies; environ quinze volumes d'observations philosophiques, politiques, esthétiques, etc.

BLONDEL ou **BLONDIAUX DE NESLES,** trouvère dont il nous reste seize chansons notées dans les divers manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, notamment dans ceux qui sont cotés 65 et 66 (fonds de Cangé). Ginguené, qui a donné une notice sur ce musicien poëte, dans la continuation de l'*Histoire littéraire de la France* des Bénédictins (tome XV, p. 127), pense que c'est le même qui tira de sa prison Richard Cœur-de-Lion. Tout ce qu'on sait de sa personne, c'est qu'il était né dans la petite ville de Nesle, en Picardie. L'époque où il vit le jour doit être vraisemblablement fixée vers 1160, car il était encore jeune quand il passa en Angleterre pour s'attacher à Richard, qui monta sur le trône vers 1189. Tout le monde connaît le dévouement du trouvère pour son maître. Sédaine, qui a fait de ce personnage le sujet d'un opéra devenu célèbre par la musique de Grétry, a suivi le récit d'une ancienne chronique rapportée par Fauchet dans son livre des *Poëtes français*, liv. I. Je ne puis résister au désir d'en rapporter un fragment intéressant par sa naïveté : « Quand le Roi Richard eust esté faict « prisonnier, Blondel pensa que ne voyant son « seigneur il lui en estoit pis, et en avoit sa vie « à plus grant mésaise; et sy estoit bien nouvelles « que il estoit party d'outremer, mais nus ne « savoit en quel pays il estoit arrivé, et pour ce « Blondel chercha maintes contrées, sçavoir se « il en pourroit ouyr nouvelles. Sy advint aprez « plusieurs jours passez, il arriva d'aventure en « une vile assez prez du chastel; et l'hoste lui dit « qu'il estoit au duc d'Autriche. Puis demanda « se il y avoit nus prisonniers, car tousiours en « enqueroit secrètement où qu'il allast : mais il ne « savoit qui il estoit, fors que il avoit esté bien « plus d'un an. Quant Blondel entendist cecy, il « fist tant que il s'accointa d'aucuns de ceux du « chastel, comme menestrels s'accointent légiè« rement; mais il ne pust voir le roy, ne savoir « sy c'estoit il. Sy vint un iour en droit d'une fe« nestre où estoit le roy Richard prisonnier, et « commença à chanter une chanson en françois, « que le roy Richard et Blondel avoient une fois « faicte ensemble. Quand le roy Richard enten« dist la chanson, il cogneut que c'estoit Blondel; « et quand Blondel ot dicte la moitié de la « chanson, le roy Richard se prist à dire l'autre « moitié et l'acheva. Et ainsy sceut Blondel que « c'estoit le roy son maître. Sy s'en retourna en « Angleterre, et aux barons du pays conta l'ad« venture. » Blondel fut contemporain du châtelain de Coucy, et l'on peut ranger ses chansons parmi les plus anciennes de la langue française. Laborde en compte vingt-six; mais dans ce nombre il y en a plusieurs dont l'authenticité n'est pas démontrée. A l'égard des mélodies de ces chansons, leur caractère ne diffère en rien de celui des chansons du châtelain de Coucy.

BLONDEL (Louis-Nicolas), musicien de la chapelle de Louis XIV, a publié des *Motets à deux, trois et quatre parties avec la basse continue, propres pour les concerts et pour toutes les dames religieuses*, Paris, 1671, in-4° oblong.

BLONDET (Abraham), chanoine et maître de musique de Notre-Dame à Paris, naquit dans cette ville, vers 1570. On connaît de lui un recueil intitulé : *Officium D. Cæciliæ virginis et martyris musicorum patronæ concentibus expressum*; Paris, 1611, in-4°. On y trouve les vêpres de Sainte-Cécile à quatre voix, des psaumes à cinq et des messes à dix. Blondet a composé, en 1606, pour l'Académie royale, la musique d'un ballet intitulé : *Céciliade*, qui ne fut représenté qu'à la cour.

BLOW (Jean), docteur en musique, né à North-Collingham, vers 1648, fut placé comme enfant de chœur à la Chapelle royale, après la restauration. Son premier maître de musique fut Capitaine Cook. Il prit ensuite des leçons de Hingeston, et en dernier lieu de Christophe Gibbons. A la mort de Humphrey, arrivée en 1674, Blow reçut le titre de maître des enfants de la Chapelle royale. Il y joignit celui de compositeur de la chambre du roi en 1685; il paraît qu'alors ce titre était purement honorifique. On ignore à quelle époque il devint aumônier et maître des choristes de Saint-Paul; mais on sait qu'il se démit de cette place en 1693, en faveur de son élève Jérémie Clark. Blow n'était gradué d'aucune université, mais le docteur Sancroft, en vertu de son pouvoir comme archevêque de Canterbury, lui conféra les degrés de docteur en musique à Lambeth. La place d'organiste de

Digitized by Google

l'abbaye de Westminster étant devenue vacante en 1695, par le décès de Purcell, Blow en fut pourvu, et la conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 1er octobre 1708. On a du docteur Blow beaucoup de musique d'église répandue dans la *Cathedral Music* de Boyce, dans la *Sacred music* de Stevens, dans la *Musica antiqua* de Smith, dans la collection de Clifford, et dans l'*Harmonia sacra*. Le succès de l'*Orphæus Britannicus* de Purcell détermina Blow à publier un ouvrage du même genre, sous ce titre : *Amphion Anglicus, containing Compositions for one, two, three and four voices, with accompanyments of instrumental Music, and a Thourough bass, figured for the Organ, Harpsichord, or Theorbolute* (Amphion anglais, contenant des compositions pour une, deux, trois, quatre voix avec accompagnement de musique instrumentale, etc.); Londres, 1700. Il a aussi fait imprimer une collection de pièces de clavecin sous le titre de : *A set of Lessons for the Harpsichord or Spinett*, et a mis en musique une ode à sainte Cécile, par Oldham, qui fut exécutée en 1684, ainsi qu'une autre sur la mort de Purcell, par Dryden. Le docteur Burney dit que le style de Blow est élevé et hardi, mais qu'il est inégal, et souvent malheureux dans les essais d'une harmonie et d'une modulation nouvelle. Le portrait de ce compositeur se trouve en tête de l'*Amphion anglicus*, dans l'*Universal Magazine*, et dans le quatrième volume de l'histoire de la musique de Hawkins.

BLÜHER (Chrétien-Gottlieb-Auguste), compositeur et cantor à Gorlitz, naquit dans cette ville, et y mourut le 25 mai 1839, dans un âge peu avancé. Il avait dirigé la fête musicale de la société de chant de la Lusace supérieure, le 7 octobre 1835, et avait été nommé directeur de musique à Gorlitz en 1838. On connaît de lui un *Sanctus* et un *Kyrie* pour un chœur de voix seules qui furent exécutés à la fête musicale de Gorlitz en 1835, et six chants faciles pour soprano, alto, ténor et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. On a aussi de ce musicien un traité élémentaire de musique intitulé : *Kurzer Elementar-Unterricht in Gesänge*; ibid., 1833, in-4°.

BLUHME (Jean), musicien de la chapelle du roi de Pologne, florissait en 1729. Le catalogue de Breitkopf indique un recueil manuscrit de la composition de ce musicien, sous ce titre : *IV Concerti a liuto concertante, due violini, viola e basso. Raccolta 1a.*

BLUM (Charles-Blume, dit), poëte et musicien, compositeur titulaire de la cour du roi de Prusse, est né à Berlin en 1788, suivant M. Ch. Ferd. Becker (*Die Tonkünstler des 19e Jarhh.*, p. 78), en 1790, d'après le même (*System. Chronol. Darstellung der musical. Literatur*, p. 346), le lexique universel de Schilling et celui de Gassner, et enfin, en 1786, si l'on s'en rapporte au *Conversations-Lexikon*, édit. de 1832. Cette dernière date est la plus vraisemblable. En 1805, il entra dans une troupe de comédiens dirigée par Quandt, et s'y fit remarquer comme chanteur; ensuite il alla à Kœnigsberg, et y étudia la composition sous le directeur de musique Hiller (fils de Hiller de Leipsick). Plus tard il retourna à Berlin, et y fit représenter, en 1810, son premier opéra, *Claudine de Villa-Bella*. Cet ouvrage fut accueilli avec beaucoup de faveur par les Berlinois. Dès ce moment Blum écrivit beaucoup de musique instrumentale et de chant. En 1817 il alla à Vienne, où il trouva un ami et un professeur éclairé en Salieri. C'est en quelque sorte sous la direction de cet artiste qu'il écrivit son opéra *Das Rosen Hütchen* (Le petit chapeau de roses). Cet ouvrage, qui eut trente-neuf représentations consécutives, fut suivi du ballet d'*Aline*, représenté au théâtre de la cour. En 1820, le roi de Prusse nomma Blum compositeur de la chambre. Vers le même temps cet artiste se rendit à Paris pour y étudier les styles de Boieldieu, de Cherubini et d'Auber. En 1822, il retourna à Berlin, où l'administration du théâtre royal de l'Opéra lui fut confiée pendant quatre ans. Il prit ensuite celle du théâtre de Kœnigstadt; mais il la quitta après la deuxième année de sa gestion. Depuis lors, il a fait plusieurs voyages en Allemagne, en France et en Italie. Vers le mois de février 1830, il était à Paris. De retour à Berlin, il n'a plus accepté d'emploi fixe; son occupation principale est devenue la traduction de beaucoup d'ouvrages dramatiques qu'il a arrangés pour la scène allemande. Il a fourni aussi des articles relatifs à la musique à plusieurs journaux. Ses traductions d'opéras et de vaudevilles sont considérées comme préférables à toutes les autres, et les Allemands y reconnaissent un mérite de style fort rare. En 1830, il a publié à Berlin, chez Schlesinger, une traduction allemande de la première édition du livre de l'auteur de cette biographie, intitulé : *La musique mise à la portée de tout le monde*, sous ce titre : *Die Musik, Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst* (un vol. in-12). Cet ouvrage est écrit en général d'une manière élégante.

Les principaux opéras de Blum sont : 1° *Zoraïde, ou la Paix de Grenade*, dont la partition a été gravée à Mayence, chez Schott. — 2° *Les Pages du duc de Vendôme*. — 3° *Canonicus*

Digitized by Google

Schuster (le Chanoine cordonnier). — 4° *Die Nachtwandlerinn* (la Somnambule). Il a arrangé aussi la musique de plusieurs petits opéras ou vaudevilles, par exemple, *L'Ours et le Pacha*, *Le Mariage de douze ans*, etc. Le style de Blum est gracieux, léger, bien adapté à la scène, mais dépourvu de force et d'originalité. On a de lui une grande quantité de chansons allemandes, de romances et d'autres pièces fugitives pour une voix seule, avec accompagnement de piano, et des recueils de chants à plusieurs voix d'hommes et de femmes, qui ont été publiés à Vienne, Berlin, Hambourg, Leipsick et Mayence. Parmi ses compositions instrumentales on remarque : 1° Trois sérénades pour flûte, clarinette, cor, deux violons, alto et basse, œuvres 49, 50 et 51; Mayence, Schott. — 2° Beaucoup de morceaux en quatuors, trios, duos et solos pour la guitare, instrument dont Blum jouait avec habileté. — 3° Quelques ballets à grand orchestre, particulièrement *Achille* et *Aline*. — 4° Quelques morceaux pour piano, entre autres un *Rondeau à la turque* pour piano et flûte, op. 35. On a aussi de lui une grande méthode complète pour la guitare, divisée en deux parties, dont la première est didactique et la deuxième pratique; Berlin, Schlesinger. Blum est mort subitement à Berlin, le 2 juillet 1844.

BLUM (Robert), chantre de l'église catholique à Naumbourg (Prusse), s'est fait connaître par l'ouvrage intitulé : *Gebet-und Gesangbuch für deutsch-Katholische-Christen und Choralmelodien* (Livre de prières et de chant avec les mélodies chorales pour les chrétiens catholiques allemands); Naumbourg, 1845.

BLUMBERGEN (Barbe), cantatrice célèbre par son talent et sa beauté, naquit à Ratisbonne. Charles-Quint, qui la vit en 1546, pendant la diète de l'empire, en devint amoureux et eut d'elle Don Juan d'Autriche. Dans la suite il la maria à De Requel; mais celui-ci étant mort, en 1578, elle se retira au couvent de Saint-Cyprien, à Mazotta, en Espagne. Elle n'y resta que quatre ans, et elle fit un voyage à Lorette, où elle mourut en 1589.

BLUME (Joseph), né en 1708 à Munich, où son père était violoniste à la chapelle de la cour, fut d'abord au service de l'électeur de Bavière, et ensuite à celui du prince Lubomirski, en Pologne, d'où il passa à la chapelle du prince royal de Prusse en 1743. Il est mort à Berlin en 1782. Ses caprices pour le violon lui ont fait une grande réputation en Allemagne.

BLUME (Henri), frère de Charles Blum, né à Berlin en 1788, fut chanteur dramatique estimé en Allemagne. Sa voix était un baryton étendu. Après avoir fait ses études de chant sous la direction de Gern, il débuta au théâtre royal de Berlin en 1808, dans le *Sacrifice interrompu*, de Winter. Son rôle de prédilection fut celui de *Don Juan* : il le joua pour la première fois le 2 juillet 1812, et y produisit beaucoup d'effet. Retiré du théâtre en 1848 avec une pension, après quarante années de service, il a chanté pour la dernière fois dans la représentation à son bénéfice, le 7 octobre de le même année.

BLUMENROEDER (Charles), compositeur et directeur de musique à Nuremberg, est né dans cette ville, vers 1789. Il était âgé d'environ vingt et un ans, lorsqu'il fit représenter au théâtre royal de Munich, en 1810, l'opera de *Turandot*, avec une musique nouvelle : l'ouvrage eut peu de succès. Dans la même année, il donna au même théâtre, pour la fête du roi de Bavière, *La Chasse*, opéra-comique, qui fut mieux accueilli. Ayant été nommé directeur de musique dans sa ville natale en 1816, il imprima à la culture de l'art plus d'activité qu'elle n'en avait auparavant chez les habitants de Nuremberg, et organisa des concerts qui obtinrent les applaudissements de tous les amateurs. En 1824 il fit représenter un nouvel opéra de sa composition intitulé : *Die Bürgschaft* (La Bourgeoisie), qui eut beaucoup de succès. Blumenrœder a dirigé les fêtes musicales de la Bavière à Nuremberg, en 1834 et 1835. On a imprimé de cet artiste : Douze chants funèbres à quatre voix, à Nuremberg, en 1834, chez Riegel et Wiesmer.

BLUMENTHAL (Joseph de), est né à Bruxelles le 1er novembre 1782. Son père, qui avait un emploi du gouvernement autrichien, se rendit à Prague, à l'époque de la révolution brabançonne. Le jeune Blumenthal apprit à jouer du violon, ainsi que ses deux frères Casimir et Léopold. Ils eurent tous trois l'abbé Vogler pour maître de composition. Lorsque ce compositeur alla à Vienne écrire son opéra de *Samori* (en 1803), il recommanda ses élèves au directeur du théâtre, et sur son témoignage, ils furent admis dans l'orchestre, Joseph comme alto, les deux autres comme violonistes. Pendant vingt ans environ, Joseph écrivit beaucoup de musique dramatique dont une partie a été attribuée à ses frères. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Don Sylvio de Rosalba*, opéra romantique. — 2° Le deuxième acte de l'opéra féerie *Der kurze Mantel* (Le Manteau court). — 3° Des entr'actes et chœurs pour un grand nombre de drames, tels que *Colomb*, *Le Roi Lear*, *Turandot*, *Käthchen von Heilbronn* (La petite Catherine de Heilbronn), *Fernand Cortez*, etc. — Les mé-

lodrames *Camma*, et *Menasko et Elwina*. — 5° Un ballet pantomime. — 6° Plusieurs symphonies à grand orchestre. — 7° Des quatuors faciles pour deux violons, alto et basse, op. 38. — 8° Des variations sur différents thèmes, entre autres sur un air de la *Cenerentola* de Rossini, op. 32; Vienne, Mechetti. — 9° Des trios pour deux violons et violoncelle, op. 34; Vienne; Haslinger. — 10° Duos faciles pour deux violons, œuvres 18, 19 et 20; ibid. — 11° D'autres duos concertants, et des variations sur différents thèmes, pour deux violons. — 12° Une méthode théorique et pratique de violon; ibid. — 13° Quatuors brillants pour flûte op. 31; Vienne, Artaria. — 14° Des messes et autres compositions religieuses. — 15° Des cantates de circonstance. — 16° Des chants à plusieurs voix et à voix seule, et beaucoup d'autres compositions. Joseph Blumenthal était directeur du chœur à l'église des Piaristes lorsqu'il mourut à Vienne, le 9 mai 1850, à l'âge de soixante-dix ans et quelques mois. Son frère Casimir a été directeur de musique à Zurich; il est mort à Lausanne en 1849, et Léopold fut attaché à la musique d'un grand seigneur en Hongrie. Tous deux ont publié des solos de violon, des airs variés pour le même instrument, et divers autres ouvrages.

BLUMENTHAL (Jacques), pianiste et compositeur pour son instrument, est né à Hambourg, le 4 octobre 1829. Avant l'âge de dix ans il commença l'étude du piano sous la direction du professeur Grand, et dans sa quatorzième année il se rendit à Vienne, où il eut pour maître de piano Bocklet, et pour professeur de composition Simon Sechter. Arrivé à Paris en 1846 il y continua ses études de composition dans le cours de Halévy, au Conservatoire. Il était alors âgé de 17 ans; c'est à cette époque qu'il commença à se faire connaître par quelques légères productions pour le piano, au nombre desquelles on remarque *La Source*, petite pièce élégante qui obtint un succès de salons. Les événements politiques de 1848 obligèrent Blumenthal à s'éloigner de Paris pour aller s'établir à Londres, ainsi que beaucoup d'autres artistes. Ce changement de position, qu'il considérait alors comme un malheur, devint la source de sa fortune. Distingué par la reine d'Angleterre et par le prince Albert, il eut bientôt le patronage de toute la haute société anglaise, et devint le pianiste en vogue. Depuis lors il ne s'est plus éloigné de Londres, que pour faire des voyages sur le continent. On a publié à Paris, chez Brandus, à Milan et en Allemagne, des fantaisies, des nocturnes, des mélodies et des marches pour le piano, de la composition de Blumenthal. Son trio pour piano, violon et violoncelle, op. 26, est considéré comme son meilleur ouvrage.

BLYMA (François-Xavier), bon violoniste, était chef d'orchestre du théâtre de Moscou en 1796. Il paraît avoir quitté cette place en 1801. Il mourut à Kiew, au mois de mai 1822, dans la position de chef d'orchestre du comte de Comburley, amateur passionné de musique. Blyma était artiste distingué comme violoniste, comme chef d'orchestre, et comme compositeur de musique instrumentale. Sa symphonie en *ré*, œuvre deuxième, pourrait être encore entendue avec plaisir, nonobstant les développements que ce genre de musique a reçus depuis l'époque où elle fut écrite. Le catalogue de Traeg (Vienne, 1799) indique un *Concerto de violon avec accompagnement d'orchestre*, en manuscrit, de sa composition. Il a publié : 1° Grande symphonie, op. 1; Moscou, Lieschold. — 2° Symphonie en *ré*, op. 2^e; Bonn, Simrock. — 3° Plusieurs œuvres de solos et de pots-pourris pour le violon avec orchestre. — 4° Trois airs variés pour violon, avec accompagnement de violon et basse; Leipsick, Breitkopf et Hærtel.

***BOBROWICZ** (Jean-Népomucène de), guitariste polonais et compositeur pour son instrument, est né sur les frontières de l'Ukraine, au commencement du dix-neuvième siècle. Après les événements qui ont désolé la Pologne en 1831, il s'est réfugié à Leipsick, s'est fait entendre dans les concerts comme virtuose, et s'y est livré à l'enseignement de la guitare. Il y vivait encore en 1842, et y avait publié environ 40 œuvres de pièces de tout genre parmi lesquelles on remarque : Thèmes divers variés, op. 6, 7, 10, 12, 13, 16, 18, 20, 28, 30; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — *Souvenir de la Pologne*, pot-pourri pour guitare et violoncelle; ibid. — Marches, op. 19 et 25; ibid. — Rondeau brillant, op. 17; ibid. — Valses et Polonaises, op. 11, 24; ibid.

BOCAN. *Voy.* **CORDIER** (Jacques).

BOCCABADATI (Louise), cantatrice, née à Parme où elle fit son éducation vocale dans un couvent, débuta en 1817 au théâtre de cette ville avec un brillant succès. Après avoir chanté sur plusieurs théâtres de l'Italie, elle fut appelée à Munich, où sa belle voix et son excellente méthode firent une impression très-favorable sur le public. De retour en Italie, elle chanta à Venise, en 1823, à Rome dans l'année suivante, à Milan en 1826, et retourna à Rome en 1827. Partout elle était accueillie aux applaudissements des *Dilettanti*. Son talent était remarquable particulièrement dans l'opéra bouffe, qui alors avait encore de chauds partisans. Les entrepreneurs de

Digitized by Google

tous les grands théâtres recherchaient Mme Boccabadati, à cause de sa verve dans les ouvrages de ce genre. Naples voulut la conserver pendant les années 1829, 30 et 31. Le compositeur Despréaux écrivait de Naples, le 17 février 1830, une lettre dans laquelle on lit ce passage : « La Boccabadati fait fureur. C'est une petite femme « sèche et noire, qui, sans être vieille, n'est « pas non plus dans son printemps. Elle exécute « bien les difficultés; mais elle manque d'élégance, de grâce, et ne charme pas. Sa voix, « qui a de l'étendue, est un peu criarde dans le « haut, mais du reste fort juste (*voy.* la *Revue « musicale*, t. VII, p. 172). » Berlioz, qu'on ne peut accuser de partialité en faveur des musiciens de l'Italie, était plus favorable à Mme Boccabadati, en 1832, lorsqu'il écrivait (*Lettres d'un enthousiaste*, dans la *Revue musicale*, t. XII, p. 75) : « Mme Boccabadati est un fort beau ta- « lent qui mérite peut-être plus que sa réputa- « tion. » En 1835, elle chantait à Londres, puis à Turin, où elle fut rappelée pour trois saisons. A Lisbonne elle excita l'enthousiasme pendant les années 1840, 41 et 42. Rentrée dans sa patrie, elle chanta à Turin en 1843, à Gênes en 1844, et à Palerme dans l'année suivante. Après cette époque, elle disparaît de la scène, et les renseignements manquent sur sa personne et la suite de sa carrière. Mme Boccabadati avait épousé un M. Gazzuoli, dont elle a eu un fils et une fille (Augustine *Boccabadati-Gazzuoli*), qui chanta à Parme, en 1844, à Gênes en 1845, et à Rome en 1846. Louise Boccabadati est morte à Turin, le 12 octobre 1850.

BOCCACINI (Joseph), compositeur, né à Ancone, en 1797, y a fait représenter en 1829 l'opéra bouffe *I Pretendenti ridicoli*, qui n'eut pas de succès. Il a composé beaucoup de musique d'église, qui est restée en manuscrit. Au mois de mars 1832 il était à Bologne et y obtint le titre de membre de l'académie philharmonique de cette ville.

Il y a eu un bon ténor de ce nom (*François Boccacini*), qui commença à briller vers 1820. En 1823, après avoir chanté à Parme, il entra au service de la cour de Dresde, et y fut attaché jusqu'en 1825. Le climat de la Saxe ayant été défavorable à sa voix, il demanda sa démission, et dans la même année il chanta à Turin. En 1826 il était à Rome; puis il retourna à Turin. En 1830 on le retrouve à Palerme; puis il chanta au théâtre de Messine pendant la saison du carnaval, en 1833. Après cette époque, les renseignements manquent sur cet artiste.

BOCCHERINI (Louis), compositeur d'un génie fécond et original, naquit à Lucques, le 14 janvier 1740. Admis au nombre des élèves du séminaire de sa ville natale, il reçut les premières leçons de musique de l'abbé Vannucci, maître de chapelle de l'archevêché. Un goût invincible le poussait à l'étude du violoncelle, il s'y livra sans réserve, et ses progrès sur cet instrument furent rapides. C'est au penchant que Boccherini avait pour ce même instrument, et à l'habileté qu'il y avait acquise, qu'il faut attribuer le choix qu'il en a fait pour ses quintetti, et les difficultés qu'il a mises dans sa partie, nonobstant le désavantage qui devait en résulter pour la popularité de sa musique. Assez instruit dans l'art pour apprécier les heureuses dispositions du jeune musicien, le père de Boccherini, contrebassiste à la métropole de Lucques, ne voulant pas que des qualités si précieuses ne portassent point leurs fruits, envoya son fils à Rome pour y apprendre l'art d'écrire, et pour perfectionner son talent sur l'instrument qu'il avait choisi. La nature avait été si libérale envers lui, qu'elle avait laissé peu de chose à faire à ses maîtres. Toutefois, c'est peut-être à son séjour à Rome qu'il fut redevable de la délicieuse naïveté qui se fait remarquer dans toutes ses compositions. De son temps on faisait de la musique dans toutes les églises de Rome; dans quelques-unes, il y avait des instruments mêlés aux voix, et les œuvres qu'on exécutait étaient dans le style *concerté;* mais dans plusieurs autres, et particulièrement à la chapelle Sixtine, on entendait habituellement la musique de l'ancien style, appelé *osservato*, où Palestrina a mis un charme, une douceur, dont l'effet était encore augmenté à cette époque par la réunion des plus belles voix, et par une exécution parfaite. Boccherini a souvent exprimé en termes pleins d'enthousiasme le plaisir qu'il avait éprouvé à l'audition de cette musique; vers la fin de sa vie, l'impression qu'il en avait reçue ne s'était point encore affaiblie. Il est remarquable que le certain vague qui plaît tant dans la musique de Palestrina n'est pas sans analogie avec celui qui caractérise les compositions de Boccherini.

De retour à Lucques, après quelques années d'absence, le jeune artiste y trouva Manfredi, élève de Nardini pour le violon, et son compatriote. Il se lièrent de l'amitié la plus étroite, et partirent ensemble pour l'Espagne, alors le pays de l'Europe où l'on trouvait les plus grands artistes réunis. D'abord ils se rendirent à Turin, où leur talent comme compositeurs et leur habileté comme instrumentistes excitèrent la plus vive admiration.

Boccherini venait de produire ses premiers trios pour deux violons et basse : ils étaient encore en manuscrit, et les amateurs considé-

Digitized by Google

raient comme une faveur précieuse la permission d'en obtenir des copies. Dans une notice très-bien faite sur Boccherini, M. L. Picquot remarque que ces trios sont le seul œuvre produit par cet artiste dans l'intervalle de 1762 à 1767; ce qui indique que l'excursion de Boccherini et de Manfredi se prolongea pendant plusieurs années. Après avoir visité quelques villes de la Lombardie, du Piémont et du midi de la France, les jeunes artistes arrivèrent à Paris vers 1768 (1). L'éditeur La Chevardière, qu'ils eurent occasion de connaître dès leur arrivée, les présenta au baron de Bagge, chez qui ils trouvèrent l'élite des artistes français de cette époque. Le charme des compositions de Boccherini, qu'ils y firent entendre, leur procura un succès qu'ils n'auraient pas obtenu par le seul mérite de leur exécution. Il en fut de même au Concert spirituel, où ils jouèrent les mêmes compositions, aux grands applaudissements de l'assemblée. Le lendemain, l'éditeur Venier vint trouver Boccherini, lui fit beaucoup d'offres de services, et demanda la faveur de graver ses ouvrages. Les éditeurs sont les mêmes dans tous les temps : le succès de l'œuvre décide de leur intérêt pour l'auteur. Quoi qu'il en soit, Boccherini saisit avec empressement l'occasion qui se présentait de révéler au monde musical les trésors de son génie : il dédia son premier œuvre de quatuors à Venier, qui le publia, et acquitta la dette de sa reconnaissance envers La Chevardière, en lui dédiant aussi ses premiers trios, qui parurent, chez cet éditeur (2). Bientôt recherché avec empressement par les amateurs d'élite, que charmaient ses inspirations originales, Boccherini satisfit à leur empressement par l'abondance de sa verve. Au nombre de ses productions qui appartiennent à la même époque, il faut signaler les six sonates pour clavecin et violon dédiées à M^me Brillon de Jouy, claveciniste distinguée (*voy.* ce nom), qui était alors au premier rang des amateurs français.

Séduit par les espérances de faveur et de fortune que leur donnait l'ambassadeur d'Espagne à Paris, Boccherini et Manfredi se dirigèrent vers Madrid à la fin de l'année 1768 ou au commencement de 1769. Ce qui est certain, c'est que Boccherini y était dans cette même année, car un *concerto a piu stromenti etc. composto per la corte di Madrid*, gravé à Paris chez Venier, porte au frontispice : *composé en* 1769, *œuvre* 8 *de l'auteur*. Manfredi n'était allé à Madrid que dans le dessein d'y amasser des richesses; il ne négligea rien de ce qui pouvait lui en faire acquérir; mais Boccherini, préoccupé de l'amour de son art, et doué d'ailleurs de cette insouciance qui était autrefois un des traits caractéristiques des hommes de génie; Boccherini, dis-je, plus ému à la pensée de sa gloire qu'à celle de sa fortune, ne songea guère à ce qui pouvait assurer celle-ci. Conformément à la tradition, j'ai dit, dans la première édition, que Boccherini fut attaché au service du roi et à celui du prince des Asturies; mais, comme tous les biographes, j'ai été induit en erreur. « Boccherini (dit M. Picquot) apporta avec « lui en Espagne son troisième livre de trios « (gravé. op. 9), qu'il s'empressa de dédier au « prince des Asturies (plus tard Charles IV). « Immédiatement après il composa, *per la corte* « *di Madrid*, un concerto *a piu stromenti obli-* « *gati* (gravé, op. 8). Quel effet produisirent ces « deux ouvrages sur l'esprit du roi et de son fils « aîné en faveur de Boccherini ? On ne saurait le « dire exactement; mais il est hors de doute que « le grand compositeur n'obtint pas la distinction « due à son mérite, puisque ni le roi, ni l'héritier « présomptif ne songèrent à se l'attacher. Ce fut « l'infant Don Louis, frère de Charles III, qui « répara cette injustice. En effet, on remarque que, « dès cette même année 1769, Boccherini écri- « vit pour son protecteur six quartetti (gravés, « op. 6) qu'il lui dédia en prenant le titre de « *compositore e virtuoso di camera di S. A.* « *R. Don Luigi infante d'Ispagnia.* Tous les « manuscrits de l'auteur reproduisent invaria- « blement, sur leur feuille de tête, cette qualifi- « cation unique, sans qu'il y soit fait jamais « mention d'autres titres jusqu'à la mort de l'in- « fant, arrivée le 7 août 1785. A partir de cette « époque, au contraire, on voit Boccherini étaler « avec une sorte de complaisance les différents « titres dont il était revêtu. Ainsi, par exemple, « on lit assez fréquemment : *Composti da* « *Luigi Boccherini, professore di musica all'* « *attual servizio di S. M. C.; Compositore di* « *camera di S.M. Prussiana; Direttore del con-* « *certo dell' eccellentissima señora, contessa* « *di Benevente, duchessa di Ossuna, Grandia,* « *etc., etc.* Mais souvent aussi il néglige la plu- « part de ces titres pour ne conserver que celui

(1) J'ai dit dans la première édition de cette Biographie que ce fut en 1771; mais M. Picquot a démontré par l'œuvre cinquième de Boccherini, qu'il était à Paris en 1768, car il porte précisément cette date.

(2) Pour n'avoir pas à me répéter, je déclare ici que je suis redevable des rectifications de la Biographie de Boccherini à l'excellente notice de M. Picquot. Cet amateur distingué a eu à sa disposition pour la faire les éditions originales des œuvres de ce grand artiste, et, ce qui est plus précieux encore, le manuscrit autographe du catalogue chronologique fait par Boccherini lui-même avec un soin minutieux. M. Picquot a fait usage de ces documents avec beaucoup d'intelligence et de discernement.

Digitized by Google

« de compositeur de la chambre du roi Frédé« ric-Guillaume II, dont il était pensionné, et « pour lequel il écrivit, de 1787 à 1797, tous les « ouvrages que son génie fit éclore pendant cette « période. » Les faits exposés dans ce paragraphe par M. Picquot prouvent bien que le roi d'Espagne n'employa pas Boccherini comme compositeur, mais non qu'il ne l'attacha pas à sa maison : car la qualité que l'artiste prenait sur ses ouvrags après la mort de don Louis démontre précisément le contraire. *All' attual servizio* ne peut signifier *pensionné;* car ces mots indiquent précisément un service actif. Ce service, dit M. Picquot, n'était qu'un vain titre d'organiste *in partibus*; mais il ne rapporte aucune preuve de ce fait et ne l'appuie par aucun document. Ce qui ressort de tout cela, c'est que Boccherini fut attaché à la cour du roi d'Espagne dès 1785, et qu'il resta dans la même position après que Charles IV eut succédé à son père, le 14 décembre 1788. Ce n'était donc point une pension qu'il recevait : c'était un traitement. Plus tard, vraisemblablement, le traitement fut converti en pension.

Lorsqu'il arriva en Espagne, le prince héréditaire avait à son service Gaetano Brunetti, violoniste habile et compositeur agréable. Cet artiste n'avait publié que des ouvrages médiocres jusqu'à l'époque où il arriva à Madrid: plus tard son style se transforma, et tout porte à croire que l'effet produit sur lui par les compositions de Boccherini et les conseils de ce grand musicien exercèrent la plus heureuse influence sur ses inspirations. Cependant la jalousie et la crainte de se voir supplanter dans sa position par un homme dont la supériorité n'était pas contestable, lui firent payer de la plus noire ingratitude les services qu'il en avait reçus. Boccherini avait sur Brunetti l'avantage du génie; mais celui-ci, doué de l'esprit le plus fin et le plus adroit, prenait sa revanche dans l'intrigue. Le digne artiste voyait bien que son élève employait toute son adresse à lui nuire dans l'esprit du prince des Asturies; mais il n'avait pas l'habileté nécessaire pour déjouer ses manœuvres. Une anecdote rapportée par le violoniste Alexandre Boucher, qui fut longtemps au service de la cour d'Espagne, prouve jusqu'où allaient les préventions qu'avait fait naître Brunetti dans l'esprit du prince contre Boccherini et contre sa musique. Suivant cette anecdote, reproduite par Castil-Blaze à sa manière dans la Biographie de Boucher (*Revue de Paris*, mai 1845, page 10), don Louis, oncle de Charles IV, alors prince des Asturies, conduisit un jour Boccherini chez son neveu pour lui faire entendre de nouveaux quintettes de son maître favori. Dans l'exécution d'un de ces morceaux, le prince jouait le premier violon; un passage de sa partie, où la même forme se répétait longtemps avec monotonie, lui déplut; il le joua en ricanant, et finit par se lever, en déclarant la musique détestable. Boccherini se défendait de son mieux : il finit par faire entendre au prince, avec beaucoup d'inconvenance, que pour juger du mérite d'une œuvre de musique, il est nécessaire de s'y connaître. A peine ces mots sont prononcés, que le prince, doué d'une force herculéenne, saisit Boccherini par ses habits, et, le passant en dehors d'une fenêtre, le suspendit au-dessus de l'abîme. Un cri de la princesse des Asturies le rappela à lui-même, et il rejeta violemment l'artiste à l'extrémité de l'appartement. Un pareil acte de brutalité n'a rien qui étonne de la part d'un prince qui poursuivait un ministre du roi son père l'épée à la main, qui donnait des soufflets à un autre et des coups de bâton à un troisième; qui, enfin, se mesurait souvent avec des palefreniers et des portefaix; mais on a peine à comprendre qu'un homme doux et poli, comme l'était Boccherini, y ait donné lieu par une réponse dont l'inconvenance prenait un caractère très-grave par le rang de celui à qui elle s'adressait. Quoi qu'il en soit de l'exactitude de l'anecdote, il est certain que l'influence mauvaise de Brunetti sur l'esprit de son maître ne cessa pas après que celui-ci fut monté sur le trône, et qu'elle se fait reconnaître dans l'abandon et dans la misère où vécut Boccherini jusqu'à la fin de ses jours. A l'abri du besoin tant que vécût son protecteur, l'infant don Louis, il connut les soucis d'une existence précaire après la mort de ce prince. En 1787 il dédia un de ses ouvrages au roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, grand amateur de musique et protecteur des artistes. Une lettre gracieuse, le diplôme de compositeur de la chambre du roi et une tabatière de prix remplie de frédérics d'or furent la récompense de cette dédicace. Dès ce moment, Boccherini n'écrivit plus que pour le roi de Prusse, comme le prouvent ses manuscrits depuis 1787, ainsi que cette note de son catalogue thématique autographe, sous la même année: *Tutti le seguenti opere sono state scritte espressamente per S. M. il Re di Prussia.* Les dix années qui suivirent s'écoulèrent sans apporter de changement dans la fortune du compositeur; mais Frédéric-Guillaume II mourut le 16 novembre 1797, et de nouveaux embarras assaillirent Boccherini

C'est dans ces circonstances que Lucien Bonaparte fut envoyé comme ambassadeur de la République française à Madrid. Homme d'une haute

intelligence, amateur éclairé des arts, et plein de générosité, il récompensa magnifiquement l'hommage de six quintettes pour le piano dédiés à la nation française que Boccherini mit sous son patronage, et douze autres quintettes pour deux violons, deux altos et violoncelle, belles compositions, les seules qu'il a écrites en ce genre, et qu'il dédia à son nouveau protecteur. La mauvaise fortune qui avait poursuivi l'illustre artiste pendant la plus grande partie de sa vie vint encore le visiter alors; car Lucien Bonaparte fut bientôt rappelé à Paris, et avec lui disparurent les ressources momentanées dont Boccherini avait joui peu de temps. Une seule lui restait dans le marquis de Benavente, dont il avait fait la connaissance vers 1796, et qui, amateur passionné de guitare, lui avait demandé des compositions avec une partie obligée pour cet instrument. Satisfaisant à cette demande, Boccherini avait arrangé de cette manière un assez grand nombre de ses anciens ouvrages; mais tout cela avait un terme, et les besoins d'une famille n'en ont pas. Parvenu à la vieillesse, et envisageant avec effroi le sort qui lui était réservé pour ses dernières années, Boccherini avait songé à quitter l'Espagne pour la France, certain qu'il était de trouver à Paris de la sympathie et des ressources pour son talent : mais pour faire une longue route avec une famille, il fallait de l'argent qu'il n'avait pas. M^{me} Gail le vit à Madrid, dans un voyage qu'elle y fit en 1803. N'ayant alors qu'une seule chambre pour son logement et celui de toute sa famille, troublé dans ses travaux par le bruit que faisaient incessamment ses enfants, il avait imaginé de faire construire une espèce d'appentis en bois, où il se retirait au moyen d'une échelle, lorsqu'il voulait travailler en repos. Néanmoins sa gaîté ne l'avait point abandonné. Heureux par l'art qu'il aimait avec passion, quoiqu'il ne lui procurât pas même en Espagne les jouissances de l'artiste, c'est-à-dire celles de l'amour-propre; travaillant pour lui-même, sans autre but que celui de se plaire à ce qu'il faisait, et de procurer un morceau de pain à sa famille, il avait conservé l'active imagination de la jeunesse, et tous ses maux étaient oubliés dès qu'il pouvait se livrer en liberté à ses inspirations. Doué d'une douceur inaltérable, jamais il ne montrait le moindre mouvement d'impatience contre la mauvaise fortune. Telle était d'ailleurs sa probité délicate, que, dans cette triste position, il refusa cent louis que M^{me} Gail était chargée de lui offrir pour son *Stabat*, parce que ce morceau lui avait été demandé par une autre personne qui ne le lui payait que *soixante piastres* (environ 280 francs). Cependant les dernières années de sa vie furent remplies par un travail sans relâche, devenu pénible pour un vieillard, et si mal payé, que l'indigence de l'artiste était extrême lorsqu'il expira, le 28 mai 1805, à l'âge de plus de soixante-cinq ans, suivant l'acte de décès inscrit dans les registres de la paroisse Saint-Juste, à Madrid. On a dit que la cour et les grands honorèrent ses funérailles; mais, d'après les renseignements que s'est procurés M. Picquot, son convoi se fit au contraire sans pompe, et ne fut accompagné que d'un petit nombre d'amis dévoués.

Boccherini avait été marié deux fois. Il ne fut pas plus heureux comme père et comme époux qu'il ne l'était comme artiste; car il eut le malheur de perdre deux filles déjà grandes, et sa seconde femme mourut à ses côtés, frappée d'apoplexie foudroyante. Tous ses autres enfants l'ont suivi dans la tombe. Le dernier, don José, archiviste du marquis Séralbo, est décédé en 1847, laissant un fils, don Ferdinando Boccherini, professeur à l'académie des arts de Madrid, qui a fourni à M. Picquot quelques renseignements sur son illustre aïeul.

Jamais compositeur n'eut plus que Boccherini le mérite de l'originalité : ses idées sont tout individuelles, et ses ouvrages sont si remarquables sous ce rapport, qu'on serait tenté de croire qu'il ne connaissait point d'autre musique que la sienne. La conduite, le plan de ses compositions, leur système de modulation, lui appartiennent en propre comme les idées mélodiques. Admirable par la manière dont il sait suspendre l'intérêt par des épisodes inattendus, c'est toujours par des phrases du caractère le plus simple qu'il produit l'effet le plus vif. Ses pensées, toujours gracieuses, souvent mélancoliques, ont un charme inexprimable par leur naïveté. On a souvent reproché à Boccherini de manquer de force, d'énergie : c'est ce qui a fait dire au violoniste Puppo que ce compositeur était *la femme de Haydn*; cependant plusieurs de ses quintetti sont empreints d'un caractère de passion véhémente. Son harmonie, quelquefois incorrecte, est féconde en effets piquants et inattendus. Il fait souvent usage de l'unisson, ce qui réduit parfois son quintette à un simple duo; mais, dans ce cas, il tire parti de la différence des timbres avec une adresse merveilleuse, et ce qui serait un défaut chez un autre, devient chez lui la source de beautés qui lui sont propres. Ses adagios et ses menuets sont presque tous délicieux; ses finales seules ont vieilli. Chose singulière! avec un mérite si remarquable, Boccherini n'est connu maintenant qu'en France. L'Allemagne dédaigne sa simplicité naïve, et l'opi-

Digitized by Google

nion qu'en ont les artistes de ce pays se résume dans un mot prononcé par Spohr à Paris, dans une réunion musicale où l'on venait d'exécuter quelques-uns des quintetti du maître italien. On demandait au célèbre violoniste et compositeur allemand ce qu'il en pensait : *Je pense*, répondit-il, *que cela ne mérite pas le nom de musique!* Il est fâcheux que la manière de sentir se formule comme les idées chez les artistes, et qu'un homme de mérite, passionné pour les transitions fréquentes, soit arrivé au point de ne plus trouver de charme aux choses simples et naturelles; et, ce qui est bien plus triste encore, à devenir insensible au mérite de créations toutes originales et individuelles. Heureux l'artiste qui sait certaines choses qu'on ignorait un siècle avant lui; mais malheureux cent fois celui dont le savoir se transforme en habitudes, et qui ne comprend que ce qu'on fait de son temps. L'art est immense; gardons-nous de le circonscrire dans une forme et dans une époque.

Baillot, interprète admirable des œuvres de tous les grands maîtres, avait su conserver à celles de Boccherini tout le charme de la jeunesse. Après lui, cette musique ravissante a été négligée par les jeunes artistes. Bientôt elle sera tombée dans un profond oubli; car le nombre d'amateurs intelligents qui la connaissent et en sentent les beautes diminue chaque jour. Je fais ce qui est en mon pouvoir pour en perpétuer le souvenir, en la faisant exécuter par les jeunes artistes du Conservatoire de Bruxelles; mais bientôt je ne serai plus : Dieu sait ce qui en adviendra quand j'aurai fermé les yeux.

Doué d'autant de fécondité que d'originalité, Boccherini a produit trois cent soixante-six compositions instrumentales, dont les formes primitives sont classées de cette manière : 6 sonates pour piano et violon; 6 idem pour violon et basse; 6 duos pour 2 violons; 42 trios pour 2 violons et violoncelle, dont 2 sont inédits; 12 idem pour violon, alto et violoncelle; 91 quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle; dont 24 inédits; 18 quintettes pour flûte ou hautbois, 2 violons, alto et violoncelle; 12 idem pour flûte, 2 violons, alto et violoncelle; 12 idem pour piano, 2 violons, alto et violoncelle; 113 idem pour 2 violons, alto et 2 violoncelles, dont 20 inédits; 12 idem pour 2 violons, 2 altos et violoncelle, tous inédits; 16 sextuors pour divers instruments, dont 2 inédits; 2 octuors idem inédits; 20 symphonies, dont 11 inédites; 8 symphonies concertantes; 1 concerto de violoncelle. Ces compositions, disposées en œuvres, n'ont pas été faites dans l'ordre des numéros qu'on leur a donnés en les publiant. Les divers arrangements qui en ont été faits et auxquels on a donné des numéros, comme s'ils étaient des œuvres originales, contribuent aussi à jeter du désordre dans leur suite chronologique; enfin, des supercheries commerciales ont fait figurer parmi les productions de Boccherini quelques œuvres apocryphes. M. Picquot, qui a réuni la plupart des éditions primitives, toutes peut-être, et qui a eu connaissance des autres, les range dans l'ordre suivant : Op. 1 : *Sei sinfonie o sia quartetti per due violini, alto e violoncello, dedicati a veri dilettanti e conoscitori di musica;* Paris, Venier; Amst., Hummel. — Op. 2 : *Six trios à 2 violons et violoncelle;* Paris, La Chevardière. — Op. 3 : Six idem, 2^e^ livre; ibid. M. Picquot considère cet œuvre comme apocryphe.— Op. 4 : *Sei sinfonie a tre, per due violini e violoncello;* Paris, Venier, 3^e^ livre. — Op. 5 : Six duos pour 2 violons; Paris, La Chevardière. — Op. 6 : *Sei sonate di cembalo e violino obligato dedicate a Madama Brillon de Jouy;* Paris, Venier; composés en 1768, op. 5 de l'auteur. — Op. 6 :(bis) *Sei quartetti per due violini, alto e violoncello;* Paris, Venier; Amsterdam, Hummel, avec indication d'op. 2; composées en 1769, op. 8 de l'auteur. — Op. 7 : *Sei conversazioni a tre, per due violini e violoncello, dedicate a gli amatori della musica,* Paris, Miroglio, au bureau d'abonnement musical, 4^e^ livre de trios. Ces trios ne figurent pas dans le catalogue thématique des œuvres de Boccherini dressé par lui-même; cependant, quoique des doutes se soient élevés sur leur authenticité et qu'on les ait attribués à Marescalchi, marchand de musique à Naples, M. Picquot n'hésite pas à les reconnaître pour appartenir à l'illustre compositeur.— Op. 8 : *Concerto a piu stromenti concertanti, due violini, oboe, violoncello, alto e basso obligati, due violini, fagotti e corni di ripieno, composto per la corte di Madrid;* Paris, Venier; composé en 1769, œuvre 7 de l'auteur. — Op. 9 : *Sei terzetti per due violini e violoncello,* dédiés au prince des Asturies; Paris, Venier; composé en 1676, op. 6 de l'auteur. — Op. 10 : *Sei quartetti per due violini, alto e violoncello, dedicati alli Signori dilettanti di Madrid;* Paris, Venier; Amsterdam, Hummel, avec indication d'op. 7; composé en 1770, op. 9 de l'auteur. — Op. 11 : *Sei divertimenti per due violini, alto e violoncello;* Paris, Venier; Amsterdam, Hummel, avec indication d'op. 8; composé en 1772, op. 15 piccola de l'auteur. —Op. 12: *Sei quintetti per due violini, viola e due violoncelli;* Paris, Venier; composé en 1771, op. 10 de l'auteur.—Op. 13 : *Sei quintetti per due vio-*

Digitized by Google

lini, viola e due violoncelli; ibid.; composé en 1771, op. 11 de l'auteur. — Op. 14 : *Sei terzetti per violino, viola e violoncello;* Paris, La Chevardière; composé en 1772, op. 14 de l'auteur. — Op. 15 : *Sei divertimenti per due violini, flauto obligato, viola, due violoncelli, e basso di ripieno, espressamente composti per S. A. R. don Luigi, Infante di Spagnia;* Paris, La Chevardière. Composé en 1773, op. 16 de l'auteur. — Op. 16 : *Six symphonies à plusieurs instruments recitants, composées pour S. A. R. l'Infant Don Louis d'Espagne;* ibid., 1771, op. 12 de l'auteur. — Op. 17 : *Sei quintetti per due violini, viola e due violoncelli;* ibid., 1774, op. 18 de l'auteur. — Op. 18 et 19 : inconnus. — Op. 20 : 6 idem; Paris, Venier, 1772; op. 13 de l'auteur. — Op. 21 : *Six quintetti pour flûte, 2 violons, alto et violoncelle;* Paris, La Chevardière, 1773, op. 17 *piccola* de l'auteur. — Op. 22 : *Sei sinfonie per due violini, viola e basso, oboi o flauti e corni;* Paris, Sieber, 1775, op. 21 de l'auteur. — Op. 23 : *Sei quintetti per due violini, viola e due violoncelli;* Paris, Venier, 1775, op. 20 de l'auteur. — Op. 24 : *Sei sestetti concertanti per due violini, due viole e due violoncelli;* Paris, Sieber, 1776, op. 23 de l'auteur. — Op. 25 : *Sei quintetti pour flûte, deux violons, alto et violoncelle;* Paris, La Chevardière, 1774, op. 19 de l'auteur. — Op. 26 : *Sei quartetti per due violini, alto e basso, libro quinto di quartetti;* ibid., 1775, op. 22 de l'auteur. — Op. 27 : *Sei quartetti concertanti per duo violini, alto e violoncello;* Paris, Sieber; Amsterdam, Hammel, avec indication d'op. 11; 1777, op. 24 de l'auteur. — Op. 27 bis : *Concerto pour flûte;* Paris, Frère; ouvrage apocryphe et sans mérite. — Op. 28. *Six trios dialogués pour deux violons et violoncelle;* Paris, Bailleux. Supercherie mercantile. — Op. 29, 30, 31, inconnus. — Op. 32 : *Six quatuors à deux violons, viole et basse obligés,* production peu digne de Boccherini, écrite en 1778, op. 26 de l'auteur. — Op. 33 : *Six idem* à deux violons, alto et violoncelle; Paris, Sieber, 1780, op. 32 de l'auteur. — Op. 34 : *Concerto per il violoncello obligato;* Amsterdam, Henning; Vienne, Cappi. — Op. 35 : *Six trios pour deux violons et violoncelle;* Paris, Boyer, 1781, op. 34 de l'auteur. — Op. 36 : *Trois quintetti pour deux violons, alto et deux violoncelles;* Paris, Imbault, 1778, op. 25 de l'auteur. Cet ouvrage était composé de six quintettes; les autres ont été reportés dans des publications postérieures. — Op. 37 : *Six duos concertants pour deux violons;* Paris, Barbieri. Supercherie de commerce : Agus (*voy.* ce nom) est l'auteur de ces duos. — Op. 37 bis : *Vingt-quatre nouveaux quintetti à deux violons, alto et deux violoncelles;* Paris, Pleyel. Collection formée d'un choix fait dans les œuvres composés par Boccherini depuis 1778 jusqu'en 1795. Il faut lire la note de M. Picquot sur cette collection : à l'aide du catalogue thématique original de l'auteur, il y indique les œuvres auxquels appartient chaque numéro, avec la date de la composition. Une erreur singulière est échappée à cet amateur distingué, lorsqu'il dit que le numéro 42, écrit en 1793, est un développement d'un motif du duo *Cara, cara,* du *Matrimonio segreto,* et fait à ce sujet un rapprochement et un éloge chaleureux du génie des deux compositeurs : il a oublié que le *Matrimonio segreto* ne fut composé à Vienne que dans cette même année 1793, et qu'à cette époque aucune communication n'était possible entre l'Allemagne et Madrid. Nul doute que la ressemblance des deux motifs n'ait été fortuite. — Op. 38 : *Six trios pour violon, alto et violoncelle;* Paris. Pleyel, huitième livre, 1793, op. *piccola* 47 de l'auteur. — Op. 39 : *Douze quatuors pour deux violons, alto et violoncelle,* première, deuxième, troisième et quatrième livraisons; Paris, Pleyel. Collection formée de compositions prises dans diverses œuvres de l'auteur. — Op. 40 : *Six quartettini pour deux violons, alto et violoncelle;* Paris, Pleyel. 1796, op. *piccola* 53 de l'auteur. — Op. 41 : *Symphonie concertante à huit instruments obligés, deux violons, deux violoncelles, alto, hautbois ou flûte, cor et basson;* Paris, Pleyel, 1797, op. *piccola* 38 de l'auteur. — Op. 42 : *Premier sextuor pour deux violons, alto, cor et deux violoncelles; Second sextuor pour violon, viole, basson, hautbois ou flûte, contrebasse et cor;* Paris, Pleyel, 1797, op. 38 *piccola* de l'auteur. — Op. 43 : *Ouverture à grand orchestre pour deux violons, deux altos, violoncelle, contrebasse, deux hautbois, deux cors et basson;* ibid., 1790, op. 43 de l'auteur. — Op. 44 : *Six trios pour deux violons et violoncelle;* Paris, Pleyel, neuvième livre, 1796, op. 54 de l'auteur. Deux trios de cet œuvre original ont été supprimés par l'éditeur et remplacés par deux autres trios tirés de l'œuvre 35; puis les deux trios supprimés ont été arrangés en duos et publiés comme tels par le même éditeur. — Op. 45 : *Six nouveaux quintetti pour flûte ou hautbois, deux violons, alto et violoncelle;* Paris, Pleyel, 1797, op. *piccola* 55 de l'auteur, composé pour Barli, excellent hautboïste italien attaché à la musique du roi d'Espagne Charles IV. — Op. 46 (1) : *Six duos pour deux violons;* ibid. — Op. 46 bis : *Six quintetti pour piano, deux violons, alto et violoncelle;*

(1) Voir pour cet œuvre la remarque sur l'œuvre 44.

ibid., 1797, op. 56 de l'auteur.— Op. 47 : *Douze nouveaux quintetti pour deux violons, viole et deux violoncelles*, en 4 livraisons; ibid. Collection formée de quintettes choisis dans divers œuvres. — Op. 48 : *Six quintetti idem;* ibid. Même observation que pour les précédents. — Op. 49 : *Six quintettini pour deux violons, alto et 2 violoncelles;* ibid., 1779, op. 27 de l'auteur. — Op. 50 : *Six quartetti*, idem, n[os] 82 à 87 de la collection publiée par Janet et Cotelle, 1788, op. 40 de l'auteur. — Op. 51 : *Six idem*, seizième livre, n[os] 88 à 93 de la même collection, 1779-1795, op. 50 de l'auteur. Il n'y a point d'œuvres connus sous les n[os] 52 à 57. — Op. 58 : *Six quartetti à deux violons, alto et violoncelle*; Paris, Sieber; 1799, op. 58 de l'auteur.— Ouvrages publiés sans numéro d'œuvre : 1° *Première symphonie à quatre parties obligées, cors de chasse ad libitum, del signor Bouqueriny* (sic), imprimée avec les nouveaux caractères, par Grangé; Paris, 1767, in-fol. Supercherie commerciale. — 2° *Six sonates à violon seul et basse ;* Paris, La Chevardière. — 3° — *Quatre concertos pour violoncelle*, n[os] 1 à 4; Paris, Miroglio, Boyer. Même observation.— 4° *Sérénade à deux violons, deux hautbois, deux cors et basse*, composée à l'occasion du mariage de l'infant don Louis d'Espagne (le 25 juin 1776), petit format obl; Lyon, Guerra. Même observation. — 5° *Six sonates en trios pour le clavecin ou piano-forte, avec acc. de violon et basse;* Paris, La Chevardière; Boyer. Même observation. — 6° *Trois trios pour flûte, violon et basse;* Paris, Boyer. — 7° *Trois trios pour flûte, violon et basse.* Livre deuxième; ibid. — 8° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et basse*, livre premier; ibid. — 9° *Trois quatuors, idem;* ibid. Ces quatre ouvrages ont été fabriqués avec des fragments des premières compositions de Boccherini. —10° *Six sonates pour piano et violon ;* Paris. Ouvrage arrangé d'après des quatuors et quintettes. — 11° *Trois idem*, op. 2 ; Offenbach, André. Ces sonates sont extraites et arrangées des premiers trios pour violon, alto et violoncelle, op. 14. — 12° *Trois idem*, livre 3; Paris, Sieber.— 13° *Trois idem*, liv. 4; ibid. — 14° *Six sonates idem*, livre cinquième; Amsterdam, Hummel. — 15° *Six idem*, Vienne, Artaria. Il n'est pas douteux que tout cela est supposé ou arrangé. — 16° *Trois quatuors pour flûte, violon, alto et violoncelle*, œuvre cinquième pour la flûte; Paris, Pleyel. Arrangés d'après les quintetti n° 44, 45 et 60 de la collection Janet et Cotelle. — 17° *Première symphonie périodique* à grand orchestre; Paris, Pleyel. Ouvrage original, 1792, op. 45 de l'auteur. — 18° Deuxième symphonie périodique, idem; ibid., 1792, op. 47 de l'auteur. — 19° *Six quintetti spécialement composés pour le piano forte avec acc. obligés de deux violons, deux altos et violoncelle*; œuvre posthume, dédié à M[me] la duchesse de Berry; Paris, Nauzon. Ce sont les quintettes dédiés à la nation française et mis sous le patronage de Lucien Bonaparte. — 20° *Douze nouveaux quintetti pour deux violons, deux altos et violoncelle, composés à Madrid pour le marquis de Benavente. Œuvre posthume.* Première livraison; Bordeaux, Leduc père; Paris, Auguste Leduc. Supercherie mercantile. Ces quintetti sont des arrangements dans lesquels la partie de guitare a été transformée en partie d'alto. — 21° *Stabat Mater* à trois voix (deux soprani et ténor), avec deux violons, alto, violoncelle et contrebasse; Paris, Sieber, 1804, op. 61 de l'auteur. — Indépendamment des arrangements indiqués précédemment, on connaît encore : *Trois sonates pour piano, violon et violoncelle*, tirées des nouveaux quintetti de Boccherini, par Ignace Pleyel; Paris, Pleyel. Ces sonates sont les quintettes n[os] 45, 55 et 64 de la collection publiée par Janet et Cotelle. Une seconde suite, qui n'a pas été complétée, ne contient que le n° 65 de la même collection. — *Trois sonates pour piano, violon et alto*, tirées des nouveaux manuscrits de Boccherini, par Hérold père, op. 11; ibid. Ces sonates sont arrangées d'après les n[os] 44, 50 et 63 de la même collection. — *Quintetto de Boccherini en ré mineur, arrangé en trio pour piano, violon et basse*, par le marquis de Louvois; Paris, Schlesinger.—*Idem*, en *sol* mineur, arrangé pour les mêmes instruments, pour le même; ibid. (1) Une collec-

(1) Il faut lire les notes intéressantes de M. Picquot sur toutes ces publications. Cet amateur distingué a fait en quelque sorte l'occupation de sa vie du soin de rassembler les œuvres de Boccherini, de les étudier et d'en suivre la filiation. On lui voit poursuivre pendant dix-huit ans la recherche d'un ouvrage qui lui manquait, et écrire à ce sujet une multitude de lettres. D'ailleurs l'avantage qu'il a eu de posséder le catalogue thématique dressé par Boccherini de toutes ses compositions lui a fourni le moyen de rectifier un grand nombre d'œuvres échappées aux biographes, et à moi-même dans la première édition de cette *Biographie universelle des Musiciens.* Il est un point cependant sur lequel je ne puis lui céder, parce que ma certitude est inébranlable : il s'agit d'un passage où j'ai dit que Cambini a écrit pour Pleyel, éditeur, des imitations de compositions de Boccherini qu'on a publiées parmi les œuvres originales de ce grand artiste. Outre l'opinion générale à ce sujet, lorsque j'étais élève au Conservatoire de Paris, j'ai pour preuve le témoignage de Cambini lui-même. Je dînais avec lui chez l'éditeur Auguste Leduc, et avec Choron, alors associé de celui-ci. C'était, si j'ai bonne mémoire, en 1807. Dans la conversation, Choron dit tout à-coup : « Est-il vrai, père Cambini, que vous avez fa-« briqué du Boccherini pour les marchands, notamment

Digitized by Google

tion de quatre-vingt-quinze quintetti de Boccherini a été publiée par Janet et Cotelle, à Paris. Elle est fort belle, mais malheureusement incorrecte. Les mêmes éditeurs ont publié une autre collection de cinquante-trois trios du même compositeur.

La notice de Boccherini par M. Picquot renferme un catalogue thématique des ouvrages inédits de ce maître, rangés par ordre chronologique. On y trouve l'indication de trente-cinq quintetti, dont douze pour deux violons, deux altos et violoncelle; de vingt-trois quatuors grands et petits; de deux trios; de onze symphonies pour l'orchestre; de deux sextuors; de deux octuors, de douze airs de concert pour voix et instruments; d'une cantate sur le sujet d'*Inès de Castro*; d'une messe à quatre voix et instruments; d'une cantate pour la Nativité, à quatre voix, chœur et orchestre, dédiée à l'empereur de Russie; de *Vilhancicos* (motets pour la fête de Noël) à quatre voix et orchestre, composés en 1783, et d'un opéra ou mélodrame (*la Clementina*).

BOCCHI (François), né à Florence en 1548, fut un des écrivains les plus féconds de cette ville. Il mourut dans sa patrie en 1618, et fut inhumé dans l'église de Saint-Pierre le Majeur. Au nombre de ses ouvrages on compte: *Discorso sopra la musica, non secondo l'arte di quella, ma secondo la ragione alla politica pertinente;* Florence, 1681, petit in-8°. Ce titre indique suffisamment la nature de l'ouvrage. Il n'est point question, en effet, de l'art en lui-même dans ce discours sur la musique : c'est un morceau dans le goût de Platon, où règnent quelques idées de mysticisme.

BOCCOMINI (...), guitariste italien, né à Florence, a publié une méthode pour son instrument, sous ce titre: *Grammatica per chitarra francese, ridotta ed accresciuta ;* Roma, presso Piatti, 1812. On connaît aussi de lui quelques morceaux pour la guitare, entre autres : 1° *Aria di Rossini* (*Tu che accendi*) *ridotta a sonata ;* Milan, Ricordi. — 2° Six valses, Leipsick, Peters.

BOCCUCI (Joseph). *Voy.* Bocous.

BOCHART (Samuel), ministre protestant et savant orientaliste, naquit à Rouen, en 1599. Après avoir fini ses humanités et sa rhétorique, il étudia la philosophie et la théologie à Sedan; de là il se rendit à Londres, puis à Leyde, et revint enfin en France, où il fut nommé pasteur à Caen, en 1628. Ses ouvrages lui ayant fait une grande réputation, Christine, reine de Suède, lui écrivit pour l'engager à venir à Stockholm; Bochart s'y rendit en 1652. De retour à Caen, il s'y maria, et n'eut de son mariage qu'une fille, dont la mort prématurée causa celle de Bochart, le 16 mai 1667. Parmi les dissertations réunies dans ses *Opera omnia*, Leyde, 1712, 3 vol. in-fol., on en trouve une intitulée *De Sistro*. Elle est de peu de ressource pour l'histoire de cet instrument.

« pour Pleyel? — Très-vrai; et j'ai eu tort; car on me « payait bien peu pour cela. — Si l'on avait voulu payer « plus cher, dit Leduc, on se serait adressé à Boccherini. — Qui n'aurait peut être pas si bien réussi, dit le « bonhomme, avec sa suffisance habituelle. » Voilà la vérité : rien ne peut l'ébranler pour moi.

BOCHSA (Charles), d'abord musicien de régiment, puis hautboïste du grand théâtre de Lyon et ensuite de celui de Bordeaux, s'est fixé à Paris, vers 1806, et y a embrassé la profession de marchand de musique. Il est mort dans cette ville en 1821. On a de lui : 1° Trois quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, livre 1; Paris, Janet. — 2° Trois idem., livre 2; Paris Momigny. — 3° Trois idem, op. 3; Paris, Sieber. — 4° Trois nocturnes en quatuors, liv. 1 et 2. — 5° Trois quatuors pour hautbois, liv. 1. — 6° Deux idem, liv. 2. — 7° Trois idem, liv. 3. — 8° *Six duos concertants* pour deux hautbois, op. 5, liv. 1 et 2 ; Paris, Pleyel. — 9° *Méthode de flûte avec des airs ;* Paris, Omont. — 10° *Méthode de clarinette*, ibid.

BOCHSA (Robert-Nicolas-Charles), fils du précédent, est né le 9 août 1789, à Montmédi, département de la Meuse. Il reçut de son père les premières notions de musique, et ses progrès furent si rapides, qu'à l'âge de sept ans il put exécuter en public un concerto de piano. Bientôt son goût pour la composition se développa : à l'âge de neuf ans il avait fait une symphonie; à onze, il joua un concerto de flûte de sa composition; à douze, il avait écrit plusieurs ouvertures pour des ballets, et des quatuors, sans autre connaissance de l'harmonie que ce que lui indiquait son instinct; à seize ans, il mit en musique un opéra de *Trajan*, pour la ville de Lyon, lors du passage de Napoléon. Vers le même temps, il s'appliqua à l'étude de la harpe, et cet instrument lui était déjà devenu familier quand il suivit sa famille à Bordeaux, où il reçut des conseils de François Beck pour la composition. Il travailla sous cet habile maître pendant un an, et écrivit sous ses yeux le ballet de la *Dansomanie*, et un oratorio intitulé *Le Déluge universel*. Enfin, en 1806, il vint à Paris, et entra au Conservatoire de musique pour y étudier l'harmonie sous la direction de Catel : les leçons de ce maître le mirent en état d'obtenir dans la même année le premier prix au concours. Il continua de travailler la harpe sous la direction de Naderman et de M. de Marin; et,

Digitized by Google

quoiqu'il n'ait pu acquérir sur cet instrument un jeu bien correct, il s'y est fait néanmoins beaucoup de réputation par la verve de son exécution. Ce qui d'ailleurs a contribué à sa renommée, c'est la musique brillante qu'il a composée pour son instrument, dont le répertoire avait été jusqu'à lui fort borné. Sa fécondité en ce genre était si prodigieuse, que la liste exacte et complète de ses ouvrages, tels que concertos, sonates, duos, nocturnes, fantaisies, etc., etc., occuperait plusieurs pages de ce dictionnaire. On y compte cinq concertos, deux symphonies concertantes; plusieurs trios et quatuors pour harpe, piano, violon et violoncelle; quatorze duos et fantaisies pour harpe et piano; vingt sonates avec accompagnement de violon, de flûte ou de clarinette; douze nocturnes pour harpe et violoncelle, en collaboration avec Duport; ouvrages qui ont eu le plus grand succès; plus de vingt sonates pour harpe seule; enfin une quantité presque innombrable de leçons progressives, de caprices, d'airs variés, de fantaisies et de pots-pourris. On a aussi de lui une *Méthode pour la harpe*. Outre cela il a fait représenter au théâtre de l'Opéra-Comique : 1° *Les Héritiers de Paimpol*, opéra comique en trois actes, 1813. — 2° *Alphonse d'Aragon*, trois actes, 1814.— 3° *Les Héritiers Michau*, un acte, 1814.— 4° *Les Noces de Gamache*, trois actes, 1815. — 5° *Le Roi et la Ligue*, deux actes, 1815. — 6° *La Lettre de change*, un acte, 1815.— 7° *La Bataille de Denain*, trois actes, 1816. — 8° *Un Mari pour étrenne*, un acte, 1816. En 1816, Bochsa, compromis par des fautes qui ont été l'objet des rigueurs de la justice, est passé en Angleterre, et s'est fixé à Londres. En 1829, il y dirigeait la musique du théâtre du roi. Ayant enlevé M^me Bishop, en 1839, il a parcouru l'Europe avec elle, a vécu en Italie pendant plusieurs années, et y a publié un assez grand nombre de morceaux pour la harpe sur des thèmes d'opéras (Milan, Ricordi). En 1848, il est passé en Amérique, s'y est livré à tous les genres d'exploitation de son talent fort déchu, et enfin est mort à Melbourne, en Australie, le 7 janvier 1856, dans sa soixante-septième année, ou selon d'autres renseignements fournis par *The musical World*, à Sidney, le 6 du même mois. On lit dans une correspondance de ce journal : « Le pauvre Bochsa « est mort ici (Sidney), dimanche 6 janvier (1856); « il y avait un mois environ qu'il était arrivé de « la Californie avec M^me Anna Bishop. Quand « je le vis alors, j'acquis la certitude qu'il laisserait ses os parmi nous. Son mal était une « hydropisie mêlée d'asthme : il doit avoir beaucoup souffert. Deux jours avant sa fin, il composa un *Requiem* qui a été exécuté à ses funérailles, et qui a produit une grande impression. « Le jour même de sa mort, il me fit appeler, « et sur ses instantes prières je mis en ordre tous « ses manuscrits, tous ses morceaux de musique, « dont il avait des malles pleines. Jamais je n'avais « vu un homme aussi changé par la maladie que « ce pauvre Bochsa, que j'avais connu jadis un « des plus beaux hommes de son temps, et aussi « un des meilleurs musiciens. Son esprit seul « n'avait rien perdu de son activité et de son « énergie. Par quelles tristes circonstances un « aussi grand artiste est-il venu mourir dans « cette partie reculée du monde? » Une vie agitée n'a pas permis à Bochsa de développer les avantages de son organisation musicale, qui était assurément fort belle. Il a fait trop et trop vite; car dans ses productions les mieux inspirées, la précipitation et la négligence se font apercevoir partout : on y voit le patrimoine d'un artiste distingué dissipé en pure perte.

BOCKEMEIER (Henri), compositeur estimé, et savant écrivain sur la musique, naquit à Immensen, près de Celle, au mois de mars 1679. Il fréquenta d'abord l'école de ce lieu, puis celle de Burgdorf. Depuis 1693 jusqu'en 1699, il continua ses études dans les colléges de Brunswick, et en 1702, il se rendit à l'université de Helmstadt pour y étudier la théologie. Admis comme cantor à l'église Saint-Martin de Brunswick, en 1704, il crut devoir s'occuper de la musique plus sérieusement qu'il ne l'avait fait jusque-là, et il prit des leçons de composition chez le directeur de musique G. Œsterreicht. En 1713, il fut appelé en qualité de cantor à Husum, dans le comté de Schleswig. Dans cette position, il se lia d'amitié avec le maître de chapelle Barth. Bernhardi, qui le décida à se détacher de plus en plus de la théologie, et à se livrer entièrement à la musique. En 1716, il donna sa démission de cantor à Husum; l'année d'après il se rendit à Brunswick, et de là à Wolfenbüttel, où il prit possession de la place de cantor, qu'il garda jusqu'à la fin de ses jours. Les ouvrages de Mattheson lui fournirent la première occasion de se faire connaître comme écrivain sur la musique. Mattheson s'était prononcé contre l'usage des canons dans la composition, et les avait considérés comme inutiles dans son *Nouvel Orchestre* (T. II, p. 139). Bockemeier se fit le défenseur des canons, dont il faut pourtant bien avouer que les anciens maîtres ont quelquefois abusé. Les lettres qu'il écrivit sur ce sujet à Mattheson, et les réponses de celui-ci se trouvent dans la *Critica musica* de ce dernier (p. 240 et suiv., et 257 et suiv.). Chose rare, le résultat de la discussion fut une amitié constante

Digitized by Google

entre les antagonistes. Bockemeier rectifia ses idées d'après celles de Mattheson, et fit en quelque sorte une rétractation de ses premières opinions dans l'*Essai sur la Mélodie*, qu'il fit insérer au deuxième volume de la *Critica musica* (p. 254). Ce furent aussi ses nouvelles doctrines qui lui dictèrent son écrit intitulé : *Kern melodischer Wissenschaft* (Nœud de la science mélodique), qu'il présenta en 1736 au consistoire de Wolfenbüttel, et qui fut inséré par extrait dans le deuxième volume de la Bibliothèque musicale de Mitzler. Les premières compositions de Bockemeier pour l'église avaient été dans le style ancien; mais après sa dispute sur les canons il changea aussi son style, et en adopta un plus léger. Bockemeier avait conçu, en 1725, le plan d'une association musicale qui fut réalisé en 1738, par Mitzler : celui-ci présenta cette idée comme la sienne, ce qui n'empêcha pas Bockemeier de devenir membre de cette association en 1739. Il mourut le 7 décembre 1751. Le pasteur Dommrich, de Wolfenbüttel, écrivit son éloge, et le fit imprimer l'année suivante, sous ce titre : *Memoria Henr. Bockemeieri posteritate tradita ;* Wolfenbüttel, 1752, in-4°. On a de Bockemeier un traité de chant divisé en quatre parties, daté de 1724, mais qui n'a pas été publié. Les compositions de ce musicien sont restées en manuscrit et se trouvent aujourd'hui difficilement, même en Allemagne.

BOCKHOLTZ-FALCONI (Anne), cantatrice, née à Francfort vers 1820, a commencé à se faire connaître en chantant au concert du Conservatoire de Bruxelles en 1844 ; puis elle s'est fixée à Paris comme professeur de chant. Elle s'y est fait entendre dans les concerts de musique ancienne organisés par le prince de la Moskowa, en 1845, et en diverses autres circonstances. Les événements de 1848 lui ont fait quitter cette ville et passer en Angleterre. Elle a chanté ensuite en Italie, puis elle fut attachée au théâtre de Cobourg pendant quelques années, et enfin elle est retournée à Paris en 1856 et s'y est fixée. M^lle^ Bockholtz a publié des chants détachés de sa composition avec accompagnement de piano, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et à Mayence, chez Schott. Parmi ces chants, on remarque deux *Lieder* gracieux intitulés *Abendlied* (Chant du soir), *Geisterstimmen* (les Voix surnaturelles).

BOCKLET (Charles-Marie de), pianiste, violoniste et compositeur, né à Prague, en 1801, étudia le piano sous un maître de cette ville nommé Zawora, eut pour professeur de violon Frédéric-Guillaume Pixis, et reçut des leçons d'harmonie de Dionys Weber. En 1821, il se rendit à Vienne, et y obtint la place de premier violon au Théâtre-sur-la-Vienne. Il a brillé aussi dans les concerts comme pianiste distingué. On a publié de sa composition des variations pour le piano, op. 1, Vienne, Artaria.

BOCKMÜHL (Robert-Émile), professeur de violoncelle à Francfort, est né dans cette ville en 1820. Laborieux artiste, il a publié pour son instrument avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano, environ soixante-dix œuvres de fantaisies, variations, divertissements et rondeaux sur des thèmes d'opéras ou d'airs nationaux, à Offenbach chez André, à Francfort, à Leipsick et à Mayence. Son ouvrage le plus important est celui qui a pour titre : *Études pour le développement du mécanisme du violoncelle; adoptées pour l'étude élémentaire de cet instrument au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, et au Conservatoire de musique de Bavière, à Munich*, œuvre 17, livres 1, 2, 3, 4, 5 ; Offenbach, André. Ces études sont une application du lumineux système de mécanisme d'archet inventé pour le violon par M. Meerts, excellent professeur du Conservatoire de Bruxelles (*Voy.* Meerts).

BOCKSHORN (Samuel), dont le nom latinisé mis en tête de la plupart de ses ouvrages est *Capricornus* (Bélier), naquit en 1629, fut d'abord directeur de musique d'une église de Presbourg, et passa, en 1659, à Stuttgard, en qualité de maître de chapelle de l'électeur de Wurtemberg. Il mourut avant 1670 ; car son *Opus aureum Missarum*, publié dans cette année, est indiqué comme un *œuvre posthume*. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Opus Musicum 4-8 vocibus concertantibus et instrumentis variis, adjuncto choro plenioris in ripieno ;* Nuremberg, 1655, in-fol. — 2° *Geistliche Harmonien von 3 Stimmen, und beygefügten Instrumenten* (Harmonie spirituelle à trois voix), Stuttgard, 1^re^ partie, 1659; 2^e^ *id.*, 1660, 3^e^ 1664, in-4°; cet ouvrage est composé de motets allemands pour soprano, ténor et basse, avec accompagnement de deux violons et basse continue pour l'orgue. — 3° *Opus aureum Missarum* 2, 3, 4, *et* 5 *vocum;* Francfort, 1670, in-fol. — 4° *Opus aureum Missarum à* 6, 8 *et* 12 *voc ;* ibid. 1670, in-fol. — 5° *Scelta musicale, o la prima opera d'eccellenti motetti.* Walther qui cite cet ouvrage (*Lexic. oder musikal. Bibl.*, p. 141), ignorait le lieu et la date de son impression. — 6° *Sonate, Caprices, Allemandes, Courantes, Sarabandes*, etc. ; Vienne, 1708, in-fol. — 7° *Theatri musici pars I auctior et correctior;* Würzbourg, 1670, in-fol. — 8° *Neu angestimmte und erfreuliche Tafelmusik mit* 2, 3 *und* 5 *vocal Stimmen und Basso continuo* (Musique de table nouvelle et gaie, à 2, 3, 4

Digitized by Google

et 5 voix et basse continue); Francfort, 1670, in-folio; — 9° *Continuirte neu angestimmte*, etc.; Dillingen, 1671, in-fol. — 10° Deux chants de la Passion et de la mort de Jésus, distribués en six morceaux pour deux voix et quatre violons; Nuremberg. — 11° *Jubiles Bernhardi in 24 partes distributas*, à 5 voix concertantes et 4 violons; Nuremberg, 1660, in-4°. — 12° *Raptus Proserpinæ;* Stuttgard, 1662, in-4°. On croit que cet ouvrage était un opéra; cependant il est plus vraisemblable que c'était une cantate. On trouve dans le catalogue de Breitkopf un motet manuscrit de Capricorne: *O quanti labores*, etc. Le portrait de ce compositeur a été gravé à l'âge de trente ans, en 1659, par Philippe Kilian. La bibliothèque royale de Berlin renferme (fonds de Poelchau) les partitions manuscrites des quatre morceaux suivants de Bockshorn: 1° *Miserere* à 5 voix et instruments. — 2° *Miserere* à 8 voix, quatre violons et basse continue. — 3° *Ecce quam bonus*, motet à 5 voix et instruments. — 4° *O bone Jesu*, à 5 voix et 5 violes.

BOCOUS ou **BOCCUCI** (Joseph), littérateur, né à Barcelone, le 30 octobre 1772, a voyagé en Italie dans sa jeunesse et se trouvait à Milan, en 1792; puis il alla à Madrid, où il vécut pendant quelques années, écrivant des comédies, depuis 1797 jusqu'en 1799; puis il fit un second voyage en Italie, et s'établit à Florence. Arrêté dans cette ville en sa qualité d'Espagnol, lorsque l'empereur Napoléon porta la guerre dans sa patrie, il fut envoyé à Dijon en surveillance; mais il obtint en 1813 l'autorisation de se rendre à Paris. Arrivé dans cette ville, il y publia des romans, des pamphlets politiques, et des mémoires historiques. Bocous a fourni aux premiers volumes de la *Biographie universelle*, publiée par les frères Michaud, des notices sur quelques musiciens, lesquelles sont extraites ou abrégées du *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle, et qui renferment beaucoup d'erreurs. Ce littérateur a annoncé, par un prospectus, en 1823, un ouvrage qui aurait eu pour titre: *Le Théâtre Italien sous les rapports qui le concernent, ou Mémoires et voyages d'une virtuose, enrichis d'anecdotes historiques, écrits par elle-même*, quatre vol. in-12. Ce livre n'a point paru. Les mémoires dont il s'agit devaient être ceux de madame Catalani. Devenu vieux et infirme, Bocous fut réduit à accepter les secours de sa vertueuse servante. Quand elle eut épuisé ses ressources, cette bonne fille emmena son maître en Suisse, sa patrie; mais à la vue de cet étranger, sa famille lui fit mauvais accueil. Atterré par cette dernière adversité, Bocous gagna péniblement l'Italie, et alla mourir, vers 1835, chez une sœur qu'il avait à Florence.

BOCQUAY (Jacques), luthier français, né à Lyon, vécut à Paris sous les règnes de Henri IV et de Louis XIII. Il a laissé quelques bons violons qui sont cependant inférieurs à ceux de Pierret, compatriote et contemporain de Bocquay. Celui-ci produisit trop d'instruments pour avoir le temps de les finir avec soin. Les autres luthiers français qui vivaient du temps de Bocquay et de Pierret étaient Despons et Véron. Les violons de ce dernier sont encore estimés.

BOCQUILLON-WILHEM (Guillaume-Louis), fils de François Bocquillon, commandant de la citadelle de Perpignan, naquit à Paris, le 18 décembre 1781. A l'âge de dix ans il suivit son père à l'armée du Nord, et dans l'invasion de la Hollande, en 1793. Enrégimenté, quoiqu'à un âge si tendre, et supportant avec courage la fatigue et les privations, il continua de suivre la carrière militaire jusqu'au mois de juillet 1795, époque où il entra à l'école de Liancourt, fondée par le duc de Larochefoucauld. Il y étudia la grammaire, les mathématiques et la musique. Cet art devint bientôt en lui l'objet d'un goût passionné; les progrès qu'il y fit lui ouvrirent les portes du Conservatoire de Paris, où il entra le 19 février 1801. Il en suivait les cours avec succès depuis près de deux ans lorsqu'il fut appelé à l'école militaire de Saint-Cyr, près de Versailles, en qualité de répétiteur de mathématiques, puis de professeur de musique. Après cinq années passées dans cette situation, il sentit de jour en jour un désir plus vif de se livrer en liberté, à Paris, à la culture de la musique et de la composition; mais les moyens d'existence lui manquaient pour réaliser ses projets; enfin, M. Jomard, qui plus tard fut membre de l'Institut de France, lui procura, en 1806, un emploi dépendant du ministère de l'intérieur, dans les bureaux formés pour la publication de la grande *Description de l'Égypte*, aux frais de l'État. Ce fut dans cette place que Bocquillon-Wilhem eut occasion de se lier d'une amitié intime avec l'illustre poëte Béranger, dont il mit les premières chansons en musique. Quelques-unes de ces pièces, entre autres *la Vivandière*, et *la Bonne-Vieille*, eurent alors un succès de vogue. C'est aussi dans le même temps qu'il commença à se livrer à l'enseignement. En 1810, il eut le titre de professeur de musique du lycée Napoléon, devenu plus tard le collége de Henri IV, et il conserva cette place jusqu'à la fin de ses jours.

L'introduction de l'enseignement mutuel en France, dans les écoles populaires, vint préoccuper, en 1815, Bocquillon-Wilhem de l'idée que

Digitized by Google

ce mode d'enseignement pouvait être appliqué à la musique. Ses premiers essais furent faits dans des écoles particulières fondées par lui et dans des pensionnats de jeunes gens des deux sexes. Ses succès dans sa nouvelle carrière fixèrent bientôt l'attention du conseil d'instruction primaire du département de la Seine; une proposition lui fut faite, le 23 juin 1819, par le baron de Gérando, pour que l'étude de la musique fût introduite dans l'enseignement primaire à Paris, et Boquillon-Wilhem fut désigné pour en organiser le système. L'école de Saint-Jean de Beauvais, où plus de trois cents enfants étaient réunis, devint alors le centre de son enseignement. Incessamment occupé du soin d'en perfectionner les détails, il porta dans sa mission un zèle égal à son intelligence et à sa patience dans la recherche des procédés les plus utiles, nonobstant les difficultés qu'il rencontrait à chaque pas. Il comprit que la division des éléments d'espèces différentes devait être son point de départ : de proche en proche ces divisions se multiplièrent dans sa méthode. Les beaux résultats qu'il obtenait à l'école modèle de la ville le firent choisir, au commencement de 1820, pour enseigner le chant aux élèves de l'école Polytechnique. La confiance qu'il inspirait à juste titre à l'autorité le fit charger en 1820 de l'organisation et de la direction d'une école normale de musique, par le ministre de l'intérieur. Chaque année accrut le nombre des écoles élémentaires placées sous sa direction : en 1830, ces écoles étaient déjà au nombre de dix à Paris, et des dispositions étaient faites pour en organiser douze autres. La société pour l'enseignement élémentaire récompensa les travaux et le zèle du professeur par une grande médaille d'or qu'elle fit frapper en son honneur.

Dès 1821 Bocquillon-Wilhem avait publié l'exposé de sa méthode, avec des tableaux d'exercices pour les élèves. Les éditions multipliées de ces ouvrages prouvent le succès qu'ils ont obtenu. Mais une idée heureuse de cet homme distingué vint donner un nouvel éclat à sa renommée lorsqu'il imagina des réunions périodiques des élèves de toutes les écoles en un seul chœur, qu'il désigna sous le nom d'*Orphéon*. Le premier essai de cette institution fut fait au mois d'octobre 1833; les prodiges d'ensemble et de fini dans l'exécution par un si grand nombre de chanteurs excitèrent le plus vif enthousiasme parmi les artistes et les amateurs. Des écoles d'adultes furent également instituées, pour fournir à l'ensemble la réunion de tous les genres de voix, et les progrès des ouvriers rassemblés dans ces écoles furent si rapides, qu'on les vit, en moins de deux ans, lire toute espèce de musique à première vue, et l'exécuter avec autant d'intelligence que de sentiment. Tant de persévérance dans la création d'une grande amélioration sociale, tant d'idées ingénieuses mises en pratique pour la réaliser, et tant de zèle dans l'exercice de fonctions pénibles, trouvèrent leur récompense dans la nomination de Bocquillon à la place de directeur général de l'enseignement dans toutes les écoles primaires de Paris, avec un traitement annuel de 6,000 francs (le 6 mars 1835), et dans sa promotion à la dignité de chevalier de la Légion d'honneur (30 avril suivant). En 1839, il fut désigné par le gouvernement pour l'inspection de l'enseignement universitaire du chant, et dans l'année suivante, on lui confia les mêmes fonctions près de l'école normale de Versailles. De jour en jour l'emploi de ses procédés d'enseignement devenait plus général; ils avaient été introduits dans les écoles de la doctrine chrétienne en 1840 et 1841; des Anglais, qui étaient venus à Paris étudier sa méthode, la naturalisèrent dans de grands établissements populaires à Liverpool et à Londres. Usé de bonne heure par la fatigue et le travail, Bocquillon-Wilhem sentit ses forces diminuer vers la fin de 1841. Au mois d'avril 1842, une fluxion de poitrine vint le surprendre dans cet état de dépérissement, et le 26 du même mois, il cessa de vivre, à l'âge de soixante ans et quelques mois. Le nombre des élèves instruits par la méthode de cet homme distingué qui se trouvaient dans les écoles de Paris au moment de sa mort était d'environ douze mille, et celui des adultes, presque tous ouvriers, s'élevait à quinze cents. C'est parmi les plus habiles de ses élèves qu'il choisissait les chanteurs des séances de l'*Orphéon*, où il les réunissait quelquefois jusqu'au nombre de douze ou quinze cents; l'exécution atteignait le dernier degré de perfection dans ces concerts du peuple. Honneur à l'homme de bien dont la vie entière a été consacrée aux travaux qui ont produit de tels résultats.

Voici la liste des ouvrages de Bocquillon-Wilhem et de leurs diverses éditions. I. COMPOSITIONS : 1° Romances, paroles de Parny (*Dina; Balla; Le plaisir des rois; Angéline*); Paris, Le Duc. — 2° Idem, paroles de Béranger (*Marie Stuart; Adieu de Charles VII; Brennus; La Vivandière; La Bonne Vieille; Beaucoup d'amour; Si j'étais petit Oiseau; Parny n'est plus*); ibid. — 3° Idem, paroles de B. Autier (*L'Adieu de ma bien-aimée; Amour; Silence; Le Retour de Barcelone*); ibid. — 4° *Choix de mélodies des psaumes rhythmées et disposées à trois parties pour voix égales ou inégales*; Paris, 1836, in-12 de 48 pages.— 5° *Nouveau choix de*

Digitized by Google

mélodies des psaumes, rhythmées et disposées à trois parties, pour le consistoire de l'Église réformée de Paris; Paris, 1836, in-12 de 168 pages. Une quatrième édition de ces chants, contenant tous les psaumes à 3 voix, a paru à Paris, chez Risler, en 1838, 1 vol. in-12 de 500 pages. — 6° *Les psaumes de David à voix seule, suivis de cantiques sacrés;* Paris, 1839. — 7° *Orphéon,* Répertoire de musique vocale en chœur sans accompagnement d'instruments, à l'usage des jeunes élèves et des adultes, composé de pièces inédites et de morceaux choisis dans les meilleurs auteurs; Paris, Perrotin et Hachette, 1837-1840, 5 vol. in-8°. La dernière édition de l'*Orphéon,* publiée à Paris, en 1847, chez les mêmes, forme dix volumes.—II. Ouvrages élémentaires: 8° *Guide de la méthode élémentaire et analytique de musique et de chant, divisé en deux parties,* etc.; Paris, 1821-1824, un vol. in-8° de 284 pages. Cet ouvrage est divisé en plusieurs cours gradués; la première partie renferme le texte; la deuxième les exercices de musique. On trouve des exemplaires de cette première édition avec le titre suivant : *Méthode élémentaire analytique de musique et de chant conforme aux principes et aux procédés de l'enseignement mutuel, adoptée par la société d'instruction élémentaire.* Les tableaux in-folio qui accompagnent cette première édition sont au nombre d'environ 160. La deuxième édition du guide parut en 1827, à Paris, 1 vol. in-8° avec des tableaux d'exercices in-fol. On trouve des exemplaires de la même édition avec la date de 1832. Le frontispice des tableaux a été aussi changé. La troisième édition a pour titre : *Méthode, ou instructions sur l'emploi simultané des tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire;* Paris, L. Hachette, 1835, in-8° de 74 pages, avec deux suites de tableaux in-fol, la première, pour le premier cours, en 50 feuilles, et la deuxième, pour le second cours, en 25 feuilles. Enfin, une quatrième édition a paru sous le titre de *Guide complet de la Méthode B.-Wilhem, ou instructions,* etc.; Paris, L. Hachette, 1839, un vol. in-8°, réuni aux tableaux de l'édition de 1835. La sixième édition du *Guide complet* a été publiée en 1845, chez Perrotin et Hachette, un volume in-8° de 156 pages. — 9° *Tableaux de lecture musicale et d'exécution vocale, conformes aux principes et aux procédés de l'enseignement simultané;* etc. Paris, 1827-1832, in-fol. composé de 74 tableaux en 137 feuilles. — 10° *Nouveaux tableaux de lecture musicale et de chant élémentaire, ou méthode graduée en deux cours,* etc.; Paris, Hachette, 1835, in-fol. On trouve des exemplaires de cette édition avec un nouveau frontispice daté de 1838, et avec l'indication de quatrième édition. — 11° *Manuel musical à l'usage des collèges, des institutions, des écoles et des cours de chant, comprenant, pour tous les modes d'enseignement, le texte et la musique en partition des tableaux de la méthode de lecture musicale et de chant élémentaire,* premier et deuxième cours; Paris, Perrotin et Hachette, 1836, 2 vol. in-8°. Une deuxième édition a paru chez les mêmes libraires en 1839, une troisième en 1840; la cinquième est de 1845, la sixième de 1847, et la septième de 1849. A l'époque où parut cette dernière édition, *quarante-trois mille exemplaires* de l'ouvrage avaient été vendus. Bocquillon-Wilhem a publié dans le *Dictionnaire des Découvertes,* une notice sur les travaux de Perne, et une *Notice nécrologique sur M. J.-B. Morel* (*voy.* ce nom); Paris, sans date, in-8°.

M. Jomard, un des présidents honoraires de la société pour l'enseignement élémentaire, a publié un *Discours sur la vie et sur les travaux de G.-L. B.-Wilhem, prononcé à l'assemblée générale de la société pour l'instruction élémentaire, le 5 juin 1842, avec un appendice, un chant funèbre à deux chœurs, musique de M. J. Hubert, un portrait de B.-Wilhem, un fac-simile de son écriture, et une note historique sur l'introduction du chant dans les écoles de France;* Paris, Perrotin et Hachette, 1842, in-8° de 126 pages. On a aussi sur l'inventeur de la méthode d'enseignement mutuel et simultané de la musique : *Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de Guillaume-Louis Bocquillon-Wilhem,* par Mme Eugénie Niboyet; Paris, 1843, in-12. — *Notice sur Guillaume-Louis Bocquillon-Wilhem,* par J. Adrien de Lafage. Paris, 1844, in-8°.

BOCRISIUS (Jean-Henri), professeur de philosophie à Schweinfürt, né à Eberbach le 19 novembre 1687, fit ses études à Iéna, fut nommé correcteur en 1709, professeur à Schweinfürt en 1715, et mourut dans ce lieu le 17 octobre 1716, âgé de trente ans. On trouve de lui dans les Miscell. de Leipsick, tom. IV, p. 56-68, et dans le *Thesaur. antiquit. sacrar.* d'Ugolini, t. XXXII, p. 659, une dissertation intitulée *Observatio de musica præ exercitamento Hebræorum,* etc.

BODE (Jean-Joachim-Christophe), littérateur, compositeur, et l'un des chefs de la secte des illuminés, naquit à Brunswick, le 16 janvier 1730. Ancien soldat retiré dans un village, son père s'était fait ouvrier dans une fabrique de tuiles. Le jeune Bode ne put le soulager dans ses travaux, à cause de sa faible santé. Après

avoir appris à lire et à écrire dans l'école du village, il fut envoyé chez son grand-père qui le chargea du soin de garder les troupeaux; mais il se montra si inhabile aux occupations qui lui étaient confiées, qu'on ne l'appelait dans sa famille que *Christophe l'imbécile*. Bode avait pourtant une vocation, c'était celle de la musique pour laquelle il se sentait un goût passionné. A l'âge de quinze ans, il obtint qu'on l'envoyât étudier cet art chez le musicien Kroll, à Brunswick, aux frais d'un oncle maternel. L'ardeur dont il était animé lui fit surmonter les dégoûts de la condition presque servile où il était placé chez son maître. Après sept années d'études, il jouait de presque tous les instruments à vent et à cordes. Une place de hautbois lui fut accordée dans l'orchestre de Brunswick. Alors il se maria; mais cette union, loin de le rendre heureux, comme il l'avait espéré, le jeta dans des embarras de fortune qui le déterminèrent à s'éloigner de Brunswick et à se rendre à Helmstadt auprès de Stolze, pour y perfectionner son talent sur le basson, son instrument favori. Là, un de ses amis, Schlabeek, lui enseigna les langues française, italienne et latine, et le professeur Stockhausen l'initia à la théorie des beaux-arts, et à la connaissance de la langue anglaise. Plus tard, Bode appelait l'académie de Helmstadt *la nourrice de son esprit*, et c'était toujours avec émotion qu'il se rappelait les heureux instants qu'il y avait passés.

Trompé dans son espoir d'être admis à la chapelle de la cour de Brunswick, il alla se fixer à Celle, en qualité de premier hautbois. C'est dans cette ville qu'il écrivit des solos et des concertos pour le basson, des symphonies pour l'orchestre, et de la musique vocale. En 1754, il publia le premier cahier de ses *Odes et chansons sérieuses et badines* (Scherz und ernsthafte Oden und Lieder); le second parut en 1756. La mort presque subite de sa femme et de ses enfants lui ayant rendu pénible le séjour de Celle, il forma le projet d'aller à Hambourg, et partit pour cette ville avec des lettres de recommandation de Stockhausen. Il s'y lia particulièrement avec le docteur Olde et le prédicateur Alberti, qui lui procurèrent l'entrée des meilleures maisons pour y donner des leçons de langues et de musique. Ce fut vers ce temps qu'il fit paraître ses premières traductions de romans français et anglais. En 1762, il fonda le journal appelé *Le Correspondant de Hambourg*, traduisit quelques oratorios de Métastase, et arrangea plusieurs opéras de Piccinni et d'autres compositeurs italiens pour la scène allemande. Au milieu de tous ses travaux, il donnait beaucoup de leçons, dirigeait des concerts, et s'occupait avec activité de tout ce qui lui paraissait de nature à contribuer aux progrès de la musique. Vers le même temps il fut reçu franc-maçon, et son ardente imagination lui fit consacrer une partie de sa vie à cette institution. Dans les visites qu'il rendait aux différentes loges de l'Allemagne, il eut occasion de connaître Weishaupt, chef de la secte des illuminés, s'attacha à lui, et adopta ses principes. Devenu l'objet de poursuites sérieuses, Weishaupt prit la fuite, et Bode le remplaça jusqu'à l'extinction d'une société secrète qui avait excité la sévérité des gouvernements de l'Allemagne. Une de ses anciennes élèves, jeune, belle et riche, voulut l'épouser, et lui donna sa fortune; mais, après la mort prématurée de cette jeune femme, Bode fit preuve de beaucoup de générosité et de délicatesse, car il rendit à ses parents la plus grande partie de ce qu'elle lui avait laissé. Néanmoins ce qui lui restait de bien pouvait lui assurer une existence agréable et indépendante; il aima mieux l'employer à des entreprises de librairie qui ne réussirent pas. Il s'était associé avec Lessing, son ami; mais ni l'un ni l'autre n'avaient les qualités nécessaires aux négociants, qualités presque toujours incompatibles avec celles de l'artiste et de l'homme de lettres.

En 1773, Bode traduisit en allemand le voyage musical de Burney en Allemagne et dans les Pays-Bas, y ajouta beaucoup de notes, et le publia en deux volumes in-8°, à sa librairie de Hambourg. Le voyage musical en Italie du même auteur avait été traduit et publié l'année précédente par Ébeling. Partageant son temps entre la littérature et la musique, il fit paraître beaucoup d'autres traductions d'ouvrages célèbres et de livres originaux. Son œuvre deuxième, composé de six symphonies à dix parties, fut publié à Hambourg, en 1780. Il paraît que c'est à cette époque de sa vie qu'il faut rapporter aussi la composition d'un concerto pour violon, de six trios pour le même instrument, et de plusieurs autres productions de musique instrumentale qui sont restées en manuscrit. Dans les dernières années de sa vie, il écrivit encore un concerto pour le violoncelle et quelques solos pour la viole d'amour.

En 1778, la comtesse de Bernstorf, veuve du célèbre ministre danois, qu'il avait connue à Hambourg, le choisit pour son homme d'affaires, et l'emmena à Weimar. Successivement honoré des titres de conseiller de la cour de Saxe-Meinungen, de conseiller de légation du duc de Saxe-Gotha, et de conseiller privé du margrave de Hesse-Darmstadt, il fit un voyage à Paris, en 1787, comme député des loges maçonniques de

Digitized by Google

l'Allemagne. De retour dans ce pays, il publia encore quelques brochures, dont une, intitulée *Mehr Noten als Text* (plus de notes que de texte), eut un brillant succès. Il survécut peu de temps à cette publication, et le 13 décembre 1793, il mourut à Weimar.

BODE (Louis), compositeur à Munich, n'est connu que par un *Requiem* à quatre voix et orchestre, op. 10, publié dans cette ville chez Falter, et quelques cahiers de chants.

BODE (F.), chanteur allemand, a été attaché au théâtre de Leipsick dans les années 1831-1835, puis à Altenbourg et à Gotha. On a publié de sa composition quatre *Lieder* pour mezzo soprano ou baryton, avec piano, Leipsick, Schubert.

BODEL (Jean), poëte et musicien, naquit à Arras, dans le treizième siècle, et fut contemporain d'Adam de La Halle, auquel il survécut, d'où il suit qu'il mourut postérieurement à l'année 1287. Après avoir suivi saint Louis dans sa première croisade, il allait l'accompagner dans sa seconde expédition, lorsqu'il fut atteint de la lèpre, en 1269, et se vit réduit à s'ensevelir dans une retraite profonde, loin de ses semblables. Il a composé sur le malheur dont il était frappé, une pièce touchante dans laquelle il fait ses adieux à ses concitoyens, et qui a pour titre *Li Congiés Jehan Bodel*. On la trouve dans les *Fabliaux et Contes*, édition de Méon (t. I, p. 136). Il nous reste cinq chansons notées de sa composition, que le manuscrit 7222 de la Bibliothèque impériale nous a conservées. Jean Bodel est aussi l'auteur d'une sorte de drame entremêlé de chant qui est intitulé : *Li Gieus du Pèlerin*. On le trouve dans un manuscrit de la même bibliothèque, coté 2736 (fonds de la Vallière). MM. Francisque Michel et Monmerqué, qui ont publié cette petite pièce dans leur *Théâtre français au moyen âge* (p. 97 et suiv.), ne lui ont point donné de nom d'auteur, et semblaient même l'attribuer à Adam de La Halle; mais ils ont publié une autre pièce de Jean Bodel intitulée : *Le jeu de Saint-Nicolas* (Li jus de Saint-Nicholai, p. 162 et suiv.) Cette pièce n'a point de chants.

BODENBURG (Joachim-Christophe), recteur du collége du Cloître, à Berlin, né en 1691, est mort le 5 février 1759, à l'âge de soixante-huit ans. Il a fait imprimer deux opuscules sous les titres suivants : 1° *Von der Musik der Alten, sonderlich der Ebræer und der berühmtesten Tonkünstlern des Alterthums* (De la musique des anciens, principalement des Hébreux, et des plus célèbres musiciens de l'antiquité); Berlin, 1745, in-4° de 16 pages. Voy. Mittag, *Hist. Abhandl. v. den Orgeln*, p. 5. — 2° *Von der Musik der mittlern und neuern Zeiten* (De la musique du moyen âge et des temps modernes); Berlin, 1746, in-4° de 14 pages.

BODENSCHATZ (Mag. Erhardt), né vers 1570 à Lichtenstein, petite ville près de Zwickau, dans la Misnie, fut d'abord chantre à l'école de Pforte. En 1606, il se trouvait à Rehausen en qualité de pasteur, et enfin, vers 1618, il passa à Osterhausen, pour y remplir les mêmes fonctions. Il est mort dans ce lieu, en 1636. On connaît de lui un *Magnificat* allemand à quatre voix, publié en 1599; mais l'ouvrage par lequel il a rendu un service signalé à l'art musical est une collection de motets, en deux parties, qu'il a publiée sous ce titre : *Florilegium Portense, Pars prima continens CXV cantiones selectissimas* 4, 5, 6, 7, 8 *vocum, præstantissimorum ætatis nostræ auctorum, in illustrissimo Gymnasio Portensi ante et post cibum sumptum nunc temporis usitatas, adjuncta bassi generali ad organum accomodata*; Leipsick, 1603, in-4°. — *Pars 2ª quæ exhibet concentus selectissimos centum et quinquaginta* 5, 6, 7, 8 *et* 10 *partibus*; Leipsick, 1606, in-4°. En 1618, Bodenschatz donna une seconde édition de la première partie, et la deuxième parut en 1621; toutes deux furent publiées à Leipsick.

Cette précieuse collection contient deux cent soixante-cinq pièces, et fait connaître les noms et les ouvrages de quatre-vingt-treize compositeurs de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième, parmi lesquels on remarque ceux d'*Adam Gumpelzhaimer*, *Michel et Jérôme Prætorius*, *Chrétien Erbach*, *Sethus Calwitz*, *Léon Hasler*, *Martin Rothe*, *Melchior Franck*, etc., etc. On y trouve aussi plusieurs motets à six et huit voix de la composition de Bodenschatz même. C'est au moyen de cette collection, jointe à celles d'*Abraham Schad* et de *Donfrid* (voyez ces noms) qu'on peut faire l'histoire critique de la musique des seizième et dix-septième siècles en Allemagne. On a aussi de Bodenschatz : 1° *Psalterium Davidis, juxta translationem veterem una cum canticis, hymnis et orationibus ecclesiasticis*, 4 *vocibus composit.*; Leipsick, 1605, in-8°. — 2° *Harmonia angelica cantionum ecclesiasticarum, oder evangelische Freudenlieder und geistliche Kirchen-Psalmen D. Lutheri und anderer mit 4 Stimmen componirt*; Leipsick, 1608, in-8°. — 3° *Bicinia XC Selectissima, accomodata insignioribus dictis Evangeliorum dominicalium et præcipuorum festorum totius anni, composita in usum Scholasticæ juventutis*; Leipsick, 1615, in-8°. — 4° *Florilegium selectissimorum*

Digitized by Google

hymnorum 4 voc. qui in Gymnasio Portensi decantantur; Leipsick, 1624, in-8°, 1687, in-8°; Naumbourg, 1713, in-8°. Il y a aussi d'autres éditions de cette collection.

BODENSCHATZ (Charles-Henri), professeur de musique au séminaire de Schwabach, en Bavière, est né le 4 janvier 1807, à Markt-Selbitz, près de Hof, dans le Voigtland. Il a fait ses études musicales sous la direction de Stunz, maître de chapelle à Munich. L'éditeur Kœrner a publié quelques préludes et une fugue pour l'orgue, de la composition de cet artiste, dans le nouveau journal d'orgue, et dans le recueil de pièces finales intitulé : *Postludien-Buch*; Erfurt (s. d.), in-4°, obl.

BODIN (François-Étienne), né à Paris le 16 mars 1795, fut admis, comme élève, au Conservatoire, le 30 octobre 1806, et entra dans une classe de solfége. Devenu élève de Pradher pour le piano, 28 juillet 1807, il ne se fit pas remarquer par le brillant de son exécution dans les concours annuels pour cet instrument; mais, bon musicien et esprit méthodique, il fut choisi pour remplir les fonctions de répétiteur dans l'école. Devenu professeur de piano et d'harmonie à Paris, M. Bodin a médité longtemps sur les moyens de perfectionner l'enseignement, et après avoir mûri ses idées sur ce sujet pendant quarante ans, les a exposées dans l'ouvrage qui a pour titre : *Traité complet et rationnel des principes élémentaires de la musique, ou introduction à toutes les méthodes vocales, instrumentales, et à tous les traités d'harmonie;* Paris, imprimerie d'E. Duverger, 1850, 1 vol. in-4°. Il y a de fort bonnes choses dans cet ouvrage, quoiqu'il y règne peut-être un esprit un peu trop systématique. M. Bodin s'y montre penseur exercé et exprime ses idées en fort bons termes. Rien ne peut mieux faire connaître le but qu'il se propose, que ce début de la préface de son livre : « Toutes les méthodes de musi- « que, vocale et instrumentale, sont précédées « d'un exposé des principes élémentaires. Mais « ces opuscules sont rédigés en général avec « une telle négligence et une si complète ab- « sence de logique, qu'ils sont souvent plus dan- « gereux qu'utiles, et plus capables de fausser « le jugement que d'éclairer sur le sujet qu'ils « se proposent d'enseigner. On a, avec juste « raison, reproché aux artistes de ne voir de « beautés que dans leur art, et de n'éprouver « que de l'indifférence pour les autres connais- « sances humaines. Ils ont en partage le sentiment « et l'imagination ; et ils pensent que ces facultés « leur suffisent, puisque par elles seules ils peu- « vent produire des chefs-d'œuvre. Cette asser- « tion est fort contestable ; mais en l'admettant « comme vraie pour l'artiste compositeur, elle « cesse certainement de l'être pour le professeur. « Le professeur tient plus du savant que de « l'artiste : ce n'est pas l'inspiration qui le di- « rige, c'est la raison et la réflexion. Le pro- « fesseur est essentiellement observateur; plus il « est éclairé, plus il est capable. Les connais- « sances qu'il doit posséder dans les sciences « étrangères à son art lui apportent de nouvelles « lumières et le mettent dans des conditions « meilleures pour enseigner : s'il a beaucoup « appris, il sait mieux se faire comprendre. »

BODINI (Sébastien), maître des concerts du margrave de Bade Dourlach, vers 1756, était auparavant musicien de la chambre et de la chapelle du duc de Würtemberg. Il a fait imprimer à Augsbourg six œuvres de six quatuors et trios pour divers instruments, sous ce titre : *Musikalisches Divertissement oder in das Gehœrgerichtet Trio, etc.*

BOÈCE (Anicius-Manlius-Torquatus-Séverinus BOETIUS, ou), issu d'une des plus illustres familles consulaires de Rome, et célèbre par ses vertus, ses talents et ses malheurs, naquit dans cette ville vers 470. Il commença dans sa patrie de brillantes études, qu'il termina à Athènes. De retour à Rome, il y fut créé patrice ; et Théodoric, roi des Goths, s'étant emparé de l'empire peu de temps après, le fit maître du palais, et l'éleva au consulat ; il posséda cette dignité trois fois, et la dernière, en 510, par une distinction unique, ce fut sans collègue. Boèce ne se servit de son crédit que pour le bonheur des peuples soumis à la domination des Goths. Théodoric régna longtemps par ses conseils; mais des courtisans envieux étant parvenus à le rendre suspect à ce prince, il fut arrêté, et enfermé dans un château écarté, où il fut mis à mort. Il composa dans sa prison le livre *De la Consolation philosophique*, qui est le plus célèbre de ses ouvrages. On lui doit aussi un traité de musique divisé en cinq livres, qui est une sorte de répertoire des connaissances des anciens dans cet art. Boèce est le plus ancien auteur qui nous ait fait connaître la notation par les lettres romaines. Le premier livre de son traité de musique, divisé en trente-quatre chapitres, contient l'exposition du système général de l'art chez les anciens, de la constitution des modes, des proportions des intervalles d'après Pythagore, et de l'ordre des cordes de l'échelle. Le second livre, divisé en vingt-neuf chapitres, est un développement de la matière du premier, particulièrement en ce qui concerne les intervalles. Dans le troisième, qui renferme seize chapitres, Boèce a donné l'analyse des systèmes de musique de

Digitized by Google

quelques écrivains grecs, dont la doctrine est opposée à celle de Pythagore, tels que ceux d'Aristoxène, d'Architas et de Philolaüs. Le quatrième livre, divisé en dix-huit chapitres, est relatif à la double notation grecque et latine de la musique, à la nature de quelques cordes principales des modes grecs, et à la division du monocorde. Le chapitre XII, où il est traité des cordes stables et des cordes mobiles, est de grande importance pour l'intelligence de la musique des anciens. Le cinquième livre, qui renferme dix-huit chapitres, est particulièrement consacré à l'analyse du système de Ptolémée, comparé à ceux de Pythagore, d'Architas et d'Aristoxène. La doctrine de Boèce est purement pythagoricienne : elle fut suivie par tous les théoriciens de la musique jusqu'à la réforme attribuée à Guido d'Arezzo. Plus tard elle conserva encore toute son autorité pour les proportions des intervalles jusqu'au seizième siècle, où Fogliani de Modène et Zarlino y substituèrent les proportions fausses de Didyme et de Ptolémée. La grande influence du traité de musique de Boèce, jusqu'au douzième siècle, explique l'abondance des manuscrits de cet ouvrage qui sont répandus dans toutes les grandes bibliothèques. La première édition du Traité de musique de Boèce, réuni à son Arithmétique et à sa Géométrie a été publiée sous ce titre : *Arithmetica, Geometria et Musica Boethii ; Venetiis, Gregorii*, 1492, in-fol. gothique. Cette édition, inconnue à Forkel, à Lichtenthal, et à la plupart des bibliographes, est à la Bibliothèque impériale de Paris (in-fol. V. 612). Quant aux diverses éditions de ce traité indiquées par Forkel et Lichtenthal sous les dates de Venise 1491-1499, il y a confusion dans ce qu'ils en disent. Les frères Grégori ont publié en 1491 le livre *De la Consolation philosophique* avec celui de la *Discipline scolaire* et les *Commentaires de saint Thomas ;* en 1492 ils ont donné divers opuscules de Boèce au nombre de *dix-neuf*, dont ceux que j'ai cités précédemment font partie. Ils ont réuni plus tard tous ces ouvrages pour en former la première édition complète des œuvres de Boèce. En 1499, les mêmes imprimeurs ont donné une autre édition complète des mêmes œuvres, en deux parties, et le traité de musique se trouve dans la seconde. La troisième édition, publiée à Bâle, en 1546, est peu estimée ; on y trouve des multitudes de fautes d'impression. La meilleure édition est celle qui a été donnée par Glaréan, à Bâle, en 1570, in-fol., chez H. Petrina. Le savant éditeur s'est servi de bons manuscrits, particulièrement de ceux de l'abbaye de Saint-Blaise, et y a joint des commentaires. Néanmoins bien des fautes s'y trouvent encore : j'en ai corrigé un grand nombre d'après un excellent manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles (Fonds des ducs de Bourgogne), et un autre bon manuscrit du quinzième siècle, de ma bibliothèque. J'ai fait aussi une traduction française des cinq livres de la Musique, d'après ce manuscrit et d'autres de la même bibliothèque et de la mienne, avec des notes critiques et des commentaires. Si le temps ne me manque pas, j'achèverai ce travail et je le publierai. Charles-Frédéric Borgstedt, savant suédois, a publié une bonne notice biographique et critique intitulée : *De vita et scriptis A. Manlii Torquati Severini Boethii Dissertatio ;* Upsal, 1842, in-8°.

BOECK (Jean-Éberhard), né à Passaw, vers 1745, fut d'abord *violon solo* au service du prince évêque, et ensuite directeur de ses concerts ; il était d'une habileté extraordinaire sur son instrument, et rivalisait avec Lolli. Il a composé beaucoup de musique vocale et instrumentale ; mais rien n'en a été publié.

BOECK (Ignace et Antoine), frères, nés à Hof, le premier en 1754, et le second en 1757. Dès l'âge de dix ans ils apprirent à jouer du cor, et reçurent des leçons de Joseph Vogel, musicien de la cour du prince de La Tour et Taxis, à Ratisbonne, et l'un des premiers cornistes de son temps. Ayant acquis sur cet instrument une belle qualité de son et une grande habileté dans l'exécution, les deux frères firent, en 1775, un voyage à Vienne, où ils furent engagés au service du prince de Bathiany, primat de Hongrie, auprès duquel ils demeurèrent trois ans et trois mois. En sortant de chez ce prince, ils commencèrent à voyager et visitèrent toute l'Allemagne, la Suède, le Danemarck, la Prusse, les villes anséatiques, Venise et toute l'Italie, la France, l'Angleterre, la Russie ; puis ils retournèrent en Italie et revinrent enfin à Munich, où ils furent placés au service de la cour, en 1790. Partout leur exécution parfaite et leur ensemble admirable leur procurèrent des applaudissements et des récompenses. La république de Venise les honora d'une médaille d'or. A Naples, ils eurent le plus grand succès dans un air accompagné de deux cors concertants, qu'ils exécutèrent avec la fameuse Banti. Ils étaient encore, en 1812, au service de la cour de Munich. On a gravé de leur composition : 1° Concertante pour deux cors. — 2° Duos pour deux cors. — 3° Cantate allemande pour quatre voix d'hommes et deux cors ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° Dix pièces pour deux cors et basse, œuvre 6, Leipsick, 1803. — 5° Sextuor pour deux violons, alto, deux cors et violoncelle, œuvre 7 ; ibid., 1804. — 6° *Idem*, œuvre 8 ; ibid., 1804.

Digitized by Google

BOECKEL (Ernest-Gottfried-Adolphe), docteur en théologie et pasteur de l'église Saint-Jacques à Greifswalde, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait imprimer un sermon sur l'érection de l'orgue, qu'il avait prononcé le 22 septembre 1822. Ce morceau remarquable a paru sous ce titre: *Orgelweihpredigt am 16. Sonntag nach Trinit. in der Jacobikirche zu Greifswalde gehalten*. Greifswalde, Kuhnike, 1822, in-8° de 32 pages.

BOECKH (Auguste), savant helléniste et antiquaire, professeur d'éloquence et de poésie à l'université de Berlin, est né à Carlsruhe, en 1783, et a fait ses études à Halle. Il n'était âgé que de vingt-deux ans lorsqu'il obtint la chaire de philologie à Heidelberg, en 1811; il fut ensuite appelé à Berlin. Après la mort de Solger, on lui a confié la direction du séminaire des Instituteurs. Vers le même temps, l'Académie des sciences de Berlin l'a admis au nombre de ses membres. Bœckh est considéré à juste titre comme un des plus savants hommes de l'Allemagne, et ses travaux jouissent de la plus haute estime. Son excellente édition grecque et latine de Pindare (*Pindari Opera quæ supersunt*, t. I, in-4°, Leipsick, 1811; t. II, part. 1, ibid., 1819; part. 2, ibid., 1821), contient un beau travail sur le rhythme musical des poésies grecques, et sur la musique des anciens en général, sous le titre: *De Metris Pindari* (t. I, op. 2°, p. 1-340). Les chapitres 6-12 du 3° livre de ce travail (p. 199-269) traitent particulièrement de la musique des Grecs, et sont ce qu'on a écrit de meilleur sur cette matière, sauf quelques erreurs en ce qui concerne l'usage de l'harmonie chez les anciens. Les chapitres les plus intéressants du travail de Bœckh sont ceux qui ont pour titres: 1° *De harmonia Græcorum. Brevis introductio in harmoniam veterum*. L'auteur, dans cette partie de son ouvrage, attache au mot *harmonie* le même sens que les anciens auteurs grecs. — 2° *De progressu modorum harmoniæ apud Græcos ac de vera indole modorum veterum. Comparatio modorum quindecim.* Cette discussion des modes de l'ancienne musique grecque, et l'examen de l'analogie de ces modes avec les tons de la musique de l'église grecque moderne, sont remplis d'intérêt. — 3° *De Siglis veterum* (p. 244-250). — 4° *Varietate melopœiæ ac de symphonia*. Ce sujet est traité par M. Bœckh en érudit plutôt qu'en musicien. Il est facile de voir qu'il y était à la gêne, car il s'y est livré à beaucoup moins de développements que dans les autres chapitres. Sa conclusion est que, si les anciens ne faisaient pas un usage constant de l'harmonie, cette harmonie n'était pourtant pas absolument bannie de leur musique, et qu'en plusieurs cas elle y était employée. Il croit trouver la preuve dans le 17° vers de la première olympique de Pindare, que l'accord de la tierce mineure était particulièrement connu des Grecs. — 5° *Quædam de instrumentis veterum, inprimis de magadide.* Excellent travail où se trouve éclaircie d'une manière très-satisfaisante une question épineuse qui a donné la torture à bien des savants. — 6° *Examen melodiæ veteris Pythii carminis primi*. Ce chapitre contient quelques vues ingénieuses, mais il est regrettable que l'auteur ne lui ait pas donné plus de développement. Au nombre des ouvrages de Bœckh se trouve une savante dissertation intitulée: *Die Entwickelung der Lehren des pythagorär Philolaus* (Développements des doctrines du pythagoricien Philolaüs); Berlin, 1819, in-8°. Cet ouvrage renferme des recherches sur les proportions musicales de Philolaüs conservées dans le traité de musique de Boëce. Bœckh est mort à Berlin en 1854.

BOECKLIN DE BOECKLINSAU (François-Frédéric-Sigismond-Auguste, baron), docteur en philosophie et conseiller du grand-duc de Bade, naquit à Strasbourg, en 1745, et mourut à Fribourg en Brisgau, le 2 juin 1813. Amateur des arts, particulièrement de la musique, il avait visité l'Italie dans sa jeunesse, et avait été nommé membre de l'académie des Arcades de Rome, ainsi que de plusieurs autres sociétés savantes. On a du baron de Bœcklin un assez grand nombre d'écrits sur diverses matières: il n'est cité ici que pour ceux qui concernent la musique. Le premier a pour titre. *Beiträge zur Geschichte der Musik, besonders in Deutschland*, etc. (Essai pour l'histoire de la musique, particulièrement en Allemagne, etc.); Fribourg en Brisgau, 1790, in-8° de 150 pages. Cet ouvrage consiste en vingt lettres sur la situation de la musique dans les villes principales de l'Allemagne, à l'époque où elles furent écrites. Le second opuscule du baron de Bœcklin est intitulé: *Fragmente zur höhern Musik, und für ästhetische Tonliebhaber* (Fragments concernant la musique transcendante, pour les amateurs d'esthétique musicale); Fribourg et Constance, 1811, in-8° de 83 pages. Bœcklin reproche avec raison à Forkel, dans ce petit ouvrage, d'avoir manqué de philosophie dans la conception de son Histoire générale de la musique. Malheureusement ce morceau de critique, où l'on trouve des vues élevées, est défiguré par une multitude de fautes d'impression.

BOECLER (Jean), docteur en médecine à Strasbourg, naquit à Ulm, le 20 octobre 1651, et mourut à Strasbourg, le 19 avril 1701. Il a publié

Digitized by Google

dans cette ville une dissertation *De Sono*, 1693.

BOEDECKER (PHILIPPE-FRÉDÉRIC), compositeur et organiste de la cour à Stuttgard, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer un recueil de motets pour soprano avec la basse continue sous ce titre : *Partitura sacra*; Strasbourg, 1651, in-fol. On y trouve trois motets de *Casati* et un de *Monteverde*, outre ceux de Bœdecker. Ce recueil contient aussi une sonate à violon seul avec basse continue et *Sonata sopra la Monica, a fagotto solo con basso continuo*. Bœdecker a laissé en manuscrit un *Manuductio nova methodico-practica*, qui a été publié après sa mort (Stuttgard, 1711, in-fol.) par son fils, Philippe-Jacques, qui lui avait succédé dans la place d'organiste de la cour. Ce recueil contient des pièces d'orgue à trois parties.

BOEHM (GEORGES), né à Prague, entra chez les jésuites en 1636, à l'âge de quinze ans. Il y enseigna les humanités pendant quatre ans, la philosophie pendant trois, les mathématiques, neuf, et la théologie, cinq. Il mourut à Znaym le 7 novembre 1666. Au nombre des ouvrages de ce savant, on en trouve un qui a pour titre : *Propositiones mathematico-musurgicas*; Prague, 1650, in-4°.

BOEHM (GEORGES), compositeur et organiste à l'église de Saint-Jean à Lunebourg, vivait encore en 1728, selon Walther (*Musik. Lex.*). Il était né Goldbach, dans la Thuringe. Walther et Adlung (*Musikal. Gelahrtheit*) disent que ses préludes d'orgue pour des chants chorals étaient comptés parmi les meilleurs de son temps. Il ne paraît pas qu'on les ait publiés.

BOEHM (GODEFROI), cantor à Tragheim près de Kœnigsberg, vers le milieu du dix-huitième siècle, est connu par une ouverture pour le clavecin publiée à Nuremberg en 1744, et par trois solos pour flûte, ibid., 1760. On a gravé aussi une fugue pour clavecin de sa composition, à Amsterdam; enfin, il a laissé en manuscrit deux concertos pour clavecin seul.

BOEHM (IWAN), violoniste de la chapelle du roi de Prusse, né à Moscou, en 1713, fit ses premières études musicales sous la direction de Piantanida, et reçut ensuite des leçons de Graun l'aîné. On croit qu'il est mort vers 1760. Il a composé plusieurs solos et trios pour le violon qui n'ont pas été publiés, mais qu'on trouvait dans le magasin d'Emmanuel Breitkopf, en 1766.

BOEHM (ÉLISABETH), habile cantatrice qui devint la femme de Joseph Cartellieri, naquit à Riga, en 1756, et parut pour la première fois sur le théâtre, en 1783. En 1788, elle chanta au théâtre National de Berlin, mais elle n'y parut que sous le nom de *Bœhm*.

BOEHM (JEAN), virtuose sur le violon, fut directeur de musique de plusieurs troupes d'opéra allemand, vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. C'est tout ce qu'on sait de la vie de cet artiste, l'instabilité de son séjour n'ayant pas permis d'avoir de plus amples renseignements. Il jouissait de beaucoup d'estime comme directeur de musique et comme violoniste. Il s'est fait aussi quelque réputation par la composition de plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque : 1° *Das Meester der Liebe* (le Modèle d'amour). — 2° *Die Braut im Schleier* (la Nonne fiancée). — 3° *Philander*. — 4° *Philémon et Baucis*. La plupart de ces ouvrages sont écrits pour de petits orchestres.

BOEHM (JOSEPH), membre de la chapelle impériale de Vienne, et premier professeur de violon au Conservatoire de cette ville, est né en 1768 à Pesth, en Hongrie. Son père fut son premier maître pour le chant et pour le violon. A l'âge de huit ans, il partit avec sa famille pour la Pologne, où il avait déjà passé quatre années lorsque Rode y arriva, quittant la Russie pour retourner en France. Le célèbre violoniste, charmé des heureuses dispositions du jeune Bœhm, voulut bien lui donner des leçons, et le mit sur la voie de cette belle école du violon que lui-même tenait de Viotti. En 1815, Bœhm se rendit à Vienne, et se fit entendre au théâtre de la cour, en présence de l'empereur. Trois ans après, il visita les villes principales de l'Italie, et se fit entendre au théâtre de la Scala à Milan. A son retour dans la capitale de l'Autriche, il obtint la place de professeur au Conservatoire, et deux ans après le brevet de violoniste de la chapelle de la cour. En 1823, il entreprit une grande excursion en Allemagne et en France, et se fit entendre dans des concerts à Prague, Munich, Stuttgard, etc. Après avoir employé près de deux années à ce voyage d'art, il est retourné à Vienne. Bœhm a publié environ vingt œuvres de musique pour son instrument. Parmi ces ouvrages on remarque : 1° Polonaise pour le violon, avec quatuor : œuvre 1er; Vienne, Haslinger. — 2° Variations brillantes, idem., op. 2; Vienne, Mechetti. — 3° *Clément*, *Helmsberger*, *S.-Lubin*, *Mayseder*, *Schuppanzigh*, variations sur un thème de Beethoven, pour violon et piano; ibid. — 4° Deuxième polonaise pour violon principal, avec deux violons, alto et basse, op. 4; Vienne, Haslinger. — 5° Cinq variations pour violon et orchestre, op. 8; Vienne, Artaria. — 9° Quatre variations sur un thème de Rossini, pour violon et orchestre, op. 9; ibid. — 7° *Concertino* pour violon, op. 10; ibid. —

Digitized by Google

8° Quatuors pour 2 violons, alto et basse, ibid. Plusieurs bons élèves ont été formés par Bœhm dans le Conservatoire de Vienne. En 1837, il s'est établi à Saint-Pétersbourg comme professeur et premier violon du théâtre allemand. Il y vit encore (1858). Ses meilleurs élèves sont Ernst et Joachim. Son fils (Louis), violoniste comme lui, et son élève, s'est fait entendre à Pétersbourg dans un concert, en 1840. Il donnait alors des espérances comme artiste futur.

BOEHM (Théobald), célèbre flûtiste allemand, né en Bavière, vers 1802, est membre de la chapelle et de la musique particulière du roi à Munich. Aucun autre renseignement ne m'est parvenu sur cet artiste, considéré comme un des plus habiles flûtistes de l'époque actuelle en Allemagne; je sais seulement qu'il s'est rendu à Londres, dans l'automne de l'année 1834, et qu'il s'y trouvait encore dans les premiers mois de 1835. D'après les éloges qui lui sont accordés par les artistes qui l'ont entendu, il paraît que Bœhm se distingue également et par sa belle manière de chanter l'*adagio*, et par le brillant de son exécution dans les difficultés. En 1849, je le vis à Munich; il y était plus occupé de la fabrication des flûtes d'après le nouveau système auquel il a donné son nom, que de son talent d'exécution. Théobald Bœhm était depuis longtemps à la recherche des moyens de perfectionner la flûte sous les rapports de la justesse et du doigter pour l'exécution de certaines difficultés et de certains trilles qui étaient inexécutables sur l'ancienne flûte. Dans le même temps, un Anglais, M. Gordon (*voy.* ce nom) s'occupait des mêmes recherches et avait commencé la résolution du problème par un système d'anneaux réunis par une tige mobile, dont les combinaisons atteignaient à peu près le but. Bœhm, ayant eu des relations avec Gordon, comprit le mérite de cette invention, la perfectionna, et en fit des applications à la musique destinée à la flûte. Les instruments fabriqués par lui dans ce système sont devenus les modèles suivis par la plupart des facteurs, et leur usage s'est étendu de proche en proche. Cependant quelques flûtistes distingués de l'ancienne école se sont posés en adversaires de l'innovation de Bœhm : à leur tête s'est placé Tulou; mais les avantages de la nouvelle flûte sont tels, que rien ne pourra empêcher son adoption universelle dans une époque rapprochée. Déjà il ne reste plus qu'un très-petit nombre d'opposants. En 1849, Bœhm entreprit une nouvelle réforme du tube de la flûte, en renversant sa construction de telle sorte, que la tête devint conique de cylindrique qu'elle était, et que, dans la grande pièce du milieu, le cône a fait place au cylindre (Voyez mon *Rapport sur la fabrication des instruments de musique mis à l'exposition de Paris*, en 1855, Paris, imprimerie impériale, 1856, tome II, pages 659-660 des *Rapports du jury mixte international*, et dans le tiré-à-part, pages 5 et 6). Bœhm a fait aussi de grands travaux pour le perfectionnement du hautbois et du basson; il en a beaucoup amélioré la justesse, le doigter et l'égalité (voyez le rapport ci-dessus); mais la qualité du son du hautbois s'en est modifiée.

On a de la composition de Bœhm : Des concertos pour flûte publiés chez Aibl à Munich. — Des variations sur l'air de *la Sentinelle*. — D'autres variations sur le thème *Nel cor più non mi sento*. — Un *andante* et polonaise pour flûte et orchestre, op. 3; Vienne, Artaria. — Un divertissement sur un thème de Carafa, op. 6; Munich, Falter. — Une polonaise pour flûte et orchestre, op. 9; Paris, Schott. — Une autre grande polonaise, op. 16.—Une fantaisie concertante pour flûte et piano sur une polonaise de Carafa, œuvre 8; Munich, Falter. — Des variations sur un thème de *Freyschütz*; ibid. — Un divertissement sur un air de Poissl, op. 13; ibid. — Un Rondo brillant, op. 12; ibid. — 32 Études; ibid. Première Fantaisie pour flûte et orchestre sur des thèmes suisses, op. 23; Mayence, Schott. Deuxième idem, op. 24; ibid. — Grande polonaise pour flûte et orchestre, op. 16; Munich, Falter. — Variations idem sur la marche de *Moïse*, op. 17; ibid. — Idem sur un air tyrolien, op. 20; ibid. — Idem sur un air allemand, op. 22; ibid. — Fantaisie sur l'invitation à la valse, idem, op. 21; ibid. Bœhm est aussi auteur d'un petit écrit intitulé : *Ueber den Flötenbau und die neuesten Verbesserungen desselben* (Sur la construction de la flûte et ses nouveaux perfectionnements); Mayence, Schott, 1847, in-8° de 57 pages.

BOEHM (Charles-Léopold), violoncelliste distingué, né à Vienne, le 4 novembre 1806, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, et y fut élève de Joseph Merk, pour son instrument. Attaché d'abord à l'orchestre du théâtre de *Josephstadt*, puis du Théâtre *An der Wien* (Sur-la-Vienne), il quitta ce dernier, le 3 septembre 1828, lorsqu'il fut appelé à Donauschingen pour faire partie de la chapelle du prince de Fürstenberg, dirigée par Kalliwoda (*voy.* ce nom). Profitant de quelques congés qui lui furent accordés, il fit des voyages pour se faire connaître, et joua avec succès à Bâle, Zurich, Genève, ainsi que dans un grand nombre de villes d'Allemagne. Plusieurs sociétés musicales de la Suisse, de l'Allemagne et de la Hongrie lui décernèrent le titre de membre hono-

zed by Google

raire, en considération de son talent. La chapelle du prince de Fürstenberg ayant été dissoute au mois d'août 1849, par suite de la révolution du grand-duché de Bade, Bœhm alla s'établir à Strasbourg, y entra à l'orchestre du théâtre, et y donna des concerts; puis il passa l'été aux eaux de Vichy, et y obtint de brillants succès. De retour à Strasbourg, vers la fin de 1850, il reprit sa place dans l'orchestre du théâtre. Bientôt après, une décision du prince de Fürstenberg ayant rappelé neuf membres de l'ancienne chapelle pour former une musique de chambre, sous la direction de Kalliwoda, Bœhm, compris dans ce nombre, retourna à Donauschingen, le 30 avril 1851. Bœhm est considéré à juste titre comme un des violoncellistes les plus remarquables de l'Allemagne. Les premières compositions de cet artiste, lesquelles consistent en variations, polonaises, fantaisies, etc., ont été publiées à Vienne chez Artaria et chez Mechetti; ses ouvrages d'une date postérieure, plus importants, tels qu'un concerto en *ré* mineur pour violoncelle et orchestre, des fantaisies également avec orchestre, et des duos pour deux violoncelles, ont paru à Leipsick, chez Péters.

BOEHM (Jean-Wilhelm), écrivain sur qui l'on n'a pas de renseignements biographiques: on sait seulement qu'il était à Prague au commencement de 1830, et qu'au mois de septembre de la même année il était à Vienne. On a de cet auteur un livre intéressant intitulé: *Analyse des Schönen der Musik und des Tanzes* (Analyse du beau dans la musique et dans la danse); Vienne, Schramel, 1830, in-8° de 207 pages, avec deux planches. Le critérium de la théorie du beau musical, suivant M. Bœhm, est celui de la simplicité des rapports numériques; principe déjà traité par Euler, dans son *Tentamen Theoriæ musicæ*, mais qui a conduit M. Bœhm à de nouveaux résultats. On trouve dans son livre une curieuse formule mathématique sur les opérations de l'entendement dans le jugement des rapports harmoniques des sons. Cet ouvrage ne me paraît pas avoir été remarqué comme il méritait de l'être.

BOEHM (F.-A.), musicien à Vienne, vers 1830, y a publié des *Danses en harmonie à six parties*, Haslinger; des duos pour deux flûtes, ibid.; des danses pour le même instrument, ibid.; des duos pour deux clarinettes, op. 2 et 5, ibid.; *la Clémence*, andantino pour piano à quatre mains, op. 6, Vienne, Diabelli; une grande polonaise pour piano seul, op. 23, Leipsick, Peters, et quelques autres ouvrages.

BOEHME (Jean-Chrétien), né à Dresde vers 1650, fut d'abord second organiste de la chapelle de l'électeur de Saxe, vers 1682, puis organiste en titre. Il occupa cette place jusqu'en 1699, époque de sa mort. Il a laissé plusieurs pièces de musique d'église qui n'ont pas été imprimées.

BOEHME (Charles-Gottlob-Henri), directeur du séminaire des instituteurs des écoles populaires à Berlin, est né dans cette ville, le 10 octobre 1783. Il a publié un guide pour l'enseignement du chant dans les écoles populaires, sous ce titre: *Leitfaden beim Gesangsunterricht in Volksschulen*, gr. in-4°; Berlin, Euslin, 1819.

BOEHME (A.), pianiste de Vienne, a publié quelques ouvrages pour son instrument, entre autres six variations sur un thème original, op. 5, Vienne, Haslinger, et huit variations brillantes sur la *Marche de Fidelio*, op. 6, Vienne, Cappi.

BOEHMER (David-Abraham), virtuose sur le basson, au service du duc de Saxe-Gotha, naquit à Muskau, dans la haute Lusace, le 9 mai 1709, et commença à l'âge de cinq ans l'étude du violon chez son père; mais à douze ans il quitta cet instrument pour le basson, sur lequel il acquit une grande habileté. En 1726, il entra avec son père (Samuel Bœhmer, né à Schlichtingsheim, ville de la grande Pologne, le 3 octobre 1678), au service du comte de Schœnaich Carolath. Celui-ci prit tant d'intérêt à ce jeune virtuose, qu'il l'envoya à Berlin pour y prendre des leçons du célèbre bassoniste Guttofsiky afin de se perfectionner. Après le décès de son père, il alla à Gotha et s'y établit. Il y est mort en 1786. Sa sœur, Esther-Hélène, née le 18 août 1724, fut très-habile violoncelliste. Bœhmer a laissé en manuscrit quelques solos pour son instrument.

Un autre musicien nommé *Bœhmer* (Jean-Sébastien), musicien de la chambre du roi de Saxe, mort à Dresde le 23 mai 1819, a publié des polonaises pour le piano, à Hanovre, chez Kruschwitz.

BOEHMER (Charles), fils de Jean-Sébastien, est né à Dresde en 1802. Il n'était âgé que de treize ans, lorsqu'il donna, au mois de janvier 1815, des concerts à Berlin, dans lesquels il fit admirer son habileté sur le violon. Fixé dans cette ville depuis cette époque, il y a été employé à l'orchestre du théâtre royal; mais il s'est attaché postérieurement à l'alto, dont il joue avec un talent remarquable. Bœhmer s'est fait connaître comme compositeur par la musique de quelques petits opéras, entre autres *die Zauberruthe* (la Baguette enchantée), et *der Meerkönig und sein Liebchen* (le Roi de la mer et sa maîtresse), dont les ouvertures à grand orchestre ont été publiées à Berlin, chez Bote et Boke. On

Digitized by Google

a aussi de lui quelques thèmes variés et des fantaisies pour violon et orchestre ou quatuor, op. 19, 21 et 30, ibid., des duos concertants pour deux violons, op. 8, 12, 16, 22, 39, et 40, ibid., des duos pour piano et violon, op. 6, 7, ibid., etc.; des ouvertures et entr'actes pour orchestre, op. 43 et 55; Berlin, Hæcker.

BOEHMER (Jean-Georges), cantor et directeur de musique à Lauban, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, a fait insérer dans l'écrit périodique publié à Breslau, sous le titre *Eutonia*, une dissertation sur la musique d'église considérée comme moyen de sanctification du culte évangélique (t. V, p. 25-43). Dans le même recueil il a donné une autre dissertation sur l'usage du chant dans les funérailles (*Eutonia*, 1832, t. VII, p. 1-15), et une troisième sur les collections de musique à l'usage du culte évangélique (ibid., p. 97-118).

BOEHNER (Jean-Louis), pianiste, organiste distingué, et compositeur, est né le 8 janvier 1787, à Toesselstædt, dans le duché de Gotha. Son père, né à Dietharz, dans la forêt de Thuringe, et qui fut pendant plus de quarante ans organiste à Toesselstædt, lui donna les premières leçons de musique. Le talent qu'il avait reçu de la nature se développa avec tant de rapidité, qu'à l'âge de dix ans il jouait avec habileté de l'orgue, du clavecin et du violon, et que, sans avoir reçu aucune leçon d'harmonie ou de contre-point, il écrivait de la musique dans le style d'église. Ayant été envoyé à Erfurt pour y faire des études au gymnase, il négligea les lettres et les sciences pour la musique, qui était pour lui l'objet d'une véritable passion. Kluge lui donna des leçons d'orgue, et il apprit la composition sous la direction du maître de concert Fischer. Les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre Kittel, un des meilleurs élèves de J.-S. Bach, exercèrent sur son talent la plus heureuse influence. Déjà il avait acquis de profondes connaissances dans son art, lorsque Spohr fut engagé au service de la cour de Gotha; cette circonstance détermina Bœhner à aller fixer son séjour dans cette ville. En 1808, il alla à Iéna, où son talent le fit rechercher par tous les amateurs de musique : il y fit la connaissance de Gœthe et de Falk, et ces deux hommes célèbres goûtèrent la tournure de son esprit. C'est à cette époque que l'originalité de Bœhner, sa sauvagerie, sa naïveté, commencèrent à être remarquées; toute sa personne, et même la gaucherie de ses manières, contribuaient à faire de lui un être extraordinaire dont l'esprit observateur de Hoffmann fut frappé. Cet écrivain de génie eut bientôt aperçu le parti qu'il pouvait tirer d'un tel modèle : il en fit le type de son excellente création du maître de chapelle *Kreisler*. L'originalité de leur esprit et le goût du vin, qu'ils avaient tous deux, eurent bientôt rapproché ces deux hommes singuliers : ce fut, dit-on, dans leurs fréquentes libations que le célèbre romancier fit des études sur Bœhner pour son bizarre maître de chapelle.

Décidé à ne pas se mettre dans la dépendance d'une cour, d'une école publique ou d'une église, Bœhner voulut chercher dans le libre exercice de son talent des ressources pour son existence, et les voyages et les concerts lui parurent le moyen qui pouvait le mieux réaliser ses vues. Il écrivit alors plusieurs morceaux, notamment son concerto de piano en *ut* majeur (œuvre dixième) pour l'usage de ces concerts, et, après les avoir terminés, il visita Erfurt, Meinungen, Hildburghausen, Cobourg, Nuremberg, Erlangen, Würzbourg, etc., recueillant partout des applaudissements et quelque argent que le cabaret ne tardait point à lui enlever. Quelquefois il s'arrêtait, séjournait dans l'endroit qui lui plaisait, et vivait du produit des leçons qu'il donnait aux amateurs. De retour à Gotha, il y resta peu de temps, et entreprit un second voyage plus étendu qui le conduisit à Stuttgard, Strasbourg, Colmar, puis à Bâle, Zurich et dans presque toutes les villes de la Suisse. Les troubles politiques et le mouvement des armées l'obligèrent à s'arrêter et à suspendre l'exécution du projet qu'il avait conçu d'un long voyage en Italie. Il retourna à Nuremberg, y fut accueilli avec empressement, et y vécut pendant cinq ans, partageant son temps entre la composition et les leçons qu'on lui demandait de toutes parts. Il y écrivit trois concertos de piano, et un opéra *Der Dreyherrenstein*, qui n'a jamais été représenté ni imprimé, et dont on n'a publié que l'ouverture. Pendant son séjour en cette ville, il fit un voyage sur le Rhin, visita Manheim, Heidelberg, Darmstadt et Francfort, donnant partout des concerts d'orgue, et faisant admirer son habileté sur cet instrument. Puis l'inconstance de ses goûts le ramena à Gotha, et en 1819 il recommença ses voyages, se rendit à Hambourg, et de là passa en Danemark. L'année suivante il se retira dans le lieu de sa naissance, et depuis lors, il y a vécu seul, éloigné de toute société, n'ayant pour exister que le faible produit de ses ouvrages, et faisant consister tout son bonheur dans l'exercice de son art, et dans ses promenades solitaires au sommet des montagnes ou dans les bois. Toute contrainte, toute obligation ordinaire de la vie lui est insupportable. On assure qu'il occupe une partie de son temps à

Digitized by Google

écrire sa propre biographie sous le point de vue original où il se considère lui-même ; si cet ouvrage paraît un jour, il ne manquera pas d'exciter la curiosité, quel que puisse être d'ailleurs le talent de l'écrivain. En 1840, Boehner a reparu sur la scène du monde musical, par les concerts d'orgue qu'il a donnés à Francfort-sur-le-Mein.

Comme instrumentiste, les éloges accordés par les Allemands à Bœhner ne laissent point de doute sur son habileté : comme compositeur, il ne se recommande guère que par une bonne facture, et l'art de développer des idées peu remarquables. L'originalité manque à sa pensée, et ce n'est pas un médiocre sujet d'étonnement que de ne trouver que des idées ordinaires dans les productions d'un homme si peu semblable aux autres. La fécondité est, dit-on, un des signes caractéristiques du génie ; chez Bœhner, elle n'a été que le résultat des travaux. Singularité assez remarquable, loin de prendre la teinte de l'état morose de l'âme de l'artiste, sa musique est empreinte d'un caractère de gaieté. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque : 1° Sérénade pour deux violons, alto, flûte obligée, deux cors, basson, violoncelle et contre basse, op. 9 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Trois marches en harmonie militaire ; Augsbourg, Gombart. — 3° Deux recueils de danses à grand orchestre ; ibid. — 4° Des quatuors pour deux violons, alto et basse. — 5° Une fantaisie avec variation pour clarinette et orchestre, op. 21 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Variations pour cor, avec quatuor, op. 24 ; Mayence, Schott. — 7° Concertos pour le piano avec orchestre, œuvres 7, 8, 11 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 8° Concerto en fantaisie, op. 13 ; Leipsick, Hofmeister. — 9° idem, op. 14 ; ibid. — 10° Quatuor pour piano, violon, alto et basse, op. 4 ; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 9° Sonate pour piano et violon, op. 37 ; Copenhague, Lose. — 12° Walses à quatre mains ; Leipsick, Hofmeister. — 13° Sonates pour piano seul, op. 15 ; ibid. — 14° Fantaisies, caprices, bagatelles, etc., pour piano, op. 19, 22, 31, 91, 92 ; Leipsick, Hambourg, Francfort et Augsbourg. — 15° Variations pour le même instrument, op. 3, 6, 12, 20, 51, 53, 55 ; Leipsick, Cobourg, Offenbach, Bonn et Nuremberg. — 16° Recueils de danses et de walses pour le piano, op. 4, 36, 43, 44, etc. ; Leipsick, Bonn, Offenbach, Hambourg, Erfurt et Augsbourg. — 17° Plusieurs recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. — 18° Des pièces d'orgue. — 19° Des ouvertures à grand orchestre. — 20° Un opéra intitulé : *Der Dreyherrenstein*. — 21° Des motets. Son dernier ouvrage, qui porte le numéro d'œuvre 120, consiste en variations pour le piano avec orchestre, sur une valse suisse.

BOELSCHE (Jacques), bon organiste et compositeur, né à Muhen près de Celle, dans le Hanovre, fut d'abord organiste au bourg d'Hoya, près de Burgdorff, ensuite à Brunswick, vers 1669. Il mourut dans cette ville en 1684. Walther dit qu'il avait écrit des pièces de clavecin fort bonnes.

BOËLY (Jean-François), est né en 1739 à Pecquigny, en Picardie, et a fait ses études musicales et littéraires, comme enfant de chœur, à la cathédrale d'Amiens. Lorsqu'il eut atteint l'âge de vingt ans il se rendit à Paris et entra à la sainte chapelle du palais, en qualité de haute-contre. Il y resta jusqu'à l'âge de trente-six ans, et dut prendre la tonsure, le titre et le costume d'abbé ; mais une place de chanteur de la chapelle du roi, à Versailles, lui ayant été donnée, il alla se fixer dans cette ville, et reprit l'habit séculier. Devenu libre de se marier par son changement de position, il épousa la fille de Levesque, musicien ordinaire de la chapelle du roi, gouverneur des pages de la musique, et l'un des éditeurs du solfége d'Italie. Après avoir perdu sa femme, il se retira à la maison de Sainte-Perrine de Chaillot, en 1809, et y mourut au commencement de l'année 1814. Boëly, auteur de motets et de divers morceaux de musique d'église, avait appris les règles de l'harmonie d'après les principes de Rameau, et son admiration pour le système de la basse fondamentale allait jusqu'au fanatisme. Choqué de voir écarter ce système de l'enseignement de l'harmonie, dans le traité que Catel avait composé pour l'usage du Conservatoire et qui avait paru en 1802, il écrivit une longue critique de cette nouvelle théorie, et lui donna le titre suivant : *Le Partisan zélé du célèbre fondateur de l'harmonie aux antagonistes réformateurs de son système fondamental, ou Observations rigoureuses sur les principaux articles d'un nouveau traité, soi-disant d'harmonie, substitué par le Conservatoire de Paris à l'unique chef-d'œuvre de l'art musical.* Boëly démontrait assez bien dans cet écrit, quoiqu'en fort mauvais style, que les bases du système de Catel, prises dans les divisions arbitraires du monocorde qui donnent l'accord de neuvième majeure de la dominante, sont illusoires en fait, et insuffisantes dans leur application. Il envoya son manuscrit à Gossec, qu'il considérait comme le chef du Conservatoire, l'invitant à lui en donner son avis. Assez irritable dans son amour-propre, Gossec répondit, le 24 octobre 1806, une lettre courte, sèche, injurieuse et peu sensée, au partisan de la basse fondamentale, qui de son côté accabla de son indignation son antagoniste mal-

Digitized by Google

avisé, et fit imprimer toute la correspondance avec l'ouvrage qui l'avait fait naître. Son livre parut sous ce titre singulier : *Les véritables causes dévoilées de l'état d'ignorance des siècles reculés, dans lequel rentre visiblement aujourd'hui la théorie pratique de l'harmonie, notamment la profession de cette science. Offres généreuses de l'en faire sortir promptement, faites à M. Gossec, chef des professeurs en cette partie, au Conservatoire impérial de musique, qui n'a point eu la modestie de les accepter. Réponses indécentes de ce chef aux lettres suivantes sur ces différents objets, par M. Boëly, ancien artiste musicien, retiré à la maison de Sainte-Perrine, à Chaillot*; Paris, 1806, un vol. in-8° de xxx et 157 pages. Cette publication n'eut pas l'effet que l'auteur s'en était promis. Le style du livre était inintelligible, et personne ne le lut.

BOËLY (Alexandre-Pierre-François), fils du précédent, est considéré par tous les artistes qui ont connu son talent comme un pianiste très-distingué, et comme un bon organiste dans la manière classique. Il est né à Versailles, le 19 avril 1785. Dès l'âge de cinq ans, il apprit la musique sous la direction de son père et de sa mère; puis il continua l'étude du solfége conjointement avec les pages de la musique du roi. Admis plus tard comme élève au Conservatoire de musique, il se livra à l'étude du violon, et reçut des leçons de piano de Ladurner. A l'âge de quinze ans il dut sortir du Conservatoire pour suivre son père, que des circonstances difficiles obligeaient à aller vivre en province. Il y passa deux années privé de tout secours de bons professeurs. De retour à Paris, il espérait rentrer au Conservatoire; mais il n'y put parvenir, à cause de la rancune qu'on y avait contre son père. Il s'en consola en se livrant seul à des études persévérantes sur un art qui avait été toujours pour lui l'objet d'une ardente passion. Son père lui avait donné quelques leçons d'harmonie d'après le système de Rameau; il dut réformer par la lecture des bons ouvrages classiques les faux principes qu'il y avait puisés. L'exécution des belles œuvres de Bach, de Hændel, de Haydn et de Mozart lui en apprit pour la pratique plus que tout ce qu'il avait lu dans les livres. Cette étude a donné à son talent un caractère particulier presque entièrement ignoré de nos jours et très-différent de la manière des autres pianistes. Comme compositeur, M. Boëly n'a pas recherché les succès populaires; mais il a conquis l'estime de tous les connaisseurs. Sa musique est grave, en général correcte, profondément pensée, et l'on y trouve partout le sentiment consciencieux de l'artiste qui obéit à son instinct au lieu de suivre les formes à la mode.

Vers 1830, il s'est livré spécialement à l'étude de l'orgue, et a acquis sur cet instrument un talent distingué, mal apprécié à Paris, où le style de l'orgue est soumis comme toute autre musique aux futilités de la mode. M. Boëly a été pendant plusieurs années organiste de l'église Saint-Germain l'Auxerrois. Ses ouvrages publiés sont : Op. 1, Deux sonates pour piano seul, dédiées à Ladurner; Paris, chez l'auteur. — Op. 2, Trente caprices, ou Pièces d'étude, dédiés à M^me^ Bigot; Paris, Janet et Cotelle. —Op. 3, *Air de Richard*, varié pour piano et violon; Paris, Pleyel. — Op. 4, Duo pour piano à 4 mains; Paris, Richault. — Op. 5, Trois Trios pour violon, alto et violoncelle; ibid. — Op. 6, Trente études, dédiées à Kalkbrenner; ibid. — Op. 7, Deux caprices à 4 mains et un à 3 mains; Paris, Prilip. — Op. 8, Caprice pour piano seul; Paris, v^e^ Launer. — Op. 9, Quatre offertoires pour l'orgue; Paris, v^e^ Canaux. — Op. 10, Messe de Noël pour orgue; ibid. — Op. 11, Quatorze pièces d'orgue; ibid. — Op. 12, Vingt-quatre pièces d'orgue; ibid. — Op. 13, Troisième suite d'études pour piano, dédiée à Cramer, Paris; Richault. — Op. 14, Douze petites pièces pour l'orgue expressif; Paris, v^e^ Canaux. — Op. 15, Quatorze cantiques de Druizet pour l'orgue avec pédale obligée; ibid. Boëly est mort à Paris le 27 décembre 1858, à l'âge de soixante-treize ans.

BOEN (Jean), écrivain du moyen âge sur la musique, est auteur d'un traité sur cet art que M. Danjou (*voy.* ce nom) a trouvé parmi les manuscrits de la Bibliothèque du Vatican, à Rome; mais jusqu'à ce jour il n'en a pas fait connaître le contenu.

BOENICKE (Hermann), professeur de musique et organiste de l'église Saint-Benoît à Quedlinbourg, est né à Endorf, le 26 novembre 1821. Kœrner a publié des pièces de la composition de cet artiste dans son Journal d'orgue (Erfurt, sans date, in-4° obl.).

BOERIUS (Nicolas). On a sous ce nom un poëme latin et allemand sur le chant des oiseaux et sur ses rapports avec la musique, sous ce titre : *Ornithofonia, sive Harmonia melicarum avium, juxta naturas, virtutes et proprietates suas;* Brême, 1695, in-4°.

BOESSET (Antoine), sieur de Villedieu, écuyer, intendant de la musique du roi Louis XIII, paraît être né vers 1585. En 1615, il fut nommé intendant de la musique de la reine, puis maître de la musique du roi en 1617, intendant de sa musique en 1627, surintendant de la musique du roi et de la reine en 1632-1643, conseiller

Digitized by Google

du roi en ses conseils, et son maître d'hôtel. La Borde dit (*Essai sur la Musique*) qu'Antoine Boesset mourut en 1686; mais c'est évidemment une erreur, car il aurait eu alors environ cent ans, étant déjà intendant de la musique de la reine soixante-onze ans auparavant. D'ailleurs un acte porté sur le registre de décès de Saint-Eustache, le jeudi 10 décembre 1643, et découvert par M. Beffara, contient ce qui suit : « Convoi et service complet de 50 s. « pour défunt M. Boesset, vivant conseiller du « roi, surintendant de la musique des chambres « du roi et de la reine, demeurant rue Vivien « (Vivienne), et son corps en l'église de Mont- « martre, 45 livres. » Boesset avait épousé la fille de Guedron, qui fut aussi surintendant de la musique de Louis XIII. Cet artiste a joui d'une grande célébrité en France, à cause de ses airs à plusieurs parties : 1° Le premier recueil de ses compositions a paru sous ce titre : *Airs de cour à quatre et cinq parties*; Paris, Ballard, 1617, in-8° obl. — 2° Deuxième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties; ibid., 1620. — 3° Troisième livre d'airs de Boesset à quatre et cinq parties; ibid., 1621, in-8° obl. — 4° Quatrième livre d'airs de cour à quatre et cinq parties par Antoine Boesset, intendant de la musique du roi et de la reine; ibid., 1624.— 5° Cinquième livre idem; ibid., 1626, in-8° obl. — 6° Sixième livre idem; ibid., 1629, in-8° obl. — 7° Septième livre idem; ibid., 1630, in-8° obl. — 8° Huitième livre idem; ibid., 1632, in-8° obl. — 9° Neuvième livre idem; ibid., 1642. Ces neuf livres ont été réimprimés chez Ballard en 1689, in-8° obl. Le dixième livre a pour titre : *Airs de cour en tablature de luth*; il n'a été publié qu'après la mort de Boesset. Une traduction anglaise du premier livre de ces chansons a été publiée sous ce titre : *Court-Ayres, with their duties englished*; Londres, 1629. La Bibliothèque impériale, à Paris, possède un recueil de motets manuscrits de cet auteur. Boesset a écrit aussi la musique de beaucoup de ballets pour la cour, dans l'exercice de ses fonctions auprès du roi et de la reine. Voici ceux dont on a recueilli les titres : 1° Ballet (sans nom), en 1613 ou 1614. — 2° *Ballet des Dix Verds*, en 1614, en collaboration avec Gabriel Bataille. — 3° Ballet (sans nom), en 1615. — 4° Ballet (sans nom), en 1616 ou au commencement de 1617. Ce ballet a été dansé par Louis XIII, le 29 janvier 1617. Boesset en avait composé la musique avec Guedron et Mauduit. — 5° Ballet (sans nom), en 1618. — 6° Ballet de la reine, en 1620. — 7° *Apollon*, ballet, en 1621. — 8° *Ballet du Soleil*, en 1621. — 9° Le récit de la vertu à la reine, dans le Ballet sans titre, 1621. — 10° *Ballet du roi*, en 1622. — 11° *Ballet de Monseigneur le Prince*, 1622.— 12° *Ballet de la reine*, 1622. — 13° *Les Villageois tireurs de bottes*, 1622. — 14° Les airs du ballet des *Bacchanales*, 1623. — 15° *Les Fêtes de Junon*, 1623.— 16° *Le Ballet des voleurs*, 1624. — 17° *Les Fêtes des forêts de Saint-Germain*, 1625. — 18° *Récit du grand ballet de la douairière Billebahault*, 1626. — 19° *Ballet de Monsieur*, 1627. — 20° *Les Nymphes bocagères*, 1627. — 21° *Le Sérieux et le Grotesque*, 1627. — 22° *Ballet des Triomphes*, 1635. — 23° Petite pastorale. — 24° Récit d'*Orphée*.

BOESSET (Jean ou Jean-Baptiste), fils d'Antoine, né en 1612, chevalier, seigneur de Hault, gentilhomme ordinaire du roi, conseiller, maître d'hôtel du roi et de la reine, maître et surintendant de la chambre, en survivance de son père. En 1635 il fut titulaire de cette place, aux faibles appointements de 450 livres. Il joignit à cette charge, en 1665, celle de maître de la musique de la reine mère. Il mourut le 25 décembre 1685, et non en 1686, comme le dit La Borde, qui n'a pas connu l'existence de Jean-Baptiste Boesset, et qui l'a confondu avec Antoine. Un premier livre d'airs à trois et à quatre parties, composé par Jean-Baptiste, a été publié chez Ballard en 1669; le deuxième a paru en 1671, chez le même imprimeur. Ce musicien a aussi composé la musique des ballets dont les titres suivent: 1° *Ballet du temps* (1654), en collaboration avec Molière, musicien de la chambre. — 2° *Alcidione* (1658), avec le même. — 3° *La Mort d'Adonis*. — 4° *Le Triomphe de Bacchus dans les Indes* (1666), avec d'autres compositeurs. — 5° Concerts de la musique de la chambre de la reine, 1667. Antoine Boesset et Jean-Baptiste, son fils, ont eu aussi la charge de maître des enfants de chœur, avec 720 livres de gages.

BOESSET (Claude-Jean-Baptiste), fils de Jean-Baptiste et de Marguerite Loret, né vers 1636, écuyer, seigneur de Launay, fut nommé surintendant de la musique de la chambre du roi en survivance de son père, le 10 septembre 1667. En 1674, Louis XIV donna à Boesset fils la survivance de la charge de maître de la musique de la reine mère; Boesset la vendit à Lorenzani, compositeur romain, qui avait été précédemment maître de chapelle à Messine (*voy.* le Journal et Dictionnaire des bienfaits du roi, Mss. de la Bibliothèque impériale de Paris) Claude Boesset a écrit pour le service de la cour: 1° *Alphée et Aréthuse*, ballet, au mois d'octobre 1686. — 2° Divertissement pour le retour du roi à Versailles, en 1687. On a de lui un recueil

Digitized by Google

d'airs à deux voix, dans la manière de Lambert, sous le titre de *Fruits d'automne;* Paris, Ballard, 1684, in-8° obl.

BOETTICHER (....), bonne basse chantante, né à Mühlhausen, dans la Thuringe, se fit d'abord connaître dans sa ville natale, où il était encore en 1835; mais dans l'année suivante il fut attaché au théâtre royal de Berlin, et y brilla jusqu'en 1847. Il chanta aussi avec succès dans les voyages qu'il fit à Prague en 1838, à Vienne en 1841, et à Hambourg en 1842. Retiré du théâtre de Berlin en 1848, il paraît avoir disparu du monde musical depuis cette époque.

BOETTIGER (Charles-Auguste), conseiller de cour à Dresde, né à Reichenbach le 8 juin 1767, mort à Dresde le 17 novembre 1835, s'est fait connaître par divers écrits au nombre desquels on remarque une dissertation sur l'invention de la flûte (en allemand), qui a été insérée dans le *Museum attique* de Wieland, tome Ier, n° 2. Cette dissertation a pour titre : *Abhandlung über die Erfindung der Flöte.*

BOETTNER (Jean-Chrétien), organiste à Hanovre et professeur de musique au séminaire royal de cette ville, a publié, en 1787, des préludes d'orgue pour des chants chorals, sous ce titre : *Choralvorspiele für die Orgel.* Un recueil manuscrit d'autres préludes, daté de 1794, est indiqué dans le catalogue de Westphal. Cet artiste est mort à Hanovre en 1795.

BOEUF (LE), organiste d'Argenteuil, des dames de Saint-Thomas, des récollets de la rue du Bac, et de l'église de Sainte-Geneviève de Paris, succéda à Dornel dans cette dernière place. Il était né vers 1730. On a de lui un recueil de cantatilles françaises; Paris, sans date. Il a publié aussi : *Traité d'harmonie et règles d'accompagnement servant à la composition, suivant le système de M. Rameau;* Paris, 1768, in-4° obl. M. Quérard indique une édition de cet ouvrage sous la date de 1774, in-8°; je la crois imaginaire. Le Bœuf vivait encore en 1782.

BOGENHARDT (Gustave-François), né à Bucha, près de Memmleben en Saxe, le 3 novembre 1809, fut d'abord cantor et directeur d'un chœur d'hommes à Lodersleben, près de Querfurt. Il occupait cette place en 1833. Trois ans plus tard il fut appelé à Hildburghausen, comme professeur de musique du séminaire. On ignore les motifs qui lui firent abandonner cette position pour aller s'établir à Erfurt comme professeur de chant, en 1842; mais il retourna bientôt après à Hildburghausen, et y mourut le 31 juillet 1845. On a imprimé de ce professeur un recueil de chants pour une ou plusieurs voix, à l'usage des écoles, sous ce titre : 120 *ein-und mehrstimmige Lieder für Schulen.* Hilburghausen, Kesselring, s. d. (1842).

BOGENTANTZ (Bernardin), né à Liegnitz, en 1494, fut professeur de musique à Cologne. Il s'est fait connaître par un traité élémentaire de musique et de chant, dont la première édition a pour titre : *Collectanea utriusque cantus Bernardini Bogentantz Legnitii Musicam discere cupientibus oppido necessaria.* Petit in-4° de 16 feuillets non chiffrés, imprimé en caractères gothiques, sans nom de lieu et sans date. L'épître dédicatoire est datée de Cologne, le 10 des calendes d'octobre 1515. La deuxième édition est intitulée : *Rudimenta utriusque cantus;* Cologne, 1528, petit in-4°.

BOHAK (Jean-Baptiste), très-bon facteur d'orgues et de pianos, à Vienne, vit le jour à Nechaniez, en Bohême, le 3 juin 1755. Dans sa jeunesse, il fut mis en apprentissage à Keckno, près de Jaranowicz, chez le facteur d'orgues Schreier, qu'il quitta quelque temps après pour se rendre chez le fameux facteur Joseph Strussel, de Krulich, dans la Transylvanie. Devenu habile ouvrier, il retourna à Vienne, puis se rendit à Raab, où il avait construit un orgue neuf avec son maître en 1777 et 1778. Plus tard il s'établit à Vienne; vers 1795, il y jouissait de la réputation d'un habile constructeur d'instruments. On connaît de lui de belles orgues en Moravie et en Autriche, et ses pianos sont répandus en Hongrie, dans la Croatie, la Dalmatie, et à Venise. Bohak mourut à Vienne en 1805.

BOHDANOWICZ (Blaise de), violoniste et compositeur, naquit en Pologne en 1754. Père de huit enfants, il cultiva avec soin leurs dispositions pour la musique. Depuis plusieurs années il était fixé à Vienne, lorsqu'il imagina de tirer parti du talent de ses enfants dans un concert extraordinaire qu'il annonça par une affiche où toutes les ressources du charlatanisme avaient été réunies. On y disait d'abord que rien de comparable n'avait été entendu dans le monde; puis venait l'énumération pompeuse de toutes les curiosités de ce concert d'espèce nouvelle. Le premier morceau était une sonate pour violon seul exécutée par trois personnes sur un seul instrument, avec douze doigts et trois archets. Cette sonate avait pour titre : *Les Prémices du monde.* Elle était suivie d'un *andantino* avec des variations exécutées par les quatre sœurs Bohdanowicz sur un seul piano avec huit mains ou quarante doigts, et d'une symphonie vocale sans paroles pour neuf voix. Le troisième morceau était un trio pour deux voix et un siffleur, avec accompagnement d'orchestre, de trompette obligée et de cymbales. Puis venaient des mor-

Digitized by Google

ceaux avec des imitations de chants d'oiseaux et de cris de différents animaux. Tous les morceaux de ce concert avaient été composés par Bohdanowicz. En 1798, il avait déjà publié à Vienne un duo pour piano à quatre mains intitulé : *Daphnis et Philis ;* plus tard il fit paraître un recueil de polonaises, trois duos pour deux violons, et plusieurs morceaux détachés. On cite aussi de lui une symphonie intitulée : *Die Hermannsschlacht* (la Bataille de Hermann) pour trois orchestres sans violons, et une ouverture militaire avec coups de pistolets, décharges de mousqueterie et coups de canons. Cet artiste est mort à Vienne en 1819, ou, suivant d'autres renseignements, en 1814.

BOHLEN (ADRIEN), compositeur, naquit le 19 octobre 1679, à Aurich en Ostfrise, où son père était chantre. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés dans la maison paternelle; Druckmüller, organiste à Norden, lui donna ensuite des leçons de clavecin. En 1697, il se rendit à Wittemberg pour y étudier la théologie, et trois ans après il obtint le cantorat de sa ville natale. En 1702, il passa à Hambourg, où il fut nommé directeur de musique; enfin, en 1705, il fut appelé à Jever en qualité de cantor. Il est mort dans ce lieu le 17 mars 1727. Bohlen a laissé en manuscrit plusieurs années complètes de musique d'église.

BOHRER (GASPARD), chef d'une famille d'artistes qui s'est rendue célèbre, naquit à Manheim en 1744. Il fut attaché à l'orchestre de la cour en qualité de trompette; mais Aloïsio Marioni lui ayant enseigné la contrebasse, il acquit un si beau talent sur cet instrument, qu'il laissa loin de lui tous ses prédécesseurs et ses contemporains. Il fut appelé à Munich pour y remplir les fonctions de première contrebasse à l'orchestre de la cour, vers 1778, et mourut dans cette ville, le 14 novembre 1809.

BOHRER (ANTOINE), troisième fils de Gaspard, naquit à Munich, en 1783 (1). Il reçut de son père les premières leçons de musique, et étudia la composition sous le maître de chapelle François Danzi. Ayant fait un voyage à Paris avec Cannabich, il reçut des leçons de violon de R. Kreutzer. De retour dans sa patrie, il y fut nommé violon de l'orchestre de la cour, et peu de temps après il fit avec son père un voyage en Autriche et en Bohême. L'année suivante il partit avec son frère Maximilien, et visita la Suisse, une partie de la France, les villes de la confédération du Rhin, la Saxe, la Prusse, etc. Les deux frères donnèrent des concerts dans toutes les grandes villes de ces divers pays, et partout ils obtinrent des applaudissements. De retour à Munich, ils se préparèrent à des excursions lointaines par des études d'ensemble qui ont été l'origine des succès qu'ils obtinrent ensuite. En 1810 ils entreprirent le grand voyage qu'ils méditaient depuis plusieurs années. Après avoir visité les grandes villes de l'Allemagne, ils se rendirent en Hollande, retournèrent ensuite en Allemagne, parcoururent la Hongrie, la Bohême, la Pologne et la Russie. Une maladie dont Antoine fut atteint à Kiew retint les deux frères dans cette ville pendant quatre mois. Ils visitèrent ensuite Moscou, d'où ils s'enfuirent à l'approche des Français; mais ils furent arrêtés par un parti de Cosaques qui les conduisit chez le général Seblowsky. Ce général avait ordre de faire conduire en Sibérie tous les prisonniers allemands, et surtout les sujets du roi de Bavière, contre qui l'Empereur conservait beaucoup de ressentiment. Les deux artistes furent sauvés par leur talent. Amateur passionné de musique, le général Seblowsky ne put résister au plaisir que lui faisaient éprouver les frères Bohrer; il leur accorda la liberté de se rendre à Pétersbourg ; et, pour les soustraire au danger du voyage, il les y envoya en qualité de courriers du gouvernement. Après une année de séjour dans cette ville, ils parcoururent la Finlande, la Suède, le Danemarck, et se rendirent à Hambourg, où ils s'embarquèrent pour Londres. Vers la fin de l'année 1814, ils retournèrent à Munich pour y visiter leur famille. L'année suivante, ils firent un nouveau voyage en France, et vinrent à Paris, où ils donnèrent des concerts dans lesquels ils firent entendre des fantaisies pour violon et violoncelle sans accompagnement, qui obtinrent le plus brillant succès, tant à cause de l'originalité des thèmes, que par l'ensemble parfait qui régnait dans l'exécution. A la vérité, ce succès fut dû principalement au talent de Maximilien Bohrer : le jeu d'Antoine, quoique agréablement fini, ne pouvait produire de vive sensation dans une ville où l'on a l'habitude d'entendre des violonistes du talent le plus remarquable. Antoine Bohrer tirait peu de son de son instrument, et son style, bien qu'élégant et gracieux, manquait d'élévation ; mais il secondait bien son frère dans les mor-

(1) On lit dans *l'Encyclopédie musicale*, publiée par M. Schiling, que Max Bohrer naquit en 1790 et Antoine en 1791; c'est une double erreur : car Antoine est l'aîné des deux frères. Quant aux dates de leurs naissances, je les ai prises dans le Lexique des musiciens bavarois de Lipowsky. Cet auteur écrivait à Munich en 1810; il était à la source des renseignements, et a dû être mieux informé. D'ailleurs, les dates qu'il indique coïncident mieux avec la réputation qu'avaient déjà acquise les frères Bohrer en 1801.

Gassner fait naître Antoine Bohrer en 1791, et Max en 1793. (Voy. *Universal-Lexikon der Tonkunst*, p. 140.)

Digitized by Google

ceaux concertants qu'ils jouaient ensemble. Ces morceaux sont tous composés par Antoine. Il a publié plusieurs œuvres de quatuors, de trios, de concertos, etc., pour le violon. Après avoir fait un deuxième voyage en Angleterre, les frères Bohrer revinrent à Paris et s'y firent entendre de nouveau aux concerts spirituels de la semaine sainte. Au mois de mai de la même année, ils se rendirent à Berlin, où Antoine obtint le titre de maître des concerts et Max celui de premier violoncelliste de la chambre. Un nouveau voyage fut entrepris par les deux frères en 1820; ils parcoururent toute l'Italie, donnèrent des concerts à Milan, Vérone, Rome, Naples, etc., et retournèrent à Berlin, en 1824. Des discussions s'étant élevées entre eux et Spontini, ils quittèrent le service du roi de Prusse dans l'année suivante. Antoine détermina son frère à l'accompagner à Munich par Hambourg. Arrivés dans la capitale de la Bavière, les deux frères y épousèrent deux pianistes distinguées, filles de Dülken, facteur d'instrument de la cour : Max devint le mari de l'aînée (Louise, née à Munich en 1805), et Fanny (née dans la même ville en 1807), devint l'épouse d'Antoine. Ces liens formèrent entre tous ces virtuoses une nouvelle association artistique dont on a depuis lors admiré les résultats à Paris. De retour dans cette ville en 1827, les frères Bohrer s'y firent entendre avec de nouveaux succès; et, après avoir fait quelques voyages de peu d'importance, ils donnèrent dans l'hiver des séances de quatuors et de quintettes dans les salons de Pape, où ils firent entendre, avec MM. Tilmant et Urhan, les derniers quatuors de Beethoven. Ces séances furent remarquables par la perfection de l'ensemble et la délicatesse des nuances. La révolution de 1830, funeste aux artistes, détermina les frères Bohrer à quitter Paris, et, pour la première fois, ils se séparèrent. Après avoir fait quelques voyages, Antoine a obtenu en 1834 le titre de maître de concert de la cour de Hanovre. Il est mort dans cette position en 1852. Sa fille *Sophie*, né à Munich, en 1828, eut un talent de pianiste très-remarquable, et brilla, avant même d'être sortie de l'enfance, à Paris, Vienne, Berlin et Pétersbourg. Elle se trouvait dans cette dernière ville en 1848, avec son père. Une mort prématurée est venue frapper cette jeune fille qui aurait pris un rang distingué parmi les artistes les plus célèbres, si elle eût vécu.

Les compositions de Bohrer sont très-nombreuses; elles se font remarquer en général par le goût et la pureté de style. Parmi ses ouvrages, on compte des symphonies concertantes pour violon et violoncelle, Paris, Pleyel; quatre concertos pour violon et orchestre, œuvres 9, 12, 17, et 37, Offenbach et Paris; des quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 23; des trios brillants pour deux violons et violoncelle, op. 13; six grands duos brillants pour violon et violoncelle; un très-grand nombre d'airs variés pour violon, avec accompagnement d'orchestre, de quatuor ou de piano; des caprices ou études pour le violon; des trios pour violoncelle, violon et alto, op. 14 et 15; et beaucoup d'autres œuvres de musique instrumentale. Antoine Bohrer a eu une grande part dans la composition des ouvrages pour le violoncelle qui portent le nom de son frère.

BOHRER (Maximilien), le plus jeune des fils de Gaspard, naquit à Munich, en 1785, et y prit des leçons de violoncelle du professeur Antoine Schwartz. Il fit des progrès si rapides sur cet instrument, qu'à l'âge de quatorze ans, en 1799, il fut admis à l'orchestre de la cour. Il a fait avec son frère tous les voyages dont nous avons parlé dans l'article précédent. Après avoir entendu Romberg à Vienne, il prit la résolution de choisir ce grand artiste pour son modèle; mais en étudiant les parties les plus importantes du talent de ce virtuose, il les modifia par ses qualités personnelles. Lorsqu'on l'entendit pour la première fois à Paris, son jeu causa autant d'étonnement que de plaisir. Les qualités essentielles de son talent étaient une justesse parfaite, un son pur, et une facilité extraordinaire à exécuter les passages les plus difficiles; mais sa manière manquait de grandiose. Après avoir quitté Paris, en 1830, Maximilien Bohrer a fait quelques voyages en Allemagne; en 1832 il a obtenu le titre de premier violoncelliste et de maître des concerts de la cour de Stuttgard; et sa femme a été nommée pianiste de la même cour et maîtresse de piano des princesses. En 1838, il fit un second voyage à Pétersbourg; deux ans ans plus tard il visita toute l'Italie, et alla jusqu'en Sicile donner des concerts à Messine et à Palerme. Dans les années 1842-1843 il parcourut l'Amérique. En 1847 il entreprit un dernier voyage dans le Nord, puis se rendit en Hollande, en Belgique et parcourut l'Angleterre. Il n'était plus alors que l'ombre de lui-même. On a sous le nom de Maximilien Bohrer trois concertos pour le violoncelle, publiés à Paris et à Berlin, des airs variés pour cet instrument, une fantaisie avec orchestre sur des airs nationaux russes, op. 21, Leipsick, Hofmeister, un *Rondoletto* avec quatuor, op. 22, ibid., et des duos pour violoncelle et violon.

FIN DU TOME PREMIER.

igitized by Googl

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

TOME DEUXIÈME

TYPOGRAPHIE FIRMIN DIDOT. — MESNIL (EURE).

Digitized by Google

BIOGRAPHIE

UNIVERSELLE

DES MUSICIENS

ET

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE

DEUXIÈME ÉDITION

ENTIÈREMENT REFONDUE ET AUGMENTÉE DE PLUS DE MOITIÉ

PAR F. J. FÉTIS

MAÎTRE DE CHAPELLE DU ROI DES BELGES
DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE ROYAL DE MUSIQUE DE BRUXELLES, ETC.

TOME DEUXIÈME

PARIS

LIBRAIRIE DE FIRMIN DIDOT FRÈRES, FILS ET C^IE

IMPRIMEURS DE L'INSTITUT, RUE JACOB, 56

1867

Tous droits réservés.

Digitized by Google

igitized by Google

BIOGRAPHIE
UNIVERSELLE
DES MUSICIENS

B

BOIELDIEU (François-Adrien), compositeur dramatique, naquit à Rouen le 15 décembre 1775 (1). Fils d'un secrétaire de l'archevêché, il fut placé par lui, comme enfant de chœur, à l'église métropolitaine, où les premiers éléments de la musique lui furent enseignés ; puis il passa sous la direction de Broche, organiste de la cathédrale et artiste de quelque mérite. Dur envers ses élèves, comme l'étaient autrefois presque tous les maîtres de musique d'église, Broche montrait plus de sévérité pour le petit *Boiel* (c'est ainsi qu'on appelait Boieldieu dans sa jeunesse) que pour tout autre, peut-être à cause de ses heureuses dispositions, car les hommes de la trempe de cet organiste se persuadaient alors qu'une bonne éducation musicale est inséparable des mauvais traitements. On dit que Boieldieu était obligé de remplir auprès de son impitoyable maître l'office de valet de chambre, comme autrefois Haydn avec le vieux Porpora. On dit aussi que telle était l'épouvante que lui inspirait ce pédagogue farouche, qu'un jour, frappé de terreur à la vue d'une tache d'encre qu'il avait faite sur un livre du maître, il ne crut pouvoir se soustraire au danger qui le menaçait que par la fuite ; qu'il partit seul, à pied, et qu'il alla à Paris. Rendu à sa famille, il reprit le cours de ses études, et Broche consentit à mettre moins de sévérité dans ses leçons.

Un talent agréable d'exécution sur le piano, d'heureuses idées mélodiques, et quelques légères notions d'harmonie, voilà ce que Boieldieu possédait à l'âge de seize ans. Déjà la passion du théâtre, qui, depuis, a décidé de la direction de son talent vers la musique dramatique, se faisait sentir en lui dans toute son énergie. Ses petites épargnes étaient employées à lui procurer les moyens d'aller au spectacle s'enivrer du plaisir d'entendre les productions de Grétry, de Dalayrac et de Méhul : souvent, à défaut d'argent, il avait recours à la ruse pour s'introduire dans la salle, s'y cachant quelquefois dès le matin, et attendant avec impatience le moment où devait commencer son bonheur. Entendre les ouvrages d'autrui ne pouvait cependant suffire longtemps à un homme né pour produire lui-même. Tourmenté de ce besoin, qui est celui de tout artiste bien organisé, il lui semblait que le comble du bonheur était de composer un opéra; mais pour en écrire un, il faut un *libretto*, ou, comme on dit en France, un *poëme*, et n'en a pas qui veut. Par hasard, il se trouva qu'à Rouen un poëte avait besoin d'un musicien comme le musicien d'un poëte; ils s'entendirent bientôt, et le fruit de leur association fut un opéra-comique qui obtint du succès au théâtre de Rouen. De dire quel était le titre et le sujet de cet ouvrage, c'est ce que je ne puis : Boieldieu ne s'en souvenait pas. Cependant ce premier essai ne fut pas d'une médiocre importance dans la vie de l'artiste, car les applaudissements qui lui furent prodigués décidèrent le jeune compositeur à retourner à Paris, où peut-être il ne se serait jamais fixé sans cet heureux début.

Aller de Rouen à Paris n'était pourtant pas chose facile pour quelqu'un qui n'avait pas d'argent ; car le voyage était cher dans ce temps où la diligence employait deux jours à faire le trajet. A l'égard de la difficulté de vivre dans la grande ville, Boieldieu ne s'en inquiétait pas. N'avait-il pas dix-neuf ans, sa partition et des idées dans la tête? C'était toute une fortune que

(1) Le 16 décembre, indiqué dans le Supplément de la *Biographie Universelle* de MM. Michaud comme le jour de naissance de Boieldieu, est celui où il a été inscrit dans le registre de baptême.

Digitized by Google

cela. Le voyage donc était la seule chose qui l'embarrassât : il résolut la difficulté en disparaissant un jour de la maison paternelle, emportant sa partition sous le bras, trente francs dans sa poche, et l'espérance dans le cœur. Jeune et fort, il marchait vite ; la première journée n'était pas écoulée, et déjà il était à quinze lieues de Rouen ; le lendemain il entrait à Paris, crotté jusqu'à l'échine et se soutenant à peine, tant il était accablé de fatigue ; mais il était à Paris, et si le présent était sombre, l'avenir était souriant.

Cependant, il y a toujours beaucoup à rabattre dans la réalisation des espérances de l'artiste qui entre dans le monde ; autre chose est de donner avec succès un petit opéra dans sa ville de province ou de le faire jouer à Paris. Boieldieu n'avait pas douté qu'on n'accueillît son ouvrage à l'Opéra-Comique ; mais, malgré les préventions favorables des actrices sociétaires en faveur de la belle tête et de la tournure distinguée du jeune compositeur, la société ne se soucia pas de jouer l'œuvre d'un poëte et d'un musicien inconnus. Il fallut chercher d'autres *poëmes ;* en attendant qu'on eût trouvé ceux-ci, il fallut essayer de donner des leçons, puis, à défaut d'écoliers, il fallut se faire accordeur de pianos. C'était, comme on le voit, d'une manière assez détournée que commençait la réalisation des espérances de Boieldieu ; mais sa constance n'en était point ébranlée, car il avait foi en lui-même. La maison Érard, célèbre dans toute l'Europe pour la facture des instruments, était alors (en 1794) le rendez-vous de tous les artistes. Boieldieu y fut accueilli, et les chefs de cette maison lui aplanirent, autant qu'il fut en leur pouvoir, les difficultés de la carrière qu'il avait à parcourir. Rode, Garat, Méhul, se réunissaient souvent chez eux ; la fréquentation de ces artistes perfectionna son goût et lui fit comprendre la nécessité de finir des études qu'il n'avait qu'ébauchées. Trop préoccupé du désir de produire, il ne put jamais se livrer à ces études d'une manière sérieuse et suivie ; mais sa rare aptitude lui faisait saisir à demi-mot le sens des observations qui lui étaient faites par Méhul ou par Cherubini ; et ces observations laissaient dans sa mémoire des souvenirs qui ne s'effaçaient pas. Sa réputation commença dans les salons. Des romances charmantes, chantées par Garat avec un talent inimitable, l'avaient fait connaître, et tous les amateurs chantaient son *Ménestrel*, *S'il est vrai que d'être deux, O toi que j'aime,* et vingt autres aussi jolies ; mais la vogue qu'obtenaient toutes ces gracieuses productions ne tournait guère au profit de la fortune du compositeur, car on n'avait point encore appris l'art de tirer beaucoup d'argent de bagatelles. Aujourd'hui l'homme à la mode reçoit d'un marchand de musique quelques centaines de francs pour une seule romance ; mais Cochet, éditeur de celles de Boieldieu, m'a dit souvent qu'il n'en a payé aucune plus de *douze francs.*

La confiance qu'eut dans le talent de Boieldieu un homme d'esprit acheva de le mettre en vogue : Fiévée tira pour lui de son joli roman *La Dot de Suzette* un petit opéra en un acte, du même nom. La grâce du sujet, la fraîcheur de la musique, et le jeu fin et spirituel de Mme Saint-Aubin, procurèrent à cet ouvrage un succès qu'on aurait pu envier pour de plus grandes compositions. Ce petit opéra fut joué pour la première fois en 1795 (1). L'année suivante Boieldieu écrivit *La Famille suisse,* jolie partition où règne un style simple et naïf, d'une élégance charmante ; puis, en 1797, il donna *Mombreuil et Merville,* pièce froide et peu favorable à la musique, qui ne réussit pas. Dans la même année, il improvisa un opéra de circonstance, à l'occasion du traité de Campo-Formio ; cet ouvrage fut représenté au théâtre Feydeau sous le titre de *L'Heureuse nouvelle.* En 1798, Boieldieu prit une position plus élevée parmi les compositeurs par le succès de *Zoraïme et Zulnare,* drame en trois actes, dont la composition avait précédé celle des deux derniers ouvrages qui viennent d'êtres cités, mais qui avait dû attendre longtemps son tour de représentation, et qui ne l'aurait point encore obtenu, s'il n'avait fallu faire des changements à un opéra de Méhul qui était en répétition. On comptait peu au théâtre sur le succès de *Zoraïme* ; l'étonnement fut grand, lorsqu'on vit l'enthousiasme du public pour cette élégante et dramatique production. Le caractère particulier du génie de Boieldieu s'était dessiné dans *Zoraïme,* et dès ce moment il fut permis de voir ce qu'il devait être dans ses ouvrages à venir. Des mélodies faciles, gracieuses et spirituelles, une instrumentation remplie de jolis détails, un sentiment juste de la scène, telles sont les qualités par où se distingue cet opéra, qu'on peut considérer comme le premier titre de Boieldieu à la renommée qu'il eut plus tard.

Boieldieu n'obtint pas seulement des succès de théâtre à cette époque ; quelques productions de musique instrumentale lui en procurèrent d'un autre genre. Ces ouvrages consistaient en un concerto pour le piano, des sonates pour le même instrument (œuvres 1, 3, 4, 6, 7 et 8), quatre duos

(1) L'auteur de la notice sur Boieldieu qui se trouve dans le Supplément de la *Biographie universelle* de M. Michaud est dans l'erreur en plaçant cet opéra à la date de 1798.

Digitized by Google

pour harpe et piano, un concerto de harpe, et des trios pour piano, harpe et violoncelle. Ces dernières compositions furent accueillies avec une sorte d'enthousiasme. Le succès de ces ouvrages fit admettre leur auteur au nombre des professeurs de piano du Conservatoire, peu de temps après l'époque de son établissement. C'est là que je connus Boieldieu en 1800, y étant devenu son élève pour le piano : il avait vingt-cinq ans. Depuis lors je ne l'ai plus perdu de vue. Trop occupé de sa carrière de compositeur dramatique pour se plaire aux leçons du mécanisme d'un instrument, il était assez mauvais maître de piano; mais sa conversation, où brillaient des aperçus très-fins sur son art, était remplie d'intérêt pour ses élèves, et n'étaient pas sans fruit pour leurs études.

Les Méprises espagnoles, espèce d'imbroglio que le public avait reçu avec indifférence, et *Beniowsky*, opéra en trois actes, succédèrent en 1798 et 1800 aux premiers ouvrages de Boieldieu. Ce dernier fut d'abord accueilli avec froideur, et l'on ne parut pas en avoir compris le mérite; mais vingt-cinq ans après il a été repris avec un succès éclatant, justifié par des beautés réelles. Au moment où je devins son élève, Boieldieu écrivait son *Calife de Bagdad*. Souvent il nous consultait avec une modestie charmante, et la leçon de piano se passait à se grouper autour de lui pour chanter les morceaux de son nouvel opéra. Je me souviens que Dourlen et moi, tous deux fiers de notre titre de *répétiteurs* de nos classes d'harmonie, nous tranchions du puriste, et nous tourmentions fort notre maître pour quelques peccadilles harmoniques échappées dans la rapidité du travail. Grand débat s'élevait entre nous sur cela, et nous finissions d'ordinaire par nous transporter chez Méhul, l'oracle de Boieldieu et notre juge à tous. Quelquefois l'illustre compositeur se rangeait de notre avis; alors Boieldieu se soumettait sans discussion, et jamais le moindre mouvement d'humeur ne se manifestait contre nous, malgré notre irrévérence et notre petit triomphe. Tout le monde sait le succès éclatant de cette légère, gracieuse et spirituelle partition du *Calife;* plus de sept cents représentations ont constaté ce succès sans exemple. On peut dire que c'est de ce moment que date en France la réputation de Boieldieu, bien que *Zoraïme* et *Beniowsky* soient supérieurs en mérite à cet ouvrage, sous le rapport de la force dramatique et de la nouveauté des idées. La couleur locale, parfaitement appropriée au sujet, avait séduit le public, dont l'éducation musicale, peu avancée, s'accommodait mieux de faciles mélodies que de recherches trop compliquées pour son oreille.

L'auteur de la notice sur Boieldieu insérée dans la *Biographie Universelle* de Michaud, dit qu'après le succès du *Calife*, ce compositeur avait senti l'insuffisance de son éducation musicale, et qu'il s'était fait l'élève de Cherubini. Je puis affirmer qu'il a été induit en erreur à cet égard, et que jamais Boieldieu n'ébaucha même les études de contrepoint et de fugue qu'il aurait dû faire sous la direction de Cherubini. Lui-même a toujours avoué avec ingénuité l'ignorance où il était resté à l'égard de cette partie de la science musicale. Un seul fait a pu donner lieu au bruit des leçons que Boieldieu aurait reçues de Cherubini; c'est celui de la correction plus châtiée qu'on remarque dans la partition de l'opéra de *Ma Tante Aurore*, ouvrage donné par le compositeur en 1802, après un repos de deux années, et peut-être aussi le petit opéra intitulé *La Prisonnière*, que Cherubini et Boieldieu avaient écrit en collaboration en 1799, pour le théâtre Montansier; mais il est certain que si Boieldieu eut un style plus pur dans sa partition de *Ma Tante Aurore*, c'est que sa sévérité pour lui-même date de l'époque où il écrivit cet ouvrage. Il employa beaucoup de temps à le revoir, à le corriger, et depuis lors il a suivi le même système pour toutes ses productions. Chose assez rare parmi les compositeurs qui ont besoin de s'observer pour écrire avec pureté, l'inspiration de Boieldieu ne paraît avoir reçu aucune atteinte de ce soin matériel apporté à l'harmonie, dans la disposition des voix et des instruments : on peut même affirmer que la partition de *Ma Tante Aurore* est une de celles où brille de l'éclat le plus vif le génie du compositeur. Cet opéra reçut un rude échec à la première représentation, par le ridicule troisième acte du livret; mais cet acte ayant été supprimé à la seconde épreuve, le succès ne fut plus douteux, et la musique obtint une vogue égale à celle des autres productions de Boieldieu.

La même année où cet ouvrage fut représenté, le compositeur épousa, le 19 mars, la célèbre danseuse Clotilde-Augustine Mafleuroy, connue sous le nom de *Clotilde*. A peine cette union fut-elle formée, que Boieldieu comprit la faute qu'il avait faite. Ce mariage, peu convenable sous plusieurs rapports, ne le rendit point heureux ; des chagrins domestiques en furent la suite, et le besoin de s'y soustraire lui fit prêter l'oreille aux propositions qui lui étaient faites au nom de l'empereur de Russie. Ses amis, Rode et Lamare, prêts à faire le voyage de Pétersbourg, le pressaient de se joindre à eux; il partit en effet au mois d'avril 1803. Arrivé aux frontières de l'empire russe, il reçut un message d'Alexandre, qui lui conférait le titre de son maître de chapelle. Un

Digitized by Google

traité fut conclu entre le compositeur et le directeur du théâtre impérial : Boieldieu s'engageait à écrire chaque année trois opéras dont l'empereur fournirait les poëmes. Cette dernière clause était fort difficile à exécuter, car il n'y avait pas de poëte d'opéra à Pétersbourg; aussi Boieldieu fut-il obligé de mettre en musique des pièces déjà représentées à Paris. Son premier ouvrage fut un petit opéra dont le sujet était pris d'un vaudeville français intitulé *Rien de trop, ou les Deux Paravents :* ce n'était qu'une légère bluette peu favorable à la musique expressive ; elle fut bien reçue à Pétersbourg, mais depuis lors elle a été froidement accueillie à l'Opéra-Comique de Paris. *La Jeune Femme colère*, comédie de M. Étienne, fort peu musicale, et le vaudeville *Amour et Mystère*, furent aussi transformés en opéras par Boieldieu. Il ne fallait pas moins que son talent pour triompher des froideurs de pareils sujets. De retour à Paris, le compositeur a fait jouer le premier de ces ouvrages à l'Opéra-Comique, et le public a rendu justice à la facture élégante et spirituelle de quelques morceaux, en leur prodiguant ses applaudissements. De grandes compositions succédèrent à ces légères productions : ce furent *Abderkan*, opéra en trois actes dont le livret avait été fait par Andrieux, ancien acteur du théâtre Favart passé en Russie : l'ouvrage ne réussit pas; *Calypso*, ancien opéra mis autrefois en musique par Lesueur, sous le titre de *Télémaque* et refait en six semaines par Boieldieu pour les relevailles de l'impératrice; *Aline, reine de Golconde*, sujet de l'opéra de Berton, avec une nouvelle musique; *Les Voitures versées*, vaudeville transformé en opéra comique, et qui a été refait presque en entier par son auteur pour le théâtre Feydeau; enfin, *Un Tour de soubrette*, ouvrage du même genre. De toutes ces productions, celle que Boieldieu estimait le plus était son opéra de *Calypso*; cependant ni cet ouvrage ni *Aline* n'ont pu être représentés à Paris, parce qu'ils auraient porté atteinte aux intérêts de leurs anciens auteurs. Boieldieu a pu seulement en tirer quelques morceaux pour les intercaler dans les opéras qu'il a écrits après son retour en France. Par exemple, un air de *Calypso* est devenu celui de la princesse de Navarre (*Quel plaisir d'être en voyage*) dans le premier acte de *Jean de Paris*. Je ne dois point oublier, dans l'énumération des productions de Boieldieu pendant son séjour en Russie, la musique des chœurs d'*Athalie*. Je n'ai entendu qu'un morceau de cet ouvrage, exécuté au piano par Boieldieu lui-même, mais il m'a donné l'opinion la plus favorable de ces chœurs, et je les considère comme une des plus belles compositions dues à son talent.

Le sort de Boieldieu et des autres artistes français avait été longtemps heureux en Russie; cependant plusieurs d'entre eux regrettaient leur patrie et n'étaient pas sans inquiétude sur la réalisation des produits de leurs travaux. Les nuages qui étaient venus obscurcir les relations amicales des gouvernements français et russe s'épaississaient chaque jour, et préparaient la rupture qui aboutit enfin à la désastreuse campagne de Moscou. Boieldieu et ses amis éprouvaient le besoin de revoir la France et d'assurer leur avenir. Toutefois le compositeur n'était pas libre; il lui fallait un congé pour s'éloigner de la capitale de l'empire russe : il l'obtint à la fin de 1810, après sept années de séjour à Pétersbourg, et se hâta d'en profiter.

De retour à Paris dans les premiers mois de 1811, il trouva le sceptre de l'Opéra-Comique placé aux mains de Nicolo Isouard, dont il avait vu l'heureux début avant son départ pour la Russie. Dalayrac avait cessé de vivre. Catel travaillait peu ; Cherubini, dégoûté d'une carrière qui, malgré son beau talent, n'avait eu pour lui que des obstacles, avait cessé d'écrire; Méhul, mécontent de l'inconstance des goûts du public, ne livrait qu'à de rares intervalles de nouveaux ouvrages à la scène; Nicolo seul paraissait infatigable, et rachetait par le mérite de la fécondité les négligences qui déparent ses ouvrages. C'était avec lui que Boieldieu était destiné à lutter désormais : son génie prit un nouvel essor dans cette rivalité.

Deux actrices se partageaient la faveur publique à l'époque où Boieldieu revint à Paris : l'une, M^me^ Duret, se distinguait par une voix étendue, égale, sonore, mais un peu lourde; par une exécution large, et par une habileté de vocalisation à laquelle il n'aurait rien manqué, si la respiration de M^me^ Duret n'eût été courte et laborieuse. La rivale de cette cantatrice était M^lle^ Regnault (depuis lors, M^me^ Lemonnier). Ses débuts à Paris, qu'avaient précédé des succès en province, avaient été brillants. Une ignorance à peu près complète de la musique et de l'art du chant, mais une voix charmante, une intelligence parfaite, une facilité merveilleuse à exécuter les choses les plus difficiles; tels étaient les défauts et les avantages de M^lle^ Regnault pour entrer en lutte avec son antagoniste. Nicolo avait tiré parti de toutes deux dans les rôles qu'il leur avait faits pour son opéra de *Cendrillon*, et leur avait procuré à chacune un succès égal. La question de supériorité restait indécise pour le public ; mais le compositeur avait fini par se décider en faveur du talent de M^me^ Duret : ce fut pour elle qu'il écrivit ses plus beaux rôles. M^lle^ Regnault se

Digitized by Google

trouvait donc exposée au danger d'être laissée à l'écart, lorsque Boieldieu vint lui prêter le puissant secours de son talent. Le combat recommença : il ne fut pas moins vif entre les cantatrices qu'entre les compositeurs.

Rien de plus dissemblable que le talent de ceux-ci : Nicolo, doué d'une facilité d'inspiration à laquelle il s'abandonnait sans réserve, écrivait souvent, comme je l'ai dit, avec négligence ; n'était point assez sévère dans le choix de ses idées, et méritait le reproche qu'on lui faisait d'être parfois commun et vulgaire dans ses mélodies. Mais à côté de ces imperfections, il y avait dans ses ouvrages des beautés réelles appropriées avec une rare sagacité aux convenances de la scène et à l'intérêt dramatique. La plupart de ses morceaux, même ceux où l'on aurait désiré plus d'élégance et de bon goût, brillaient d'un sentiment de verve et d'expansion qui réussit presque toujours dans la musique de théâtre. Travaillant avec une prodigieuse rapidité, il se consolait facilement d'une chute, parce qu'il ne tardait point à prendre sa revanche. Du reste, heureux de sa lutte avec Boieldieu, il finit par comprendre la nécessité de donner plus de soin à ses ouvrages, et montra dans ses dernières productions une correction, une élévation de pensée qu'on n'attendait pas de lui. *Joconde* et *Jeannot et Colin* seront toujours considérés comme de fort bons opéras-comiques. Pendant que Nicolo écrivait et faisait représenter quatre opéras, Boieldieu en préparait un; non que l'inspiration lui fût difficile, car il écrivait vite; mais, portant peut-être à l'excès la sévérité qui manquait à son rival, il faisait quelquefois trois morceaux entièrement différents pour un seul air, pour un seul duo, ou bien il recommençait à dix reprises les corrections qu'il croyait nécessaires, et souvent il ne livrait aux copistes qu'une partition chargée de ratures, ou, pour me servir du terme technique, de *colettes*. Après avoir éprouvé de si vives jouissances à entendre les charmantes compositions qui ont vu le jour par ce procédé, avons-nous le droit de nous plaindre de la lenteur du travail? Je ne le crois pas. Boieldieu obéissait malgré lui, en polissant incessamment ses ouvrages, aux conditions naturelles de son talent. Il était doué du goût le plus exquis : c'est surtout comme homme de goût que nous l'admirons. La nature de ses idées, où domine toujours la convenance parfaite de la scène et l'expression spirituelle de la parole, cette nature, dis-je, exigeait qu'il portât dans son travail ces soins scrupuleux qu'on lui a quelquefois reprochés. Gardons-nous surtout de croire qu'il produisait lentement parce que sa pensée aurait été pénible : rien ne sent la gêne ni la stérilité dans ses compositions; tout y semble, au contraire, fait d'abondance; si la réflexion nous laisse quelquefois en doute à cet égard, c'est qu'il est difficile de comprendre que tant de fini dans les détails soit le fruit d'un premier jet. On a reproché à Boïeldieu d'avoir quelquefois manqué de hardiesse; mais outre que les hardiesses ne sont pas toujours justifiées par les résultats, il faut se souvenir de l'excellence du précepte :

Ne forçons point notre talent.

Un artiste à qui la nature permet de donner une physionomie individuelle à ses ouvrages, accomplit sa mission s'il sait leur conserver toujours cette physionomie ; il est lui, et c'est ce qu'il faut être pour laisser un nom durable dans l'histoire des arts : or, personne assurément n'a su donner à sa musique, mieux que Boieldieu, une couleur particulière, un style approprié à l'objet qu'il se proposait de réaliser.

Le premier opéra qu'il écrivit après son retour à Paris, fut *Jean de Paris*. Pendant qu'il le composait, il fit jouer à l'Opéra-Comique *Rien de trop* et *La Jeune Femme colère*, qui n'étaient pas connus en France. Dans les premiers mois de 1812, *Jean de Paris* fut représenté au théâtre Feydeau, avec un succès éclatant. Tout ce que l'Opéra-Comique comptait d'artistes de talent, Elleviou, Martin, Juliet, Mlle Regnault, Mme Gavaudan, s'empressèrent à seconder le génie du compositeur, et prêtèrent à son ouvrage le charme d'une exécution parfaite en son genre. Les musiciens remarquèrent la fermeté de manière, la certitude d'effets que Boieldieu avait acquises depuis son départ pour la Russie. Si l'instruction première avait manqué dans ses études harmoniques, ses propres observations lui avaient appris ce qu'aucun maître ne lui avait enseigné; son style avait acquis une correction remarquable ; son instrumentation était devenue plus brillante, plus sonore, plus colorée ; enfin Boieldieu n'était pas seulement un agréable et spirituel compositeur : il se montrait, dans *Jean de Paris*, digne émule de Méhul et de Catel, qu'il avait considérés longtemps comme ses maîtres.

Après *Jean de Paris* vint *Le Nouveau Seigneur de village* (joué en 1813); charmante production dont toutes les parties offrent, chacune en son genre, un modèle de perfection. Les circonstances fâcheuses où se trouvait la France à cette époque firent demander par le gouvernement aux différents théâtres de la capitale des pièces propres à ranimer l'amour de la patrie dans la population, et Boieldieu fut chargé d'écrire la musique de *Bayard à Mézières*, conjointement avec Cherubini, Catel et Nicolo Isouard. Cet ouvrage fut

joué vers la fin de l'année 1813, après les revers de la campagne d'Allemagne. Ce fut par une association du même genre, mais dans des circonstances différentes, que Boieldieu fit avec Kreutzer, en 1814, la musique du petit opéra, intitulé : *Les Béarnais*. En 1815, il donna sous son nom et sous celui de Mme Gail, un opéra en un acte, intitulé : *Angéla, ou l'Atelier de Jean Cousin :* il n'avait écrit pour cet ouvrage qu'un duo ; mais ce morceau était digne de ce qu'il a fait de mieux. C'est peut-être ici le lieu de relever l'erreur des biographes qui ont écrit que Mme Gail était élève de Boieldieu. A cette époque il ne songeait point encore à former d'élèves, et même il ne savait trop comment s'y prendre pour donner des leçons de composition ; lui-même l'a répété souvent. Mme Gail n'a jamais eu d'autre maître que l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*.

Aux ouvrages qui viennent d'être cités succéda *La Fête du Village voisin*, comédie froide et peu favorable à la musique, que le talent de Boieldieu put seul soutenir et faire rester au théâtre. De tous ceux dont ce compositeur a écrit la musique, ce fut incontestablement celui qui lui offrit le plus de difficultés, et qui exigea de lui le plus d'habileté. Deux trios du premier acte, des couplets charmants, un quintetto et le délicieux cantabile (*Simple, innocente*, etc.), chanté par Martin, seront toujours considérés comme des modèles de musique spirituelle et mélodieuse. Quelque temps auparavant Boieldieu avait protégé les premiers essais d'Hérold dans la carrière du théâtre, en l'admettant comme collaborateur dans son opéra de circonstance intitulé : *Charles de France*. Le jeune artiste en a conservé pendant toute sa vie, trop courte, hélas ! une vive reconnaissance. Après la représentation de *La Fête du Village voisin*, il s'écoula près de deux années pendant lesquelles la mise en scène d'aucun ouvrage ne signala l'activité de Boieldieu. Il ne s'était pas cependant condamné au repos, car la composition de la musique du *Chaperon rouge* l'occupait presque sans relâche. Méhul avait cessé de vivre en 1817, et l'Institut avait appelé Boieldieu à remplir sa place. Celui-ci crut que l'obligation lui était imposée de justifier ce choix honorable par quelque grande composition ; il entreprit d'écrire *Le Chaperon*. Il s'agissait, comme on l'a dit, de faire de cet ouvrage un *discours de réception* ; ce fut ce qui détermina Boieldieu à y donner plus de soins qu'à aucune autre de ses productions. Le succès justifia les espérances de l'artiste et du public, et la première représentation, donnée au mois de juillet 1818, fut pour l'auteur un véritable triomphe. Bien des années se sont écoulées depuis lors, et les applaudissements de toute l'Europe ont confirmé ceux des habitués de l'Opéra-Comique. Dans *Le Chaperon rouge*, la manière de Boieldieu est plus grande ; les idées sont plus abondantes ; le coloris musical est plus varié que dans les ouvrages précédents. Une composition de cette importance avait manqué jusqu'alors à l'auteur du *Calife*, de *Ma Tante Aurore* et de *Jean de Paris* ; désormais il ne lui restait plus qu'à jouir de ses succès.

Les efforts de travail qu'avait coûtés cette production à Boieldieu lui causèrent une maladie grave qui rendit impérieusement nécessaire un long repos. Il se retira à la campagne, et y vécut quelque temps dans un oubli presque complet de la musique, uniquement occupé du soin d'orner une propriété qu'il avait récemment acquise. Ce fut vers cette époque que le titre et les fonctions de professeur de composition au Conservatoire de Paris lui furent offerts ; l'espoir de communiquer à de jeunes musiciens les lumières de son expérience les lui fit accepter ; mais il obtint l'autorisation de donner ses leçons chez lui, où ses élèves venaient chercher un utile enseignement, croyant n'assister qu'à de spirituelles causeries. Ce temps est celui du repos le plus long que Boieldieu ait pris dans sa carrière ; car, à l'exception de son ancien opéra des *Voitures versées*, qu'il retoucha, et pour lequel il écrivit quelques nouveaux morceaux, il ne donna rien d'important dans l'espace de sept années. En 1821, il écrivit, il est vrai, *Blanche de Provence, ou la Cour des Fées*, grand opéra en trois actes, en collaboration avec Kreutzer, Berton, Cherubini et Paer ; et en 1824, il fit à peu près un acte de *Pharamond ;* mais on sait que ces ouvrages de circonstance ne comptent presque point parmi les productions d'un artiste de talent. Avec la certitude qu'ils ne sont destinés qu'à avoir une courte existence, on se sent peu disposé à y donner beaucoup de soins ; le succès cause peu de plaisir, et la chute, si elle a lieu, il attriste personne.

Cependant, malgré le long silence que gardait la muse de Boieldieu, on savait que cet artiste travaillait : le titre de son opéra futur était même connu, et tout le monde parlait de *La Dame Blanche* longtemps avant que cette partition fût mise à l'étude. Boieldieu, que tant de succès n'avaient point enhardi, se méfiait de la faveur publique et craignait qu'un repos de plusieurs années ne l'eût fait oublier. Il hésitait donc à faire (comme on dit au théâtre) *sa rentrée ;* et, malgré les heureuses inspirations qui abondaient dans son œuvre nouvelle, il employait plus de temps à corriger et à refaire les morceaux de cet opéra qu'il n'en avait mis à aucun de ses ou-

Digitized by Google

vrages. Enfin, Guilbert de Pixérecourt, alors directeur de l'Opéra-Comique, parvint à le déterminer à tenter l'épreuve qu'il redoutait, et *La Dame Blanche* fut accueillie avec des transports unanimes d'admiration. Ce fut au mois de décembre 1825 qu'on donna la première représentation de cet opéra; près d'un an après, et lorsque cent cinquante épreuves de la même pièce eurent été faites, la foule des spectateurs encombrait encore la salle Feydeau chaque fois que cet ouvrage était joué. Le succès fut le même partout; la nouvelle musique de Boieldieu fut chantée dans tous les concerts, dans tous les salons, et ses motifs servirent de thèmes à mille arrangements divers. Le développement progressif des facultés du compositeur, qui n'avait cessé de se faire apercevoir depuis ses premiers essais de musique dramatique, n'a jamais été plus sensible que dans *La Dame Blanche*. Jamais son style n'avait été plus varié; jamais il n'avait montré autant de force expressive; jamais son instrumentation n'avait été si brillante; jamais enfin il n'y avait eu autant de jeunesse et de nouveauté dans ses compositions; cependant il était resté lui-même et n'avait rien emprunté à la musique rossinienne. Il est même remarquable qu'il ait pu varier comme il l'a fait les effets de son nouvel opéra, faisant peu d'usage de modulations, affectionnant les tons principaux de ses morceaux, et n'employant que des harmonies simples et sans recherche. Rien n'indique mieux la facilité d'invention mélodique que cette unité tonale unie à la simplicité d'harmonie.

L'effet ordinaire des grands succès obtenus par Boieldieu était de lui inspirer pour l'avenir la crainte de ne pas se soutenir à la même hauteur, et d'être dans d'autres productions inférieur à lui-même. Cette crainte n'était pas étrangère aux longs intervalles qu'il y avait eu quelquefois dans l'apparition de ses ouvrages. Après *La Dame Blanche*, elle se reproduisit plus forte qu'auparavant. Depuis longtemps un poëme d'opéra avait été livré à Boieldieu par Bouilly : c'était celui des *Deux Nuits*. Le compositeur en trouvait le sujet fort beau; mais il y désirait de notables changements. Scribe se chargea de les faire. Cependant toutes les difficultés n'avaient pas disparu; il en était dans cet ouvrage qui devaient faire échouer le musicien : malheureusement Boieldieu ne les aperçut pas. Tant de fois il avait sauvé de faibles pièces par son talent, qu'il crut pouvoir faire encore un miracle de ce genre : ce fut une erreur. Près de quatre années s'étaient écoulées depuis le succès de *La Dame Blanche*, lorsqu'on donna la première représentation des *Deux Nuits* (au mois de mai 1829). Ainsi qu'il arrivait à chaque ouvrage nouveau de Boieldieu, celui-ci était attendu avec une vive impatience. La partition avait été achetée à haut prix par l'éditeur de *La Dame Blanche*, avant qu'elle fût connue; tout enfin présageait au compositeur un triomphe nouveau. Tant d'espérances ne se réalisèrent pas; *Les Deux Nuits* n'obtinrent qu'un succès incertain. Fatal ouvrage! Plusieurs fois Boieldieu avait été contraint de cesser d'y travailler à cause du dérangement de sa santé : après qu'il eut été représenté, il lui donna la mort. Son espoir déçu se transforma en un secret et violent chagrin. Peu de temps après se déclarèrent les premiers symptômes de la cruelle maladie qui le conduisit au tombeau.

Le besoin de repos lui avait fait demander sa retraite comme professeur du Conservatoire : l'administration de la liste civile eut égard aux services rendus à l'art par ses ouvrages, et sa pension fut convenablement réglée. Il y avait d'autant plus de justice à cela, que Boieldieu venait d'être privé d'une pension de 1200 francs qui lui avait été accordée par l'Opéra-Comique, en reconnaissance des avantages que le théâtre avait trouvés dans la représentation de ses ouvrages. Un nouvel entrepreneur avait succédé à l'ancienne société des acteurs, et n'avait pas voulu souscrire aux engagements contractés par elle. Outre la pension de retraite honorable accordée à Boieldieu comme professeur du Conservatoire, le roi lui en donna une autre sur sa cassette. Le digne artiste ne jouit pas longtemps de ces avantages; car la révolution de Juillet ayant éclaté, non-seulement la pension de la cassette disparut avec l'ancienne royauté; mais dans un travail de révision sur les pensions de l'Opéra et du Conservatoire, il se trouva que quelques mois lui manquaient pour avoir droit à la sienne, et une partie de son revenu lui fut enlevée. Ainsi, aux douleurs de la phthisie laryngée qui menaçait les jours de Boieldieu vinrent se joindre des inquiétudes sur son avenir. Le mal empirait chaque jour; tous les remèdes étaient employés, sans qu'il en résultât aucune amélioration sensible dans l'état du malade. Un voyage à Pise fut conseillé; Boieldieu le fit, et ne s'en trouva pas mieux. Il revint à Paris plus faible, plus souffrant qu'il n'en était parti, éprouvant d'ailleurs le besoin de remplacer les ressources dont il avait été privé, et contraint de demander à reprendre des fonctions de professeur qu'il n'était plus en état de remplir. On les lui rendit, et le ministre de l'intérieur lui accorda sur les fonds des beaux-arts une pension de 3,000 francs; mais, hélas! il n'était pas destiné à jouir longtemps des avantages de sa nouvelle position. Sa santé continuait à dépérir; il espéra

Digitized by Google

la rétablir par l'usage des bains du midi qui lui avaient fait quelque bien autrefois, et il voulut en essayer. Cependant le voyage était difficile à faire dans l'état d'abattement où étaient ses forces; il partit néanmoins, arriva avec peine jusqu'à Bordeaux, voulut pousser plus loin, mais fut obligé de revenir en cette ville, effrayé par les progrès du mal. Alors l'idée d'une fin prochaine vint se présenter à l'esprit de l'artiste, accompagnée du vif désir de revoir encore une fois sa maison de campagne de Jarcy, près de Grosbois, où il avait autrefois passé d'heureux jours; sa famille éplorée l'y ramena mourant. Peu de jours après tout espoir fut perdu, et Boieldieu s'éteignit le 8 octobre 1834, dans les bras de ses amis. Ses obsèques furent célébrées dans l'église des Invalides; tout ce qu'il y avait d'artistes et d'hommes de lettres distingués y assistèrent, et le *Requiem* de Cherubini y fut exécuté par un nombre considérable de chanteurs et d'instrumentistes.

Boieldieu avait eu le titre d'accompagnateur-adjoint de la chambre du roi, au mois de septembre 1815; la duchesse de Berry lui accorda celui de compositeur de sa musique au mois de janvier 1821; dans la même année le roi le nomma chevalier de la Légion d'honneur. Lorsqu'il en reçut la décoration (au mois de mai) il exprima le regret que Catel ne l'eût pas obtenue avant lui, et se mit à faire des démarches pour la lui faire avoir. Il réussit; mais Catel, trop philosophe pour désirer de telles faveurs, montra plus d'étonnement que de reconnaissance en recevant celle-ci. L'auteur de la notice sur Boieldieu insérée dans la *Biographie Universelle* de Michaud, dit que depuis son divorce avec Clotilde, le compositeur avait épousé en secondes noces la sœur de Mlle Phillis, qui avait joué plusieurs rôles de ses opéras, tant à Paris qu'en Russie. Ce fait n'est pas exact, car il n'y a jamais eu de divorce entre Boieldieu et Clotilde. Celle-ci est morte à Paris, le 15 décembre 1826; et ce n'est qu'après cet événement que Boieldieu a contracté un nouveau mariage. Les principaux élèves de Boieldieu sont Zimmerman pour le piano, Adolphe Adam et Théodore Labarre pour la composition.

L'éloge de Boieldieu, par Quatremère de Quincy, a été prononcé à la séance publique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France, au mois d'octobre 1835, et imprimé à Paris, chez MM. Didot, in-4°. On a publié aussi : *Procès-verbal de la cérémonie funèbre en l'honneur d'Adrien Boieldieu, qui a eu lieu le* 13 *octobre* 1834, *à Rouen, sa ville natale, par Joseph-Alexis Walchi*; Rouen, 1835, in-8°; et une notice intitulée : *Boieldieu, sa vie, ses œuvres*, par A. Refeuvaille; Rouen, 1836, Dubast, in-8°. Le nom véritable de l'auteur de cette notice est *André Relot*.

BOIELDIEU (Adrien-L.-V.), fils du précédent, né à Paris, le 3 novembre 1816, a fait ses études musicales sous la direction de son père, qui fondait de grandes espérances sur son avenir d'artiste. Quelques romances gracieuses furent ses premiers essais. Après la mort de l'auteur de *La Dame Blanche*, le gouvernement français accorda à son fils une pension de douze cents francs. Le début du fils de Boieldieu sur la scène de l'Opéra-Comique fut une sorte de *pasticcio* dans lequel il écrivit quelques morceaux d'une assez bonne facture et arrangea plusieurs autres de son père. Cet ouvrage, intitulé *L'Opéra à la cour*, fut représenté au mois de juillet 1840. *L'Aïeule*, opéra-comique en un acte, suivit ce premier essai à une année de distance : la musique en était douce, élégante, peu émouvante, mais agréable à l'audition. *Le Bouquet de l'Infante*, opéra-comique en trois actes, représenté au mois d'avril 1847, fut bien accueilli du public, et l'on y remarqua quelques bons morceaux. *La Butte des Moulins*, opéra-comique en 3 actes, représenté au mois de janvier 1852 sur le Théâtre-Lyrique de Paris, eut quelque succès. Enfin, *La Fille invisible*, en trois actes, au même théâtre (1854), est, jusqu'à ce jour (1859), le dernier ouvrage du compositeur. Parmi ses romances, on remarque *L'Ange des premières amours*, *Te voilà roi*, et la ballade intitulée *La Barca del Beppo*.

BOILE (....), professeur de chant à Milan, s'est fait connaître par des exercices pour la voix, divisés en six livres et intitulés : *Solfeggi per mezzo soprano, per soprano e per contralto*; Milan, Ricordi.

BOILLY (Édouard), fils d'un peintre de genre qui a eu quelque célébrité, est né à Paris le 16 novembre 1799. Il étudia d'abord le dessin et la gravure; mais son goût décidé pour la musique lui fit quitter l'exercice de ces arts; il entra au Conservatoire de Paris, et devint, en 1821, élève de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, qui lui enseigna le contrepoint et la fugue; puis il passa sous la direction de Boieldieu pour ce qu'on appelait alors au Conservatoire *le style idéal*. En 1823, il se présenta au concours de l'Institut, et y obtint le premier grand prix de composition. Le sujet était la cantate de *Thisbé*. Devenu pensionnaire du gouvernement, il alla passer quelques années à Rome et à Naples, puis parcourut l'Allemagne, et revint enfin à Paris, en 1827. Depuis cette époque il a composé la musique de plusieurs opéras-comiques; mais les fréquentes mutations de direc-

Digitized by Google

teurs et d'entrepreneurs de ce spectacle furent cause que les pièces sur lesquelles il avait écrit furent relues par les nouvelles administrations et refusées, en sorte que les travaux du musicien furent perdus. Un seul ouvrage de sa composition a été représenté au théâtre de l'Opéra-Comique le 7 mai 1844. Cet ouvrage, intitulé *Le Bal du sous-préfet*, est un opéra en un acte écrit avec élégance et qui fut applaudi. Cependant, dégoûté par tous les ennuis qu'il avait rencontrés dans sa carrière, M. Boilly a fini par renoncer à l'art auquel il avait consacré sans fruit les dix plus belles années de sa vie, et s'est livré de nouveau à celui de la gravure.

BOISGELOU (François-Paul ROUALLE de), conseiller au grand conseil, naquit à Paris le 10 avril 1697, et mourut dans cette ville le 19 janvier 1764. Il s'était appliqué à la haute analyse et à la théorie de la musique : nous ne parlerons ici que de cette dernière. L'objet de son système était de trouver entre les intervalles des rapports symétriques, en y appliquant le calcul. J.-J. Rousseau a voulu donner une analyse de ses travaux à l'article *système* de son Dictionnaire de musique; mais il a rendu inintelligible tout ce qu'il en a dit, parce qu'il ne l'entendait pas lui-même. M. Suremain de Missery a, depuis, essayé d'arriver à la solution du même problème par des voies différentes.

BOISGELOU (Paul-Louis ROUALLE de), fils du précédent, né le 27 juin 1734, a servi dans les mousquetaires noirs, avec le brevet de capitaine de cavalerie, jusqu'à la réforme de cette compagnie. Il fit ses humanités au collége de Louis-le-Grand, et y commença l'étude du violon, sur lequel il fit de si rapides progrès, qu'encore enfant, il était cité comme un prodige. C'est de lui que J.-J. Rousseau a dit : « J'ai vu, chez un « magistrat, son fils, petit bonhomme de huit « ans, qu'on mettait sur la table au dessert, comme « une statue au milieu des plateaux, jouer là « d'un violon presque aussi grand que lui, et « surprendre par son exécution les artistes « mêmes (*Émile*, liv. 2.). » M. de Boisgelou a fait graver à Paris *six duos pour deux violons*, op. 1. On lui doit aussi un travail considérable, entrepris par zèle pour l'art et d'une manière purement bénévole, sur la partie musicale de la Bibliothèque du Roi, dans laquelle est comprise la collection de Brossard, montant à près de 3,000 articles rares. Le travail de M. de Boisgelou consiste en un *Catalogue général*, par ordre alphabétique d'auteurs, formant un fort volume in-fol., et deux autres catalogues par ordre de matières, l'un pour la partie littéraire de la musique, l'autre pour les œuvres pratiques et les collections. Ces deux derniers contiennent une multitude de détails qui ne manquent pas d'intérêt, sur les auteurs, les éditions, et la nature des ouvrages. M. de Boisgelou n'avait pas assez de connaissances théoriques et historiques pour ce travail; mais il y a suppléé par beaucoup d'exactitude. Il avait entrepris, pour le compléter, un catalogue historique des auteurs; mais il n'a pas eu le temps de l'exécuter, et n'a disposé que quelques notes assez curieuses. Sa mort, arrivée le 16 mars 1806, ne lui a pas permis d'accomplir ce dessein. J'ai beaucoup profité de ses recherches. Après sa mort, la belle bibliothèque qu'il avait formée a été vendue. Plusieurs de ses ouvrages, et particulièrement deux volumes de notes manuscrites, sur des musiciens et des livres curieux, ont été acquis par Perne, et sont maintenant en ma possession.

BOISMORTIER (Joseph BODIN de), compositeur médiocre, né à Perpignan en 1691, vint à Paris de bonne heure, et mourut dans cette ville en 1765. Il a mis en musique trois opéras : 1° *Les Voyages de l'Amour*, ballet en quatre actes, représenté en 1736. — 2° *Don Quichotte chez la Duchesse*, en trois actes, 1743. — 3° *Daphnis et Chloé*, pastorale, 1747; celui-ci est, dit-on, son meilleur ouvrage. — 4° *Daphné*, 1748, ballet non représenté. Il a fait en outre graver : 1° Deux recueils de motets. — 2° Six recueils de cantates françaises. — 3° Airs à chanter et vaudevilles, œuvre 16. — 4° Trios pour deux violons et basse, œuvre 18. — 5° Sonates de violoncelle, op. 26 et 50. — 6° Sonates pour deux bassons, op. 14 et 40. — 7° Sonates pour la viole, op. 10. — 8° Pièces diverses pour la viole, op. 31. — 9° Sonates pour la flûte, op. 3, 9, 19, 35 et 44. — 10° Duos pour deux flûtes, op. 1, 2, 6, 8, 13 et 25. — 11° Trios pour flûte, violon et basse, op. 4, 7, 12, 37, 39 et 41. — 12° Concertos pour flûte, op. 15, 21 et 31. — 13° Suites de pièces pour deux musettes, op. 11, 17, 27. — 14° *Les Gentillesses*, cantatilles. — 15° *Les Amusements de la campagne*. Boismortier était fort distrait, et bien qu'il fût un des maîtres de chant de l'Opéra, il ne put jamais diriger l'exécution de sa musique; aussi disait-il aux directeurs de l'Opéra et du Concert spirituel : *Messieurs, voilà ma partition; faites-en ce que vous pourrez, car, pour moi, je n'entends pas plus à la faire valoir que le plus petit enfant de chœur*. Il avait de l'esprit, des saillies agréables et plaisantes. Malgré le peu de cas qu'on doit faire de sa musique en général, on ne peut nier qu'il ne fût bon harmoniste pour son temps, et l'on voit qu'il aurait pu mieux faire; mais il travaillait vite pour gagner de l'argent, et ses

Digitized by Google

ouvrages ne lui coûtaient que le temps de les écrire. Lui-même les estimait fort peu. Cependant, dans cette quantité prodigieuse de musique qu'il a composée, tout n'est pas à mépriser : son motet *Fugit nox* a eu longtemps de la réputation.

BOISQUET (François), littérateur, né à Nantes vers 1783, et membre de la Société des arts et des sciences de cette ville, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Essais sur l'art du comédien chanteur*; Paris, Longchamps, 1812, in-8°. Il y a quelques bonnes observations dans ce livre, dont le cadre est neuf; mais on y trouve en général les fausses idées que la plupart des littérateurs ont données longtemps, en France, comme des théories de la musique dramatique et du chant expressif.

BOISSELOT (Xavier), fils d'un éditeur de musique et fabricant de pianos, est né à Montpellier, le 3 décembre 1811. Après avoir appris les éléments de la musique à Marseille, où sa famille s'était établie, il entra comme élève au Conservatoire de musique de Paris, et y suivit un cours d'harmonie, puis il devint élève de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, et apprit sous sa direction le contrepoint et la fugue. Dans le même temps il suivait le cours de composition libre de Lesueur, maître de la chapelle du roi, dont il épousa la fille quelques années après. Admis au grand concours de composition de l'Institut, il y obtint le second prix en 1834; deux ans après, le premier prix lui fut décerné pour la cantate de *Velléda*, qui fut exécutée solennellement à l'Institut, le 8 octobre 1836. En 1838, on exécuta une ouverture de sa composition dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts; mais neuf années s'écoulèrent ensuite avant qu'il pût faire représenter un de ses opéras. Enfin, au mois de janvier 1847, son ouvrage intitulé : *Ne touchez pas à la reine*, en trois actes, fut joué au théâtre de l'Opéra-Comique et obtint un brillant succès. *Mosquita la Sorcière*, autre opéra en trois actes, joué au théâtre de l'Opéra national, au mois de septembre 1851, a été également bien accueilli. On connaît aussi de Boisselot quelques mélodies et romances avec accompagnement de piano. Cet artiste dirige depuis plusieurs années une grande manufacture de pianos fondée par son père à Marseille, et une maison de commerce de musique à Paris.

BOISSET (Antoine), nom défiguré par Gerber (*Neues Lexikon der Tonkunst*, t. I, p. 458). *Voyez* Boesset.

BOISSIÈRE (Claude), mathématicien français, vécut au seizième siècle. Il naquit, dans le Dauphiné, au diocèse de Grenoble. Au nombre des écrits de ce savant, dont la plupart concernent l'arithmétique, l'astronomie et la poétique, on remarque un traité qui a pour titre : *L'Art de la musique réduict et abrégé en singulier ordre et souveraine méthode*; Paris, 1554, in-8°. Dans les *Mélanges tirés d'une grande bibliothèque*, publiés par le marquis de Paulmy (t. 30, p. 226), on trouve l'indication d'un livre sous le même nom qui aurait été imprimé à Paris, en 1554, et qui aurait pour titre : *Sur la musique prétendue pythagorique;* mais ce livre supposé n'est qu'un chapitre de l'ouvrage qui vient d'être cité.

BOISTARD DE GLANVILLE (Guillaume-François), membre de l'Académie de Rouen, naquit dans cette ville vers 1774. Il a fait imprimer plusieurs dissertations parmi lesquelles on remarque : *Considérations sur la musique;* Rouen, 1804, in-8°.

BOITTEUX (A.), professeur de musique à Dijon, né à Turin dans les dernières années du dix-huitième siècle, est auteur d'un *Traité complet et raisonné des principes de musique, mis à la portée de tout le monde;* Dijon, Douilier, 1834, in-8° de 24 pages et 2 planches. Un traité complet et raisonné de *la musique en vingt-quatre pages!* C'est merveilleux.

BOIVIN (Jacques). *Voyez* Boyvin.

BOIVIN (Jean), imprimeur, éditeur de musique et libraire à Paris, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a publié un catalogue des ouvrages de sa librairie, tant du fonds que de l'assortiment, qui peut être considéré comme la plus ancienne bibliographie musicale de la France. Cet ouvrage a pour titre : *Catalogue général des livres de musique;* Paris, 1729, in-8°. Ce catalogue est aujourd'hui de la plus grande rareté.

BOIVIN (Louis), né le 15 avril 1814, à Couches, près d'Autun (Saône-et Loire), s'est fixé à Paris en 1840, et y a pris part à la rédaction de plusieurs recueils biographiques et historiques, ainsi que de plusieurs journaux. Les auteurs de l'ouvrage intitulé *La Littérature contemporaine* disent que les notices biographiques de M. Boivin sont en général faites aux frais et dépens de ceux qu'elles intéressent, et même que ces personnes ne sont pas toujours restées étrangères à leur rédaction. Au nombre de ces notices se trouve celle du célèbre pianiste Kalkbrenner, publiée d'abord dans la *Revue générale, biographique, politique et littéraire*, puis tirée à part sous le simple titre : *Kalkbrenner*, sans date et sans nom de lieu (Paris), gr. in-8° de 28 pages. Cette biographie est un véritable roman.

BOKEMEIER (Henri). *Voyez* Bockemeier.

BOKEMEYER (Henri) cantor à Wolffenbüttel qui eut la réputation d'un très-savant mu-

igitized by Google

sicien de son temps, naquit, dans le mois de mars 1679, à Immensen, village de la principauté de Zelle. Après avoir reçu les premières instructions dans le lieu de sa naissance et à l'école de Burgdorff, il fréquenta les écoles de Saint-Martin et de Sainte-Catherine, à Brunswick, depuis 1693 jusqu'en 1699; puis il alla terminer ses études à l'université de Helmstadt. Le 2 avril 1704, il obtint le cantorat de l'église Saint-Martin à Brunswick; deux ans après il devint élève de Georges Œsterreich pour la composition. Devenu savant dans son art, il fut appelé en 1712 à Husum, dans le Schleswig-Holstein, pour y remplir les fonctions de *cantor*. Il y resta jusqu'en 1717; mais alors le désir de revoir sa patrie le ramena à Brunswick, et dans la même année il fut adjoint à Bendeler (*voy.* ce nom) comme cantor, à Wolfenbüttel. Après la mort de celui-ci, en 1720, il lui succéda comme cantor titulaire. Il mourut dans cette situation, le 7 décembre 1751. On n'a imprimé aucune composition de Bokemeyer; mais il paraît qu'il était très-habile dans l'art d'écrire des canons, car Mattheson entretint avec lui, à ce sujet, une correspondance dont il a publié une partie dans sa *Critica-musica*, t. II, p. 241-247, et il le cite comme une autorité. Dommerich (Jean-Christophe) a publié un éloge de ce musicien sous ce titre : *Memoria H. Bokemeieri posteritati tradita*; Brunswick, 1752, in-4°.

BOLAFFI (Michel), maître de chapelle à Florence, naquit dans cette ville en 1769. Il a écrit plusieurs œuvres de musique d'église qui étaient estimées en Italie au commencement du dix-neuvième siècle. Kiesewetter possédait de lui un *Miserere* à 3 voix et orchestre, composé, en 1802, sur une traduction italienne faite par Bolaffi lui-même.

BOLICIO ou **BOLICIUS** (Nicolas). *Voyez* Wollick.

BOLINO (Luc), excellent luthiste et compositeur pour son instrument, naquit à Nola vers 1560 : il vivait à Naples en 1601. Cet artiste n'est connu que par la mention qu'en a faite Cerreto (*Della prattica Musica*, p. 157).

BOLIS (Sébastien), compositeur de l'École romaine, maître de chapelle à Saint-Laurent *in Damaso*, a écrit des messes et des psaumes à huit parties réelles, qui se trouvent en manuscrit dans quelques bibliothèques de l'Italie.

BOLIS (Angelo), chanoine de l'église collégiale de Saint-Jean-Baptiste, dans la petite ville d'*Oderzo*, de l'État de Venise, dans la Marche-Trévisane, au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître, comme compositeur, par une œuvre qui a pour titre : *Motecta binis et ternis vocibus decantanda cum parte ad organum*; Venetiis, sub signo Gardano, 1626, in-4°.

BOLLIOUD DE MERMET (Louis), né à Lyon le 15 février 1709, est mort dans la même ville en 1793. Sa famille était distinguée dans la magistrature, il fut longtemps secrétaire de l'Académie des sciences et arts de Lyon. On a de lui : *De la Corruption du goût dans la musique française*; Lyon, 1746, in-12. « Cet « auteur estimable, dit M. de Boisgelou fils « (*Catalogue mss. des livres sur la musique « de la Bibliothèque du roi*), pouvait d'autant « mieux être bon juge en cette matière, que les « meilleurs organistes ne manquaient pas d'aller « l'entendre, lorsqu'il s'amusait à jouer de l'orgue « dans les églises de Paris. » On ne conçoit pas, cependant, en quoi le goût de la musique pouvait se corrompre en France en 1746. Une traduction allemande de ce petit ouvrage, avec des notes de Freytag, a paru à Altenbourg en 1750, sous ce titre : *Abhandlung von dem Verderben des Gesmacks in der franzoesischen Musik*, in-8° de 78 pages. Freytag, traducteur de cet ouvrage, était professeur au gymnase d'Altenbourg. On peut lire l'analyse de cette traduction dans *Le Musicien critique de la Sprée* (de Marpurg), p. 321. On trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque de Lyon, sous le n° 965, in-fol., cinq mémoires lus par Bollioud à l'Académie de Lyon, dont le cinquième seulement a été publié : c'est celui dont il vient d'être parlé. Les quatre autres traitent : 1° *De la musique vocale.* — 2° *Du tempérament que les voix observent dans le chant.* — 3° *De la musique instrumentale.* — 4° *De la construction de l'orgue.* L'analyse de ces mémoires est dans l'ouvrage de Delandine intitulé : *Manuscrits de la bibliothèque de Lyon*; Paris et Lyon, 1812, 2 vol. in-8°.

BOLOGNA (Michel-Ange), sopraniste, naquit à Naples en 1756. Après avoir étudié l'art du chant pendant plusieurs années au Conservatoire de *la Pietà*, il passa à Munich comme chanteur du prince électoral de Bavière. En 1783, il fit partie de la troupe italienne de la cour. Les opéras dans lesquels il eut le plus de succès sont : 1° L'*Artemisia*, de Prati, et *Castore e Polluce* de Vogler. En 1786, il se retira du théâtre, et se fixa à Munich, où il vivait encore en 1812. Il eut la réputation d'un chanteur habile et d'un bon acteur.

BOMBELLES (Henri, marquis de), fils du maréchal de camp et ambassadeur de ce nom, qui émigra en 1789 et servit dans l'armée de Condé, entra, ainsi que son frère, au service de l'empereur d'Autriche comme officier. M. Henri de Bombelles, amateur de musique distingué, a composé plusieurs morceaux de musique d'église, et

Digitized by Google

a publié un *Ave Maria* et un *Memorare* à 4 voix avec accompagnement d'orgue; Vienne, Diabelli. Sa belle-sœur, M^me la comtesse de Bombelles, cantatrice d'un talent remarquable, était à Florence en 1829, et brilla dans l'exécution de quelques opéras composés par lord Burghersh, qui, plus tard, est devenu comte de Westmoreland. Le talent de la musique était naturel dans la famille de M. de Bombelles : sa tante, M^me la marquise de Travenot, fut l'auteur véritable des paroles et de la musique si naïve de la romance célèbre *Pauvre Jacques*, dont l'air a été attribué à Dibdin (*voy.* ce nom), parce qu'il le rendit populaire en Angleterre, au moment de l'émigration française.

BOMBET (Alexandre-César), pseudonyme. *Voyez* Beyle.

BOMMER (Wilhelm-Christophe), virtuose sur le piano, né à Dresde en 1801, s'était fixé à Saint-Pétersbourg, où il mourut, le 29 décembre 1843. Je ne connais de sa composition que des variations (en *ré*) sur un air russe, pour piano seul; Saint-Pétersbourg, Paez.

BOMPORTO (François-Antoine), ou Bomporti. *Voyez* Bonporti.

BONA (Jean), savant cardinal, naquit à Mondovi, en Piémont, au mois d'octobre 1609. Il entra en 1625 dans l'ordre des *Feuillans*, dont il devint général en 1651. Clément IX le fit cardinal en 1669. Il mourut à Rome le 25 octobre 1674. On lui doit un livre intitulé : *De divina Psalmodia, sive psallentis ecclesiæ harmonia, Tractatus historicus, symbolicus, asceticus*; Rome, 1653, in-4°. Il y en a d'autres éditions : d'Anvers, 1677, in-4°; Paris, 1678, in-8°; Anvers, 1723, in-folio. On trouve aussi cet ouvrage dans les éditions complètes des œuvres de Bona, notamment dans celle de Turin, 1747, 4 vol. in-folio. Il contient des renseignements intéressants sur les tons de l'église, le chant des diverses parties de l'office, l'introduction des orgues et des autres instruments de musique dans l'office divin.

BONA (Valerio), moine de l'ordre des conventuels de Saint-François ou grands Cordeliers, naquit à Brescia, dans la seconde moitié du seizième siècle, et non à Milan, comme le disent Quadrio et Piccinelli. Après avoir été pendant quelque temps maître de chapelle à la cathédrale de Verceil, il passa à Mondovi, en la même qualité. Cozzando (Libraria Bresciana, p. 313) dit qu'il avait une très-belle voix et qu'il était un chanteur très-habile. Il paraît, par le titre d'un de ses ouvrages, qu'il était, en 1596, maître de musique à Saint-François de Milan. Bona est à la fois recommandable et comme théoricien, et comme compositeur. Les traités publiés par lui sont : I. *Regole del contrapunto e composizione brevemente raccolte da diversi autori; operetta molto facile ed utile per i scolari principianti*; Casale, 1595, in-4°.— II. *Esempi delli passagi delle consonanze e dissonanze, et d'altre cose pertinente al compositore*; Milan, 1596, in-4°. On y trouve de la clarté et une simplicité de doctrine remarquable pour le temps. Parmi les compositions de Bona, on distingue : 1° *Motetti a 8 voci*; Milan, 1591. — 2° *Lamentazioni, con l'Orazione di Geremia, a 4 voci*; Venise, 1591. — 3° *Messe e Motetti a 3 voci*; Milan, 1594. — 4° *Canzoni a sei*; Venise, 1598. — 5° *Canzonette a 3 voci, lib.* 3 et 4; Milan, 1599. — 6° *Madrigali a 5 voci*; Milan, 1600. Cet ouvrage fut réimprimé dans l'année suivante, à Venise, chez Gardane, in-4°. — 7° *Madrigali a 5 voci*; Milan, 1601. — 8° *Motetti a 6 voci, lib.* 1. — 9° *Messe e Motetti a 2 cori, lib.* 2, *a 8 voci*; Venise, 1601. — 10° *Pietosi affetti e lagrime del penitente*; Venise. — 11° *Madrigali a 5 voci, lib.* 3; *Venezia*, 1605. — 12° *Motetti a due*; *Venezia, presso Bart. Magni*.—13° *Messa a 4 chori e Salmi*; Venise, 1611. Cozzando (loc. cit.) dit que Bona vivait encore en 1619. La Bibliothèque impériale de Paris possède aussi un ouvrage de ce savant musicien, intitulé : *Introitus Missarum octo Vocum omnibus festis totius anni accomodatis*; Anvers, 1639, in-4°.

BONA (Pietro), compositeur et professeur de chant, né à Naples vers 1810, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Au mois d'avril 1832 il a fait représenter au théâtre *Nuovo* un opéra bouffe intitulé : *Il Tutore ed il Diavolo*, qui n'a pas réussi, et dans lequel on remarqua beaucoup de réminiscences. Plus tard, Bona s'est fixé à Milan, comme professeur de chant. Son opéra *I Luna e i Perollo* fut représenté au théâtre de la Scala en 1845, et obtint quelque succès; deux ans après il y donna l'opéra sérieux *Don Carlo*, qui fut accueilli favorablement. Riccordi, de Milan, a publié les morceaux détachés de ces deux opéras avec accompagnement de piano. Bona est auteur d'un bon ouvrage pratique pour l'art du chant, publié sous ce titre : *Nuovi Studj di perfezionamento del canto italiano, consistente in vocalizzi isolati, a due, a tre et a quattro parti, adatti a tutte le specie di voce e di qualsivoglia estensione*; Milan, Riccordi. Cet ouvrage est divisé en sept parties, et chaque partie en trois livres.

BONADIES (Jean). *Voyez* Gutentag.

BONAFINI (M^me), fut une cantatrice distinguée dans la deuxième partie du dix-huitième siècle. Née en Italie, elle fut conduite à Dresde dans sa jeunesse et y reçut son éducation mu-

Digitized by Google

sicale. En 1780, elle voyagea en Russie, et fut admirée à la cour de Pétersbourg pour son talent et sa beauté. A l'âge de seize ans, elle s'était mariée secrètement avec un officier prussien qui fut tué en Bavière. En 1783, elle retourna en Italie, et s'y maria de nouveau secrètement avec un homme fort riche. Reichardt la rencontra à Modène, en 1790; elle était alors retirée du théâtre, passant l'été dans une belle campagne et l'hiver à Venise. Ce maître parle avec enthousiasme et de son chant expressif et des grâces de sa personne. Gorani, qui la vit deux fois à Modène, la nomme dans ses mémoires secrets sur l'Italie, *l'Aspasie de Modène*, et dit que, par son esprit, ses talents et sa beauté, elle attirait près d'elle la meilleure société de cette ville. M^{me} Bonafini mourut à Venise, vers 1800.

BONAGIONTA (Jules), musicien de la chapelle de Saint-Marc, à Venise, était né à San-Genesio, vers 1530. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Canzonette napoletane e veneziane a tre voci;* Venise, 1562, in-8°. — 2° *Il Desiderio, madrigali a quattro e cinque voci di diversi eccellentissimi authori; in Venezia, appresso Girolamo Scotto*, 1566, in-4°. Ce recueil intéressant est divisé en deux livres. Les auteurs dont on trouve des madrigaux dans le premier sont Cyprien de Rore, Adrien Avilla, Spirito da Reggio, Orlando di Lasso, Primavera, Jean Florio, et Madeleine Casulano. Le second renferme des pièces de Paul Animuccia, de Jules Bonagionta, d'Alexandre Striggio, de Jean Contino, de Jean Florio, Gianetto Palestina (*sic*), Londatilo, André Gabrieli, Jacques de Nola, l'*Intrico*, H. Vidue, Joseph de Vento, et François Pertinaro. — 3° *Motetti à cinque e sei voci;* ibid., in-4°. — 4° *Misse a quattro e cinque voci;* Milan, 1588, in-4°.

BONANNI (Philippe), jésuite, né à Rome le 16 janvier 1638, mourut dans la même ville le 30 mars 1725. Au nombre de ses ouvrages on trouve le suivant : *Gabinetto Armonico pieno di stromenti sonori, spiegati;* Rome, 1723, in-4° avec 177 planches. *La Biographie Universelle* indique une édition de ce livre datée de 1716; mais elle n'existe pas; ce qui le prouve, c'est qu'au titre de l'édition donnée en 1776 par l'abbé H. Cerutti, on lit : *Seconda edizione* (*Voyez* Cerutti). C'est un livre rempli d'erreurs et de désordre. La version de l'abbé Cerutti est plutôt une imitation qu'une traduction véritable.

BONANNO (Augustin), compositeur, né en Sicile, a fait ses études au conservatoire de Palerme, sous la direction de Raimondi. Son premier essai dans la musique dramatique s'est fait pendant le carnaval de 1846, à Palerme, sa ville natale, par un opéra intitulé : *Il Trovatore di Ravenna*. Les concitoyens du compositeur applaudirent chaleureusement son ouvrage. Je n'ai pas de renseignements sur la suite de sa carrière.

BONAPARTE (Louis), comte de Saint-Leu, ex-roi de Hollande, troisième frère de l'empereur Napoléon, naquit à Ajaccio, le 2 septembre 1778. Entré fort jeune au service, il suivit son frère en Italie et en Égypte. Ennemi des grandeurs, aimant les arts, les lettres et la philosophie, il fut fait roi malgré lui, et fut marié contre son gré à la fille de l'impératrice Joséphine, Hortense Beauharnais. Il saisit la première occasion d'abdiquer le faible pouvoir qu'on lui avait donné, et se sépara de la femme qu'on lui avait imposée et dont il croyait avoir à se plaindre. Tour à tour il se retira en Styrie, en Suisse, à Rome et enfin à Florence, où le reste de sa vie s'écoula dans des souffrances physiques et dans des jouissances morales, cultivant les lettres, pour lesquelles il était né, et faisant du bien à tout ce qui l'entourait, comme il l'avait fait sur le trône. Des romans, des poésies et des documents historiques sur l'administration de la Hollande pendant son règne, ont été publiés par lui. L'ouvrage qui lui fait donner une place dans ce Dictionnaire historique est d'un autre genre. En 1814, la seconde classe de l'Institut de France avait mis au concours cette question : *Quelles sont les difficultés réelles qui s'opposent à l'introduction du rhythme des Grecs et des Latins dans la poésie française :* cette question fut traitée par le prince, qui, lui-même, avait proposé le prix sous le voile de l'anonyme. Ce fut à propos de cette même question que Louis fit demander à l'abbé Baini la solution de seize questions auxquelles le savant directeur de la chapelle sixtine répondit par son ouvrage intitulé : *Saggio sopra l'identità de' ritmi musicale e poetico* (*voy.* Baini), que le prince fit imprimer à ses frais, et dont il donna ensuite la traduction française sous ce titre : *Essai sur l'identité du rhythme poétique et musical, traduit de l'ouvrage italien de M. l'abbé Baini, par le comte de Saint-Leu;* Florence, Piatti, 1820, in-8°. Déjà le prince avait tiré parti de ce travail dans son *Mémoire sur la versification française*, dont la troisième édition, en 2 volumes in-8°, a été publiée à Rome, en 1825-1826. Le comte de Saint-Leu est mort à Florence en 1846. Des deux fils que lui avait donnés la reine Hortense, l'aîné est mort à Rome en 1831, le second est aujourd'hui l'empereur Napoléon III.

BONAVENTURE (Le Père), surnommé *da Brescia*, parce qu'il naquit en cette ville, dans la

seconde moitié du quinzième siècle, fut moine de l'ordre des frères mineurs, et vécut au couvent de sa ville natale. On a de lui : I. *Breviloquium musicale;* Venise, 1497. Il y en a deux autres éditions datées de la même ville, 1511 et 1523, in-4°. — II. *Regula Musice plane;* Venise, par Jacq. de Penci da Lecho, in-4°, sans date. J'en possède un exemplaire petit in-4°, où se trouve la date de 1500, ainsi exprimée à la dernière page : *Accuratissime impressum per magistrum Leonardum Pachel ad impensas magistri de Legnano, sub die X septembris* Mccccc. Lipenius en indique une édition de Venise, 1501, in-4° ; Cozzando (librar. Bresc. p. 69), une autre de la même ville, 1523, in-8°; La Borde, une quatrième de 1545, in-8°; Gruber, dans sa Littérature de la musique (*Beytræge zur Litter. der Musik*), en cite trois de Nuremberg datées de 1580, 1583 et 1591 ; enfin, dans la Théorie générale des beaux-arts de Sulzer, article *Choral*, on trouve l'indication d'une traduction italienne de cet ouvrage, sous ce titre : *Regole della musica piana o canto fermo*; Venise, 1570. Le *Breviloquium musicale* est le même ouvrage que celui qui a pour titre : *Regulæ musicæ planæ*, car à la fin de l'édition de celui-ci publiée en 1511, on lit : *Explicit Breviloquium musicale: editum a fratre Bonaventura de Brixia ordinis minorum in conventu nostro sancti Francisci de Brixia ; impresso in Venetia p. Jacomo de Penzi da Lecho nel anno del ñro Signore* 1511 *adi* 20 *di marzo*. Dans l'épître dédicatoire à Fra Marco de Duchis, l'auteur dit : *Ho composto questo picolo opusculeto de canto fermo, il quale p. la sua brevita ho intitulato, Breviloquium musicale.* Une autre édition est ainsi terminée : *E cosi fazo fine del mio picolino breviloquio, etc.; Impresso in Venetia per Jo. Francisco et Jo. Antonio de Rusconi fratelli, nelli anni del signore* 1524 *a di* X *octobris*. Enfin, une autre édition porte à la fin : *Explicit Breviloquium musicale id est regulæ musicæ planæ; Stampato in Venetia per Ioan Antonio et fratelli de Sabio;* 1533, in-12 Ce traité du plain-chant est écrit en un mélange des langues latine et italienne : il est divisé en quarante-deux chapitres. — III. *Brevis collectio artis musicæ, quæ dicitur ventura*, resté en manuscrit, et datée de 1489. Le père Martini en possédait une copie. Les ouvrages de Bonaventure de Brescia doivent leurs nombreuses réimpressions, moins au mérite de leur rédaction, qu'à celui de leur brièveté. Comme théoricien, cet auteur est inférieur aux bons écrivains de son temps, et surtout à Gaforio.

BONAZZI (Antoine), un des plus habiles violonistes de l'Italie, était né à Crémone. Il est mort à Mantoue, en 1802, laissant à ses héritiers une collection d'environ mille concertos, quintetti, quartetti, etc., pour violon ou flûte, parmi lesquels il s'en trouvait un assez grand nombre de sa composition. Il possédait, en outre, quarante-deux violons de Guarnerius, d'Amati, de Stradivarius et d'autres grands maîtres, lesquels étaient estimés plus de 6,500 ducats.

BONAZZI (Ferdinand), premier organiste de la cathédrale de Milan, naquit en cette ville en 1764. Il reçut les premiers principes de son père, et passa ensuite sous la direction de François Pogliani. En quelques années il devint un des premiers organistes de l'Italie. Il vivait encore en 1819. On a de lui des *toccates* pour l'orgue qui n'ont point été gravées.

BONDINERI (Michel), né à Florence vers 1750, s'est fait connaître comme compositeur dramatique, dès 1784, par l'intermède intitulé : *La Serva in contesa*, à Florence; tous ses autres ouvrages ont été écrits pour la même ville. Les plus connus sont : *Il Matrimonio in cantina*, 1785; *La Locandiera*, 1786; *Le Spose provenzale*, 1787; *La finta nobile*, 1787; *L'Autunno*, 1788; *Il Maestro perseguitato*, 1788; *Ogni disuguaglianza amore uguaglia*, 1788; *Il vecchio Spezziale deluso in amore*, 1791.

BONDIOLI (Giacinto), dominicain, né à Quinzano, près de Brescia, vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : 1° *Misse e litanie a quattro voci.* — 2° *Compiete, Litanie ed Antifone a quattro voci;* Venise. — 3° *Salmi intieri brevemente concertati a cappella a quattro voci con l'organo*, op. 4°; Venise, 1622, in-4°. — 4° *Salmi a otto voci con ripieni;* Venise, 1628. — 5° *Salmi a tre voci;* Venise, 1643. — 6° *Soavi fiori colti nell' ameno Giardino de sacrate Laudi, Motetti, Magnificat, e canzoni concertati a 2 voci, in Venetia*, 1622, in-4°.

BONDOUX (Hyacinthe), chantre de la cathédrale de Rouen, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, a publié un *Recueil de faux-bourdons ou quatuors de la métropole, à l'usage du diocèse de Rouen, publié par H. Bondoux, vérifié et augmenté par M. A. Godefroy;* Rouen, De Larabossière, 1837-1840, 4 vol. in-8°.

BONEFONT (S. Simon de), chanoine et maître des enfants de chœur de l'église cathédrale de Clermont en Auvergne, vers le milieu du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par une messe des morts à cinq voix qui se trouve dans un volume de messes de divers auteurs intitulé : *Missarum musicalium certæ*

Digitized by Google

vocum varietate secundum varios quos referunt modulos et cantiones distinctarum liber secundus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus collectus; Parisiis, ex typographia Nicolai du Chemin, 1556, in-fol. max.

BONELLI (Aurélien), peintre et musicien, né à Bologne en 1569, vivait à Milan en 1600. Il a fait imprimer à Venise, en 1596, le premier livre de ses *Villanelle* à trois voix.

BONESI (Benoit), né à Bergame vers le milieu du dix-huitième siècle, eut pour maître de chant Aug. Cantoni, élève de Bernacchi. Il étudia aussi la composition pendant dix années sous la direction d'André Fioroni, élève de Leo, et maître de chapelle de la cathédrale de Milan. En 1779, Bonesi vint à Paris, et fut employé, comme maître de chant, au théâtre de la Comédie italienne. Le 16 décembre 1780, il donna à ce théâtre *Pygmalion*, duodrame en un acte. L'année suivante il fit entendre au concert spirituel l'oratorio de *Judith*, qui fut trouvé froid, et qui eut peu de succès. Dans le même temps, il fit représenter au théâtre des Beaujolais le petit opéra intitulé : *La Magie à la mode*, qui fut suivi du *Rosier*, et de quelques autres ouvrages du même genre. Ce fut aussi pour le même théâtre qu'il écrivit, en 1788, le ballet d'*Amasis*. La meilleure production de Bonesi est un livre qui a pour titre : *Traité de la mesure et de la division du temps dans la musique et dans la poésie;* Paris, 1806, in-8°. Les exemples de musique de cet ouvrage sont imprimés avec les caractères de Godefroy. Il y a du savoir, et surtout un savoir d'érudition dans ce livre; mais comme la plupart des auteurs qui ont traité ce sujet délicat, Bonesi s'est perdu dans une fausse identité de la mesure musicale avec la division du temps dans la poésie. La meilleure partie de son ouvrage est la deuxième, qui est relative au rhythme poétique : il y a profité des idées du P. Giov. Sacchi sur la même matière, quoiqu'il le critique quelquefois. Quant aux principes du mécanisme de la mesure musicale, Bonesi ne les a connus que d'une manière fort imparfaite. Le P. Augustin Pisa a donné sur ces principes des idées bien plus justes et plus profondes dans son ouvrage intitulé : *Battuta della musica dichiarata* (*voy.* Pisa). Bonesi est mort à Paris au commencement de 1812. Il enseigna l'harmonie à Choron.

BONFI (Jules), guitariste italien du dix-septième siècle, a publié un traité élémentaire intitulé : *Il Maestro di chitarra ;* Milan, 1653.

BONFICHI (Paul), compositeur, naquit à Livraga, dans la province de Lodi (Lombardie), le 16 octobre 1769. Dès son enfance il s'appliqua à l'étude de la musique, et y fit de rapides progrès. Il entra fort jeune dans l'ordre des Mineurs conventuels, et ses talents lui firent obtenir plusieurs charges dans son ordre. A la suppression de son couvent, il se retira à Milan, où il était encore en 1812. Depuis lors il s'est rendu à Rome, où il a séjourné plusieurs années. Il est mort à Lodi, le 29 décembre 1840, après avoir été maître de chapelle à la *Santa-Casa* de Lorette. Ses meilleures compositions sont pour l'église ; il a cependant écrit plusieurs morceaux de musique de chambre, vocale et instrumentale, et des symphonies à grand orchestre. On connaît un opéra bouffe intitulé *Lauretta*, et le drame sérieux *Abradata e Dircea*, représenté à Turin en 1817, dont la musique est d'un compositeur nommé *Bonfichi*. J'ignore si c'est le même que celui qui est l'objet de cet article. Les ouvrages qui ont fait particulièrement la réputation de ce compositeur sont des oratorios qui ont été exécutés avec succès en Italie, et en dernier lieu au couvent de Saint-Philippe de Néri, à Rome. Parmi ces oratorios on remarque : 1° *La Morte d'Adamo*. — 2° *La Nuvoletta d'Elia*. — 3° *Il Figliuol prodigo*. — 4° *Il Passagio del mar Rosso*. — 5° *La Scinda di Giesu Cristo al Limbo*. Celui-ci est le dernier ouvrage de Bonfichi ; il a été exécuté pour la première fois à Rome, en 1827. En 1828, ce compositeur a été au nombre des candidats pour la place de maître de chapelle de Saint-Pétrone, à Bologne, et pour succéder au P. Mattei comme professeur de composition à l'Institut de cette ville; mais il n'a point obtenu sa nomination à ces places.

BONFIGLI (Antoine), chanteur, né à Lucques, le 26 décembre 1794, n'était âgé que de dix-huit ans lorsqu'il parut pour la première fois sur le théâtre. En 1812, il chanta à Milan au petit théâtre *Re*, parcourut ensuite l'Italie, retourna à Milan en 1823, au théâtre *Carcano*, puis fut engagé comme chanteur à l'Opéra italien de Dresde, et comme membre de la chapelle. Il s'est fait connaître comme compositeur par six ariettes italiennes avec accompagnement de piano, Dresde, Mœser, et par six chansons allemandes, Ibid.

BONFIGLI (Laurent), ténor distingué, commença sa carrière théâtrale en 1827. Il chanta avec succès sur toutes les grandes scènes de l'Italie, à Vienne, et dans les villes principales de l'Espagne. En 1847, il était à Palerme. Là s'arrêtent les renseignements sur sa personne. Il est vraisemblable qu'il s'est retiré du théâtre peu de temps après.

BONHOMME (L'abbé Jules) ecclésiastique, de Paris, sur qui je n'ai pas de renseignements, est auteur d'un écrit intitulé : *Simple réponse*

Digitized by Google

à la brochure du P. Lambillote intitulée quelques mots sur la restauration du chant liturgique; Paris, Jacques Lecoffre et Cie, 1855, gr. in-8° de 48 pages. Dans sa brochure, le P. Lambillote (*voy.* ce nom) avait critiqué amèrement (particulièrement page 35) les éditions du graduel et de l'antiphonaire publiées à Paris, en 1852 et 1853, par une commission d'ecclésiastiques de Reims, Cambrai et Paris, dans le but de préconiser celles qu'il préparait lui-même. L'écrit de M. L'abbé Bonhomme a pour but de réfuter les attaques du R. P., jésuite.

BONHOMIUS (Pierre), chanoine de l'église de Sainte-Croix à Liége, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître par la publication de deux ouvrages intitulés : 1° *Melodiæ sacræ quas vulgo mutetas appellant jam noviter 5-9 vocibus*, etc.; Francfort-sur-le-Mein, 1603, in-4°. — 2° *Missæ* 12 *voc.*; Anvers, 1617, in-4°.

BONHOURE père (M.), né à Toulouse, chantre de la cathédrale et professeur de plain-chant dans cette ville, est auteur d'un traité en dialogue, qui a pour titre : *Méthode théorique et pratique de plain-chant, publiée sous les auspices et avec l'approbation de Mgr l'archevêque de Toulouse*; Toulouse, 1840, un vol. in-8° de 223 pages.

BONI (Gabriel), né à Saint-Flour, fut maître des enfants de chœur à Saint-Étienne de Toulouse, dans le seizième siècle. Il a mis en musique à quatre parties les sonnets de Pierre Ronsard; Paris, Adrien Le Roy et Robert Ballard, 1579, in-4°. On a aussi de lui : *Les quatrains du sieur de Pibrac, mis en musique à trois, quatre, cinq et six parties*; Paris, Adrien Le Roy, 1582; et *Psalmi Davidici novis concentibus sex vocibus modulati, cum oratione regia* 12 *voc. contexta*; Paris, Adrien Le Roy, 1582.

BONI (Gaetano) : on connaît un compositeur de ce nom dont un opéra intitulé *Tito Manlio* a été représenté à Rome en 1720.

BONI (F. de), sous ce nom d'un auteur sur qui l'on n'a pas de renseignements, on a publié un livre qui a pour titre : *Biografia degli Artisti, ovvero Dizionario della vita e delle opere dei Pittori, degli Scultori, degl' Intagliatori, dei Tipografi e dei Musici di ogni nazione, che fiorirono dai tempi più remoti sino a nostri giorni; Venezia, Santini e Figlio*, in-8°, en 20 livraisons.

BONIFACIO (Jean), littérateur, historien et jurisconsulte, naquit à Rovigo, le 6 septembre 1545, et mourut à Padoue, le 23 juin 1635. Au nombre de ses ouvrages se trouve le suivant : *Le Arti liberali e meccaniche come sieno state dagli animali irrazionali agli uomini dimostrati*; Rovigo, 1624, in-4°. Il entreprend d'y démontrer que l'invention de la musique est due au chant des oiseaux. C'est en quelque sorte une paraphrase des beaux vers de Lucrèce sur le même sujet.

BONIFACIO (Balthazar), jurisconsulte, né à Rovigo le 5 janvier 1586, devint directeur de l'Académie de Padoue en 1630. Il a publié un ouvrage intitulé : *Historiæ Ludicræ*, etc. Les huitième et neuvième chapitres traitent : *De Musica hydraulica et muta*.

BONINI (Pierre-Marie), né à Florence vers la fin du quinzième siècle, est auteur d'une dissertation intitulée : *Acutissimæ observationes nobilis disciplinarum omnium musices*; Florence, 1520, in-8°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BONINI (D. Léonard), ecclésiastique vénitien, né dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un ouvrage qui a pour titre : *Madrigali e canzonetti da Chrisostomo Talenti posti in Musica per voce sola da*, etc.; Venezia, presso Raverij, 1608, in-4°.

BONINI (Sévère), moine de Vallombrose, né à Florence, et compositeur au commencement du dix-septième siècle, a publié : 1° *Il primo libro de' Motteti a 3 voci, con il basso continuo*; Venezia, Raverio, 1609, in-4°. — 2° *Lamento d'Arianna*, cantata; Venise, 1613. — 3° *Serenà celeste, o Motteti a* 1, 2 *e* 3 *voci*; Venise, 1615. — 4° *Affetti spirituali a* 2 *voci*, *op. VII; in Venezia, Bart. Magni*, 1615, in-4°.

BONIS (Jean-Baptiste de), facteur de clavecins à Cortone, en Toscane, vivait dans la première moitié du dix-septième siècle. Le P. Mersenne dit, dans le *Traité des instruments à cordes* de son *Harmonie universelle* (p. 215), que cet artiste construisait des clavecins excellents à touches brisées, qu'on pouvait accorder dans une justesse parfaite, suivant les proportions mathématiques des intervalles.

BONIVENTI (Joseph), compositeur dramatique, né à Venise, a vécu vers la fin du dix-septième siècle et dans la première moitié du dix-huitième. Les opéras de sa composition dont je connais les titres sont : 1° *Il gran Macedone*, 1690. — 2° *L'Almerinda*, 1691. — 3° *L'Almira*, 1691. — 4° *La Vittoria nella Costanza*, 1702. — 5° *L'Endimione*, 1709. — 6° *Circe delusa*, 1711. — 7° *Armida al Campo*, 1707. — 8° *La virtù fra i nemici*, 1718. — 9° *Arianna abbandonata*, 1719. — 10° *L'Inganno fortunato*, 1721. — 11° *Il Vinceslao*; à Turin, 1721. — 12° *Pertarido, re de' Longobardi*, 1727.

BONJOUR (Charles), musicien, né à Paris,

Digitized by Google

devint organiste de l'École militaire en 1786; il vivait encore en 1804. On connaît de lui : 1° *Trios* pour piano et violon, op. 1. — 2° Sonates pour piano, op. 2. — 3° Idem, op. 6. — 4° *Distractions musicales*, ou préludes pour piano, op. 8. Il a aussi publié : *Nouveaux principes de musique, abrégés et détaillés d'une manière claire et facile*, etc.; Paris, 1800, in-4°.

Un autre musicien du même nom a publié trois quatuors pour deux violons, alto et basse; Mayence, Schott.

BONLINI (Jean-Charles), amateur de musique, né à Venise, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle : il a publié, sous le voile de l'anonyme, une sorte d'Almanach des théâtres de Venise, intitulé : *Le glorie della poesia e della musica contenute nella esatta notitia de teatri della città di Venezia, e nel catalogo purgatissimo dei drami musicali quivi finora rappresentati, con gl' auttori della poesia e della musica e con le annotationi a suoi luoghi proprij; Venezia, Bonarigo*, 1730, in-12. Antoine *Groppo* autre amateur vénitien, a donné une nouvelle édition de ce livre, avec la continuation de la liste des opéras et de celle des auteurs, sous ce titre : *Catalogo di tutti i drammi musicali rappresentati ne' gli teatri della città di Venezia*, etc.; Venezia, 1745, in-12 (V. *Dizion. di opere anonime e pseudonime di scritt. ital.*, t. I, p. 465).

BONMARCHÉ (Jean), compositeur belge, naquit à Ypres, selon quelques auteurs, et selon d'autres, à Valenciennes, vers 1520. Je dois à l'obligeance de M. Gachard, archiviste du royaume de Belgique, des renseignements positifs sur ce musicien et sur plusieurs artistes belges. Dans les archives de Simancas, en Espagne, qu'il a explorées pendant un long séjour, il a trouvé une correspondance entre le roi Philippe II et la duchesse de Parme, gouvernante des Pays-Bas, dans laquelle est une lettre de ce monarque à la duchesse, datée du 7 octobre 1564, où il est dit que le maître de la chapelle royale étant mort, le roi désire le remplacer par quelque musicien habile. Ce n'est qu'en Flandre qu'il espère le trouver. On lui a parlé de Chastelain, chanoine et maître de chapelle à Soignies, comme étant le meilleur qu'il pût choisir. Philippe prie la duchesse de faire appeler ce maître et de lui proposer la position vacante dans laquelle il trouvera honneur et profit. Elle peut lui donner l'assurance qu'il sera bien reçu, et traité généreusement. Le 30 novembre, la duchesse répond au roi qu'elle a fait appeler le chanoine Chastelain, et qu'elle lui a proposé d'aller servir Sa Majesté en qualité de maître de chapelle; mais il s'est excusé sur son grand âge et sur le mauvais état de sa santé, bien qu'il ait paru pénétré de reconnaissance pour l'honneur que daignait lui faire son souverain. Ne pouvant vaincre sa résolution, la duchesse s'est informée d'autres personnes qui fussent aptes à remplir l'emploi vacant : elle dit qu'on lui a désigné maître Jean Bonmarché, chanoine et maître des enfants de chœur de l'église de Cambrai. C'est, dit-elle, un des hommes les plus habiles en fait de musique qu'il y ait dans les Pays-Bas. Suivant ce qu'on lui a dit, il est grand compositeur; mais il n'a pas de voix : *il est petit et de peu d'apparence, parce qu'il n'a pas de barbe, bien qu'il soit âgé de plus de quarante ans.* Par une autre lettre du 26 décembre suivant, la duchesse de Parme annonce au roi qu'elle a fait venir Jean Bonmarché, et qu'il a accepté les honorables fonctions qui lui étaient offertes. De son côté Philippe II l'admit pour diriger sa chapelle. Il paraît que Bonmarché ne trouva pas cette chapelle suffisamment fournie de voix de dessus; car, par une lettre en date du 8 février 1568, le roi informe le duc d'Albe qu'il manque d'enfants de chœur *pour sa chapelle flamande.* Son maître de chapelle est d'avis qu'on en choisisse huit, et qu'Adrien, l'un de ses chantres, aille les chercher. Le duc d'Albe est chargé de donner à celui-ci les instructions nécessaires. Les enfants de chœur, qui chantaient la partie de dessus de la musique écrite dans la notation très-difficile de ce temps, devaient être habiles musiciens. La difficulté d'en trouver qui fussent suffisamment instruits décida le gouverneur des Pays-Bas à les demander au chapitre de l'église Sainte-Marie d'Anvers, d'où sont sortis tous les grands musiciens des quinzième et seizième siècles. Il existe dans les archives de cette église des pièces très-curieuses à ce sujet, parmi lesquelles est une lettre autographe du duc d'Albe, et une résolution du chapitre, qui ne craint pas de refuser au terrible lieutenant de Philippe II l'objet de sa demande.

Des renseignements qui précèdent il résulte que Jean Bonmarché naquit vers 1520, comme il a été dit précédemment; qu'il fut chanoine et maître des enfants de chœur à l'église de Cambrai; qu'il était alors considéré comme un des habiles musiciens et des compositeurs les plus distingués des Pays-Bas; et, enfin, qu'il entra au service du roi d'Espagne Philippe II, comme maître de chapelle, au commencement de 1565. D'après des renseignements nouveaux qui me sont parvenus d'Espagne, il existe en manuscrit dans la bibliothèque de *l'Escorial* plusieurs messes et motets de ce maître. Il paraît que Bonmarché s'est retiré à Valenciennes dans sa vieil-

lesse, car Pierre Maillart (*voy.* ce nom) fut son élève, lorsqu'il était dans cette ville. Le même Maillart nous apprend que ce maître avait écrit un traité de musique qu'il avait donné à son élève et qui n'a pas été imprimé (Voyez *Les Tons de Pierre Maillart*, p. 346). Je ne connais jusqu'à ce jour qu'un seul morceau imprimé de Jean Bommarché : c'est un motet à 8 voix sur les paroles *Constitutes eos principes*. Ce morceau se trouve dans la collection publiée par Clément Stéphan, d'Eger, sous ce titre : *Cantiones triginta selectissimæ, quinque, sex, septem, octo, duodecim et plurimum vocum, sub quatuor tantum, artificiose, musicis numeris à præstantissimis hujus artis artificibus ornatæ*; Norimbergæ, in officina Ulrici Neuberi, 1568, in-4°. Ce morceau est le n° 12 du recueil; le nom de l'auteur est écrit *Bonmarchié*.

BONN (Hermann), en latin *Bonnus*, professeur de théologie à Greifswalde, puis à Wittenberg, naquit à Osnabrück en 1504, et mourut à Lubeck le 12 février 1548. Il eut de la célébrité dans son temps pour ses disputes théologiques avec Luther. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque l'édition du chant des hymnes et des proses qu'il a publiée sous ce titre : *Hymni et sequentiæ, tam de tempore quam de sanctis, cum suis melodiis, sicut olim sunt cantata in Ecclesia Dei, et jam passim correcta per M. Herm. Bonnum, in usum christianæ juventutis scholasticæ, fideliter congesta et evulgata*. Lubecæ, 1541, in-4°. Ce recueil fut réimprimé dans la même ville en 1559, in-4°.

BONNAY (François), violoniste à l'orchestre de l'Opéra de Paris, en 1787, a fait représenter au théâtre des Beaujolais les petits opéras dont les titres suivent : 1° *Les Deux Jaloux*. — 2° *Les Curieux punis*. — 3° *La Fête de l'Arquebuse*. Les ouvertures de ces opéras ont été gravées.

BONNET (Pierre), médecin de la duchesse de Bourgogne et de la Faculté de Paris, naquit dans cette ville en 1638, et mourut à Versailles le 19 décembre 1708. L'abbé Bourdelot, son oncle, lui légua sa bibliothèque, à condition qu'il prendrait son nom, et qu'il achèverait l'histoire de la musique et de la danse, qu'ils avaient commencée ensemble. Bonnet se fit, en effet, appeler *Bonnet-Bourdelot*, et continua ses recherches pour l'histoire de la musique; mais il n'eut pas le temps de publier son livre.

BONNET (Jacques), frère du précédent, payeur des gages du parlement, naquit à Paris, vers 1644, et mourut en 1724, âgé d'environ quatre-vingts ans. C'était un homme instruit; mais, fort épris des chimères de la cabale, il croyait avoir un génie familier qui lui disait ce qu'il devait faire et ce qui devait lui arriver. Sa croyance était si bien établie à cet égard, qu'étant au moment de mourir, il refusait de se confesser, disant qu'il n'était pas encore temps et que son génie ne l'avait pas averti. L'abbé Richard, son ami, parvint cependant à lui démontrer sa folie. J. Bonnet a achevé et publié l'histoire de la musique commencée par l'abbé Bourdelot, son oncle, et continuée par Pierre Bonnet, son frère; la première édition parut sous ce titre : *Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent*, Paris, in-12, 1715. La seconde édition a été publiée chez Jeannin, à Amsterdam, sans date, en 4 vol. in-12. Le premier tome contient l'ouvrage, tel qu'il fut imprimé en 1715, et les trois autres, la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, par *Le Cerf de la Vieville de Fréneuse* (*voyez* ce nom). En 1725, une autre édition parut à Amsterdam, chez Le Cène, 4 vol. in-12; enfin on en connaît une dernière sous ce titre : *Histoire de la Musique depuis son origine, les progrès successifs de cet art jusqu'à présent, et la comparaison de la musique italienne et de la musique française, par M. Bourdelot*; La Haye et Francfort-sur-le-Mein, 1743, 4 vol. in-12. Cet ouvrage contient des détails intéressants sur Lulli et ses contemporains; mais tout le reste est au-dessous du médiocre.

Bonnet a aussi fait imprimer une *Histoire de la Danse sacrée et profane* (Paris, d'Houry fils, 1723, in-12); ouvrage faible dans lequel on trouve quelques passages relatifs à la musique.

BONNET (Jean-Baptiste), violoniste et compositeur, est né à Montauban, le 23 avril 1763. Élève de Jarnowick et de Mestrino, il acquit en peu d'années une habileté remarquable, et peut-être aurait-il été compté parmi les virtuoses sur son instrument, s'il se fût fixé à Paris; mais tour à tour attaché comme premier violon aux théâtres de Brest et de Nantes, il ne pût éviter les inconvénients de la vie d'artiste dans la province, et devenu le premier dans le petit cercle où il s'était renfermé, il ne songea plus à en sortir. Vers 1802, Bonnet s'est retiré dans sa ville natale, et y a été nommé organiste de la cathédrale. Cet artiste a beaucoup écrit; on connaît de lui : 1° Six duos pour deux violons, op. 1; Paris, Pleyel. — 2° Symphonie concertante pour deux violons, op. 2; ibid. — 3° Six duos pour deux violons, deuxième livre de duos; ibid. — 4° Premier concerto pour le violon, op. 4; ibid. — 5° Six duos, op. 6; ibid. — 6° Deuxième concerto pour le violon, op. 7; ibid. — 7° Deuxième symphonie concertante pour deux violons, op. 8; ibid. —

Digitized by Google

8° Six duos pour deux violons, op. 9, divisé en deux livres; Paris, Sieber. — 9° Six idem, op. 10; ibid. En 1810, Bonnet avait dans son portefeuille huit symphonies concertantes pour deux violons, six concertos, douze divertissements à grand orchestre, six quatuors pour deux violons, alto et basse, six trios pour deux violons et violoncelle. La musique de cet artiste a eu quelque succès. On ignore l'époque de sa mort

BONNET-DE-TREYCHES (Joseph-Balthasar), ancien membre du Corps législatif, né vers 1756, devint directeur de l'Opéra en 1797, et dut quitter cette position après le 18 brumaire, à cause de quelques imprudences relatives à l'avénement du premier consul Bonaparte. Quelques désordres de son administration de l'Opéra servirent de prétexte à sa retraite, qui fut exigée. C'était d'ailleurs un homme ferme et capable. En quittant l'Opéra, il publia avec De Vismes (*voy.* ce nom) une brochure assez curieuse, intitulée : *Considérations sur les motifs qui ont servi de base à la réorganisation du théâtre de la République et des Arts* (l'Opéra); Paris, 1800, in-4°. Les nouveaux directeurs (Francœur et Denesle) répondirent à cet écrit (*voy.* Francœur). Deux ans après, Bonnet fut rappelé à la direction de l'Opéra : il publia une sorte de compte-rendu de la situation de ce théâtre dans un mémoire qui a pour titre : *De l'Opéra en l'an XII*; Paris, 1804, 94 pages in-4°.

BONNEVAL (René de), littérateur médiocre, né au Mans à la fin du dix-septième siècle, mourut à Paris au mois de janvier 1760. Il a publié : *Apologie de la Musique et des Musiciens français, contre les assertions peu mélodieuses, peu mesurées et mal fondées du sieur J.-J. Rousseau, ci-devant citoyen de Genève*; Paris, 1754; in-8°. Cette brochure n'est pas une des moins bonnes qui ont été publiées dans la discussion élevée par la lettre de J.-J. Rousseau sur la musique française. Grimm traite De Bonneval avec beaucoup de mépris dans sa correspondance littéraire. Les autres ouvrages de ce littérateur n'ayant point de rapport avec la musique, on n'en parlera pas ici.

BONNEVIN (Jean), compositeur français, né vers la fin du quinzième siècle, fut chantre de la chapelle pontificale à Rome, et se distingua par son savoir dans le contrepoint.

BONO (Joseph) ou BONNO, maître de la chapelle impériale et compositeur de la chambre, né à Vienne en 1710, y est mort en 1788. On connaît de lui plusieurs opéras : 1° *Ezio*. — 2° *Il vero omaggio*, 1750. — 3° *Natale di Giove*, 1740. — 4° *Danae*, 1744. — 5° *Il Re pastore*, 1751. — 6° *l'Eroe Cinese*, 1752. — 7° *l'Isola disabitata*, Vienne, 1752. — 8° *Alenaide*, Vienne, 1762; et deux oratorios intitulés : *Isacco* et *San Paolo in Atene*. Bono écrivait bien pour l'Église. On trouve à la bibliothèque impériale de Vienne, dans le fonds de Kiesewetter, les psaumes des vêpres à 4 voix et orchestre de sa composition : 1° *Confitebor*. — 2° *Credidi propter quod*, etc. — 3° *Beati omnes qui timent Dominum*. — 4° *Lauda Jerusalem*; suivis du *Pange lingua*, et d'un *Magnificat*. Gerber dit que Bono fut très-habile maître de chant, et qu'il a formé plusieurs bons élèves, parmi lesquels on remarque Thérèse *Triber*.

BONOLDI (Claude), ténor, né à Plaisance, en 1783, fut dirigé dans ses études par *Carcani* et *Gherardi*, ses compatriotes. Il a eu des succès sur les principaux théâtres d'Italie, notamment à Reggio, en 1811, et à Parme, dans *gli Orazzi e Curiazzi* de Cimarosa. En 1823, il a débuté à Paris sur le théâtre de la rue de Louvois; mais il y a été froidement accueilli : cependant il avait du talent. En 1828, il s'est retiré à Milan, où il a succédé à Banderali comme professeur de chant. Il est mort à Milan, au mois de février 1846, à l'âge de 62 ans et quelques mois. Bonoldi a un fils (François Bonoldi), compositeur, qui a été élève du Conservatoire de Milan, et qui s'est fait connaître par quelques ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Plusieurs ouvertures et symphonies lesquelles ont été exécutées dans des concerts publics. — 2° Des pots-pourris pour le piano sur des motifs de divers opéras, et particulièrement de *Giulietta e Romeo*, de Vaccai; Milan, Ricordi. — 3° Des variations pour le même instrument sur des thèmes de la *Camilla* de Paer et de Mayer; ibid. — 4° Des valses pour le même instrument; ibid. — 5° Des variations sur un thème original; ibid., et des canzonettes. François Bonoldi a fait représenter à Trieste, en 1831, l'opéra semi-seria *Il Mauro*.

BONOMETTI (Jean-Baptiste), compositeur, né à Bergame vers la fin du seizième siècle, était en 1615 au service de l'archiduc Ferdinand d'Autriche. Il a publié une collection volumineuse de motets et de psaumes de divers auteurs, sous ce titre : *Parnassus musicus Ferdinandæus, in quo musici nobilissimi, qua suavitate, qua arte prorsus admirabili et divina ludunt, 1-5 vocum, etc.*; Venise, 1615. Les compositeurs dont les ouvrages se trouvent dans cette collection sont : Guil. Arnoni, Raim. Balestra, Bart. Barbarini, J.-Ph. Biumi, Al. Bontempo, Ces. Borgo, Jacq. Brignoli, Fr. Casati, J. Cavaccio, Bart. Cesana, And. Cima, J.-B. Cocciola, Feder. Coda, N.-N. Corradini, Flam. Comanedo, J.-C. Gabutio, J. Ghizzolo, Cl. Monteverde,

2.

Digitized by Google

Hor. Nanterni, Jules Osculati, J. Pasti, Vinc. Pelegrini, G. Poss, J. Pruli, Ben. Re, Dom. Rognoni, Mich.-Ang. Rizzi, J. Sansoni, Gal. Sirena, Al. Tadei, F. Turini et J. Valentini. On a aussi de cet auteur un œuvre de trios pour deux violes et basse, publié à Vienne, en 1623.

BONOMI (Pierre), compositeur de l'École romaine, et chapelain-chantre de la chapelle pontificale, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. En 1607, il a publié un recueil de motets à huit voix réelles, et plus tard un livre de psaumes, également à huit voix. L'abbé Santini, de Rome, possède en manuscrit toutes les prophéties mises en musique à 8 parties réelles par ce maître.

BONONCINI, famille d'artistes célèbres, nés à Modène, sur laquelle Tiraboschi, bien qu'il ait écrit dans cette ville sa *Biblioteca Modenese*, à la source de documents authentiques, n'a cependant pas eu tous les renseignements nécessaires pour les notices biographiques de ses membres. Nous avons tâché d'éviter la confusion qui règne entre eux.

BONONCINI (Jean-Marie), souche de cette famille, compositeur renommé et théoricien distingué, naquit à Modène en 1640, et mourut dans cette ville le 19 novembre 1678, âgé seulement de trente-huit ans, suivant les registres publics des décès (*Voy.* Tiraboschi, *Bibliot. Modenese*, t. vi, p. 576). J'ai dit dans la première édition de ce livre qu'il fit ses études musicales à Bologne, chez le maître de chapelle Jean-Paul Colonna; mais c'est une erreur, car Colonna était né précisément dans la même année que Bononcini. On ignore le nom du maître qui instruisit celui-ci dans son art. Il entra assez jeune au service du duc de Modène, François II, en qualité de musicien du concert des instruments, et fut maître de chapelle de l'église de Saint-Jean *in Monte*. L'Académie des philharmoniques de Bologne le reçut au nombre de ses membres. L'ouvrage le plus connu de Bononcini est un traité élémentaire de composition intitulé : *Musico pratico, che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose che concorrono alla composizione dei canti, e di cio ch' all' arte del contrappunto si ricerca, opera ottava*; Bologna, 1673, in-4°. L'épître dédicatoire à l'empereur Léopold est curieuse par son style autant que par les idées. L'auteur félicite son musicien d'avoir, par sa grande expérience, pu réunir le *soprano* d'une si auguste protection avec la *basse* de ses petits talents; mais, ne pouvant trouver l'*unisson* des grandes qualités de l'empereur, il veut du moins monter jusqu'au *ton* du profond respect avec lequel il a l'honneur d'être, etc. Tout cela ne promet pas beaucoup de jugement; cependant l'ouvrage, écrit d'un style clair et concis, a été fort utile en son temps, bien que certains passages d'harmonie qu'on y trouve ne soient pas irréprochables sous le rapport de la correction. Une deuxième édition de ce livre a été publiée, après la mort de l'auteur, par Marino Silvani, à Bologne, chez Jacques Monti, en 1688, in-4° de 156 pages. Mazzuchelli attribue à Jean-Marie Bononcini un traité sur le contrepoint qui aurait été publié *in Brescia per Ludovico Britanico*, 1533, in-4° (1), c'est-à-dire *cent sept ans* avant la naissance de l'artiste qui est l'objet de cette notice. S'il n'y a pas erreur de nom, il y a donc eu deux musiciens italiens du nom de *Bononcini* (*Jean-Marie*)? Une traduction allemande du *Musico pratico* a été publiée sous ce titre : *Musicus practicus, welcher in kurze weiset die Art, wie man zu vollkommener Erkænntniss aller derjenigen Sachen, welche bey Setzung eines Gesangs, unterlauffen, und was die Kunst des Contrapuntes erfordet, gelangen kann*; Stuttgard, 1701, in-4°. Le catalogue des compositions de J.-M. Bononcini renferme les ouvrages dont voici les titres : 1° *Primi frutti del giardino musicale a 2 violini*; Venezia, Bart. Magni, 1666, in-4°. — 2° *Varj fiori del Giardino musicale: Sonate da camera a 2, 3, 4, col Basso continuo, e con alcuni Canoni, opera terza*; Bologna, 1669. — 3° *Arie, Correnti, Sarabande, etc., a 2 violini et violone, opera quarta*; Bologne, Monti, 1674. C'est une réimpression ou un changement de frontispice. — 4° *Sinfonie, Allemande, Correnti, etc., a cinque voci : opera quinta*; Bologne, Monti, 1671, in-4°. — 5° *Sonate a 2 violini coll' organo*, opera sesta; ibid., 1677. — 6° *Ariette, Correnti, Gighe, Allemande, etc. a violino solo e 2 violini di concerto, opera settima*; ibid., 1677, in-4°. Le *Musico pratico* est l'œuvre huitième. — 7° *Trattenimenti musicali a tre o quattro stromenti, opera nona*; ibid., 1675. — 8° *Cantate a voce sola, opera decima*; ibid., 1677, in-4°. — 9° *Partitura de' madrigali a cinque voci, etc., opera undecima*; ibid., 1678, in-4°. — 10° *Arie correnti a tre stromenti, opera duodecima*; ibid, 1678. — 11° *Libro secondo delle cantate, opera decima terza*; ibid., 1678. On trouve dans les archives ducales de Modène un écrit de Bononcini dont le titre seul fait voir que son mérite était contesté et qu'on l'accusait de plagiat; cet écrit a pour titre : *Discorso musicale sopra una composizione a 3 datagli per aggiungervi il basso, et in difesa*

(1) Scrit. Ital., t. II, part. III, p. 1686.

Digitized by Google

della terza sua opera uscita gia dalle stampe, e giudicata non di lui ma tolta e rubata in buona parte da altri autori. Tiraboschi assure (*loc. cit.*) qu'il existait de son temps beaucoup d'autres œuvres de Jean-Marie Bononcini, en manuscrit, dans les archives ducales de Modène, et qu'elles méritaient d'être publiées.

BONONCINI (Jean), ou **BUONONCINI**, comme il écrivait ordinairement son nom, fils du précédent, naquit à Modène en 1672, suivant l'opinion de la plupart des biographes, mais vraisemblablement quatre ou cinq ans plus tôt; car son deuxième œuvre, consistant en symphonies à 5, 6, 7 et 8 instruments, a été publié à Bologne en 1685; or, il n'eût été âgé alors que de treize ans. Sa première éducation musicale fut faite dans la maison de son père; mais, l'ayant perdu en 1678, c'est-à-dire dans sa dixième ou onzième année, en supposant qu'il fût né en 1667 ou 1668, il fut envoyé à Bologne dans l'école fondée par Jean-Paul Colonna (*voy.* ce nom), dont il devint un des meilleurs élèves. Ses premiers ouvrages, consistant en musique instrumentale, messes à 8 voix, et duos avec accompagnement de basse continue, au nombre de huit œuvres, furent publiés à Bologne depuis 1684 jusqu'en 1691. Parvenu à l'âge de vingt-deux ou vingt-trois ans, il se rendit à Vienne, où l'empereur Léopold l'admit dans sa musique, en qualité de violoncelliste. Le nom d'Alexandre Scarlatti brillait alors de l'éclat le plus vif. L'opéra de *Laodicea e Berenice* de ce grand homme, que Bononcini eut occasion d'entendre, lui révéla son talent. La composition devint son occupation incessante, et bientôt son opéra de *Camilla* fut en état d'être représenté. Le succès de cet ouvrage fut extraordinaire; jamais opéra n'avait reçu à Vienne autant d'applaudissements : il ne fut pas accueilli avec moins de faveur en Italie et à Londres. Il fut représenté dans cette ville au théâtre de Hay-Market, sur des paroles anglaises, et la musique de Bononcini plut tant aux Anglais, que, pendant plus de quatre ans, les directeurs de spectacles furent obligés d'introduire quelques morceaux de la *Camilla* dans tous leurs opéras. En 1694, Bononcini fut appelé à Rome, où il écrivit *Tullio Ostilio*, qui fut suivi de *Serse*, dans la même année. On le retrouve à Vienne en 1699, où il donna *La Fede pubblica*; en 1701 il y fit représenter un drame musical intitulé *Affetti più grandi vinti dal più giusto.* Deux ans plus tard il était à Berlin, où il écrivit le *Polifemo*. Il paraît que Bononcini était attaché à cette époque, comme compositeur, à l'opéra italien que le roi de Prusse, Frédéric I^er^, avait établi à sa cour à la sollicitation de sa première femme; car Frédéric II, dit positivement (1) : « La reine « (Sophie-Charlotte de Hanovre) entretenait « un opéra italien dont le fameux Bononcini était « compositeur; nous eûmes dès lors de bons « musiciens. » Cette reine mourut le 1^er^ février 1705, et sans doute l'opéra fut alors supprimé, car Bononcini se retrouve l'année suivante dans la capitale de l'Autriche. De retour à Vienne pour la troisième fois, il y fit représenter *Endimione*, en 1706; *Mario fugitivo*, en 1708, *Tamiride*, dans la même année; *Abdalonimo*, en 1709, et *Muzio Scevola*, en 1710. Dans les intervalles, il allait écrire dans diverses villes d'Italie, particulièrement à Rome, à Padoue et à Parme. Le théâtre du roi ayant été fondé à Londres vers 1716, Bononcini, qui était alors à Rome, fut invité à y venir composer. D'après l'arrangement qui fut conclu entre lui et les directeurs, il se rendit dans la capitale de l'Angleterre, où il écrivit *Astarto*, en 1720; *Crispo*, en 1722; *Griselda*, en 1722; *Farnace*, en 1723; *Erminia* en 1723; *Calfurnia*, en 1724, et *Astianax*, en 1727. L'arrivée de Bononcini en Angleterre fit naître entre lui et Hændel une rivalité violente, à laquelle toute la noblesse prit part. Chacun protégeait son favori : Hændel avait l'appui de la famille électorale, et Bononcini celui du duc de Marlborough; en sorte que, par un hasard singulier, Hændel avait les *torys* pour protecteurs et Bononcini les *whigs*. La querelle devint si vive, que l'on fut obligé de convenir, pour y mettre un terme, que Hændel, Bononcini, et Attilio Ariosti, qui avait aussi ses partisans, composeraient un opéra, dont ils feraient un acte chacun. On choisit *Muzio Scevola* : Ariosti fit le premier acte, Bononcini le second et Hændel le troisième. La victoire resta à celui-ci; non que le chant de Bononcini ne fût plus suave, plus gracieux que celui de Hændel; mais l'un n'était qu'un imitateur de la manière de Scarlatti, et l'autre avait un génie créateur. Le triomphe de Hændel ne laissa cependant point son rival sans considération, car ses ouvrages continuèrent à être applaudis, et le duc de Marlborough lui conserva sa protection. Malheureusement, il perdit ce Mécène peu de temps après. On le chargea de composer l'Antienne pour les funérailles du duc, ce qu'il exécuta sur les paroles « *When Saul was king over Israel.* » Ce morceau a été gravé en partition sous ce titre : *Funeral Anthem for John Duke of Marlborough*; Londres, 1722.

La comtesse de Godolphin, qui, après la mort de son père, devint duchesse de Marlborough, prit

(1) Œuvres complètes, nouvelle édition, Berlin, 1846, tom. II, p. 232. *Mœurs et coutumes des princes de la dynastie des Hohenzollern.*

Bononcini dans sa maison, lui fit une pension de 500 livres sterling, et donna chez elle des concerts où l'on n'exécutait que de la musique de son maître favori. Bononcini eut alors tout le loisir nécessaire pour suivre ses travaux, et ce fut chez la duchesse de Marlborough qu'il composa tous ses opéras ainsi qu'un recueil de trios pour deux violons et basse, qu'il publia sous ce titre : *Twelve sonatas or chamber airs for two violins and a bass;* Londres, 1732. Il avait précédemment fait imprimer deux recueils intitulés : — 1° *Cantate e Duetti, dedicati alla sacra Maestà di Giorgio re della Gran Britagna*; Londres, 1721, in-4°, obl. Toutes les pièces contenues dans ce recueil sont du meilleur style, et peuvent soutenir la comparaison avec les duos de Hændel. — 2° *Divertimenti di camera, tradotti pel cembalo da quelli composti pel violino, o flauto, dedicati all' eccellenza del duca di Rutland*; Londres, 1722. Bononcini avait vécu dans l'aisance au milieu de la famille de la duchesse de Marlborough, qui lui conservait toujours ses bontés, malgré son caractère hautain et impérieux; mais une circonstance imprévue et peu honorable pour lui le priva de cette illustre protection. Au commencement de 1731, un des membres de l'académie de la musique ancienne reçut de Venise une collection de madrigaux et de cantates, imprimée sous le nom d'Antoine Lotti. Un de ces morceaux, qui fut exécuté, avait été produit, quatre ans auparavant, comme une composition de Bononcini. Celui ci ayant été informé de cet incident, écrivit aux membres de l'académie, accusant Lotti de plagiat, et affirmant qu'il avait composé ce morceau trente ans auparavant par ordre de l'empereur Léopold. D'après cette lettre, le secrétaire de l'académie envoya à Lotti la réclamation de Bononcini, afin d'avoir des éclaircissements sur cette affaire. La réponse de Lotti contenait une déclaration formelle que l'ouvrage dont il s'agissait était réellement de sa composition. Il ajoutait qu'il en avait remis une copie à Ziani, maître de chapelle de l'empereur, longtemps avant qu'il eût été publié, et qu'il ne comprenait pas que Bononcini, si riche de son propre fonds, voulût s'approprier son ouvrage. Il joignit à sa lettre une attestation de l'abbé *Pariati*, auteur des paroles. D'autres renseignements, venus de Vienne, confirmèrent l'assertion de Lotti, et couvrirent de honte son antagoniste. L'affaire fut rendue publique par l'impression des pièces de cette dispute sous ce titre : *Letters from the Academy of ancient Music in London, to Signor Antonio Lotti of Venice, with his answers and testimonies;* Londres, 1732, in-8°, et Bononcini perdit par là une grande partie de la considération dont il jouissait. Ses affaires commençaient à se déranger, lorsqu'en 1733, un intrigant, connu dans le monde sous le nom de comte Ughi, lui persuada qu'il avait le secret de faire de l'or. Bononcini consentit à s'associer à la fortune de cet imposteur, et quitta l'Angleterre avec lui. Mais l'illusion fut de courte durée, et notre compositeur, quoique déjà vieux, fut obligé d'avoir recours à son talent pour subsister. Peu d'années après son départ de l'Angleterre, il vint à Paris, et composa pour la chapelle royale un motet, dans lequel se trouve un accompagnement de violoncelle qu'il joua lui-même devant le roi. Après le traité de paix d'Aix-la-Chapelle, il fut appelé à Vienne par l'empereur, afin de composer la musique pour les fêtes qui eurent lieu à cette occasion : il reçut pour récompense un cadeau de 800 ducats des mains de l'empereur. Ceci se passait en 1748 : il avait alors soixante-seize ans. Bientôt après, il partit pour Venise, avec Monticelli, ancien chanteur de l'Opéra de Londres. Il y fut employé comme compositeur du théâtre, et y travaillait encore à l'âge de quatre-vingts ans. On ignore l'époque de sa mort. Son portrait a été gravé à Londres, in-folio, par Simpson; Hawkins en a donné une copie dans le 5° volume de son Histoire de la musique, p. 274. Outre les compositions gravées dont il a été parlé ci-dessus, on a aussi de lui le motet composé pour la chapelle du roi, avec accompagnement de violoncelle; Paris, 1740. Parmi les premières compositions de Bononcini qui précédèrent son départ de Bologne, on remarque : 1° *Sinfonie a 5, 6, 7 e 8 stromenti con alcune a una e due trombe servendo ancora per Violini*, op. 2ª; Bologne, 1685. — 2° *Sinfonie a tre stromenti col'basso per organo*, op. 3°; ibid., 1686. — 3° *Sinfonie a più stromenti*, op. 5; ibid., 1687. — 4° *Sinfonie a due stromenti, Violino e Violoncello*, op. 6; ibid. 1687. — 5° *Missa brevis octo vocibus*, op. 7; ibid., 1688. — 6° *Misse IV a otto voci*, op. 8; ibid. — 7° *Duetti da camera*, op. 9; ibid., 1691.

On a imprimé de cet artiste, outre les ouvrages cités précédemment : 1° Suites de pièces pour le clavecin; Londres (s. d.). — 2° *Most celebrated airs in the Opéra of Astianax;* ibid. — 3° *Astarte*, opéra, en partition. — 4° *Griselda*, opéra, en partition. — 5° *Songs in the opéra of Camilla*, ibid. Parmi les manuscrits de musique de la Bibliothèque ducale de Modène, on trouve l'oratorio intitulé *Il Giosuè*, dédié par Bononcini au duc François II en 1688, *Il Pastor disperato*, cantate, et XII *Trattenimenti da camera*. Je possède une copie ancienne de l'oratorio de *Josué*.

BONONCINI (Antoine), nommé aussi quelquefois *Marc-Antoine*, frère du précédent et com-

Digitized by Google

positeur distingué, naquit à Modène vers 1675. Il entra au service de son prince au mois de décembre 1721, en qualité de maître de chapelle de la cour, et mourut le 8 juillet 1726, ainsi qu'on le voit dans les livres des archives de la chambre ducale. Pendant plus de quinze ans il écrivit pour les théâtres de l'Italie. En 1706, il donna à Venise *La Regina creduta Re*, qui obtint un brillant succès. Ses autres opéras connus sont *l'Eteocleo*; *Il Turno Aricino*; *Il Cajo Gracco*; *Il Tigrane Re d'Aromenia*, *L'Astianatte*, et *La Griselda*, dont la partition est à la bibliothèque royale de Berlin, sous le nom de *Marc-Antoine Bononcini*. On connaît aussi de ce compositeur *La Decollazione di S. Giambattista*, et une cantate pour la Nativité. Le P. Martini avait la plus grande estime pour cet artiste, et a dit de lui : *Il fit entendre dans ses compositions un style si élevé, si distingué par l'art et l'agrément, qu'il s'est placé au-dessus de la plupart des compositeurs au commencement de ce siècle, où abondent cependant les hommes de mérite* (1).

BONONCINI (Dominique), musicien italien, vivait à la cour de Lisbonne en 1737 : il avait alors quatre-vingt-cinq ans. Il était vraisemblablement de la même famille, et peut-être frère de Jean-Marie.

BONORA (Ferdinand-Wilhelm), amateur et compositeur de musique, né en 1775 à Weideman, dans la Silésie autrichienne, entra fort jeune dans l'administration de la guerre, à Vienne. En 1818, il fut nommé secrétaire du gouverneur militaire, référendaire et directeur de la chancellerie du royaume Lombardo-Vénitien, à Padoue. Il mourut dans cette ville, après une courte maladie, le 26 mars 1825, à l'âge de cinquante ans. Elève de Dittersdorf, Bonora cultiva avec succès la composition dans la musique instrumentale, dans le style religieux, et composa même trois opéras (*Les Écuyers de Roland*; *La Lettre à soi-même*, *et La Fée de la montagne de Neige*, qui n'ont pas été représentés. Au nombre de ses ouvrages, on remarque une messe solennelle avec orchestre, dont le *Kyrie* est à la bibliothèque impériale de Vienne, dans le fonds de Kiesewetter, ainsi que six psaumes pour voix de basse sur la traduction de Moses Mendelssohn, et six autres pour ténor et basse.

BONPORTI (François-Antoine), amateur de musique et conseiller aulique de l'empereur d'Autriche, naquit à Trente, vers 1660. Son premier œuvre, composé de sonates pour deux violons et basse, a paru à Venise, en 1696, in-4°. Il a été suivi de : 2° *Sei sonate a due violini, violoncello e continuo*, op. 2. — 3° *Sei motetti a soprano solo, con due violini*, op. 3; Venise, 1702. — 4° *Sonate da camera a tre*, op. 4. — 5° *Idem.*, op. 6. — 6° X *Partite a violino solo e continuo*, op. 7. — 7° *Le Triomphe de la grande Alliance*, consistant en 100 menuets pour violon et basse, op. 8. — 8° *Balletti a violino solo e continuo*, op. 9. — 9° *Invenzioni, o Dieci partite a violino e continuo*, op. 10; Trente, 1714. — 10° *Concerti a quattro, due violini, viola e basso, con violone di rinforzo*, op. 11; Trente. — 11° *Dodici concertini e serenate, con arie variate, Siciliane, Recitativi e chiuse a violino e violoncello o cembalo*; Augsbourg, 1741. C'est une réimpression. Gerber a fait mal à propos deux articles de Bonporti et de Buonporti.

BONTEMPI ou **BONTEMPO** (Alexandre), compositeur italien qui vivait vers la fin du seizième siècle, ou au commencement du dix-septième, est connu par la collection publiée par J.-B. Bonometti, sous le titre de *Parnassus musicus Ferdinandæus*; Venise, 1615. On y trouve quelques motets de cet Alex. Bontempi.

BONTEMPI (Jean-André), surnommé *Angelini*, fut chanteur, compositeur et écrivain didactique sur la musique. Il naquit à Pérouse, vers 1630, et fut élève de Virgile Mazzocchi, maître de la chapelle du pape. Ses études étant terminées, il obtint une place de maître de chapelle dans une des églises de Rome, sous le pontificat d'Urbain VIII. De là, il alla à Venise, où il remplit les mêmes fonctions pendant quelque temps, et enfin il passa au service de Chrétien Ernest, margrave de Brandebourg, et composa, pour les noces de ce prince, *Il Paride* (1662), le premier opéra qui ait été entendu dans ce pays. Il devint ensuite directeur de la musique de l'électeur de Saxe, Jean-Georges II, et occupa cette place pendant plus de trente ans. Outre ses talents en musique, il possédait beaucoup d'instruction, et écrivait purement en latin et dans sa langue. Il publia en 1672 un livre intitulé : *Istoria della Ribellione d'Ungheria*, in-12, qu'il présenta à l'électeur, et dont ce prince fut si satisfait, qu'il le chargea d'écrire l'histoire de l'origine de la maison de Saxe en italien; mais l'électeur mourut avant que le livre fût achevé, et Bontempi retourna à Pérouse en 1694. Il y vivait encore en 1697. Les ouvrages les plus connus de ce maître sont : — 1° *Nova quatuor vocibus componendi methodus, qua musicæ plane nescius ad compositionem accedere potest*; Dresde, 1660, in-4°. Cet ouvrage est une

(1) Fece sentire nelle sue composizioni uno stilo così elevato, così artificioso e dilettevole, che si rese distinto sopra la maggior parte de' compositori sul principio del presente secolo, tutto che abbondante d'uomini insigni.

Digitized by Google

méthode abrégée de composition par une sorte de procédé mécanique. — 2° *Il Paride, opera musicale, dedicata alle ser. Altezze Christiano Ernesto, Margr. di Brandoburgo, e Erdmude Sofia, Principessa di Sassonia, nella celebrazione delle loro Nozze*, Dresde, 1662, in-fol., 194 pages. On voit par la préface que Bontempi en avait fait les paroles et la musique. Mattheson a fait l'éloge de cet opéra dans sa *Critica Musica*, t. I, p. 20. — 3° Oratorio sur l'histoire et le martyre de St-Émilien, évêque de Trèves. — 4° *Tractatus in quo demonstrantur occultæ convenientiæ sonorum systematis participati*; Bologne, 1690. Cet ouvrage a été inconnu à tous les bibliogaphes : l'abbé Baini est le premier qui l'ait cité dans ses Mémoires historiques sur Jean Pierluigi de Palestrina (note 497). — 5° *Istoria musica nella quale si ha piena cognizione della teoria e della prattica antica della musica armonica*; Pérouse, 1695, in-folio. C'est un livre intéressant pour de certaines choses relatives à la musique du temps où l'auteur écrivait. Bontempi y examine cette question, si souvent controversée, *si les anciens ont connu et pratiqué l'harmonie*; il se prononce pour la négative (1). Son histoire de l'origine des Saxons a paru à Pérouse en 1697, in-12.

BONTEMPO (J.-D.), habile pianiste, né à Lisbonne en 1781, vint s'établir à Paris vers 1806, et se livra à l'enseignement du piano. Quelques années après, il quitta cette ville pour se rendre à Londres; mais le climat de l'Angleterre ne convenant point à sa santé, il revint à Paris en 1818, et s'y fit entendre dans quelques concerts. Deux ans après il quitta définitivement la France pour retourner en Portugal, où il s'est fixé. En 1820, il avait écrit vingt-deux œuvres pour son instrument, parmi lesquels on remarque deux concertos avec orchestre, des sonates, œuvres 1 et 5, plusieurs fantaisies et airs variés. Ses variations sur le *fandango* ont eu beaucoup de succès. Il a publié aussi une *Messe de Requiem* à quatre voix, avec orchestre, œuvre 23; Paris, Leduc, 1819. C'est un ouvrage bien fait. De retour à Lisbonne, Bontempo s'est livré à l'enseignement du piano. Il y a écrit beaucoup de musique d'église, dans laquelle on remarque ses *Matines* et *Répons* des morts qui furent exécutés, le 21 mars 1822, dans l'église des Dominicains, à Lisbonne, en commémoration de la mort de la reine, mère de Don Pedro, décédée à *Rio de Janeiro*, en 1816. Précédemment il avait aussi fait exécuter dans la même église (juillet 1821) une messe solennelle de sa composition, avec chœur et orchestre, pour la fête inaugurale de la constitution. Après l'entrée triomphante de don Pedro à Lisbonne, Bontempo fut nommé maître de chapelle de la cour. Il est mort dans cette position, en 1847.

(1) Voyez mon *Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains*, etc. Paris, Aubry, 1858, 1 vol. in-4°.

BOOM (Jean Van), flûtiste distingué et compositeur pour son instrument, est né à Rotterdam, en 1773. Les renseignements que j'ai pu me procurer sur la vie de cet artiste se réduisent à peu de chose. Je sais seulement qu'à l'époque où le frère de l'empereur Napoléon devint roi de Hollande, Boom fut nommé membre de la chapelle royale, et qu'il conserva cette place jusqu'à l'époque de la réunion de la Hollande à la France. Il se fixa alors à Utrecht; puis il fit un voyage en Allemagne pendant les années 1809 et 1810; partout il recueillit des témoignages d'admiration pour son talent. Le nombre de morceaux pour son instrument qu'il a publiés s'élève à près de quarante œuvres. Le premier de ses ouvrages est une sonate pour piano et flûte qui parut chez Plattner à Rotterdam. Parmi ses autres compositions, on remarque : — 1° Polonaise pour flûte et orchestre, op. 4; Rotterdam, Plattner. — 2° Romance (Partant pour la Syrie), idem., op. 11; ibid. — 3° Air Tyrolien (*Wann i in der Fruh*) varié, op. 16; ibid. — 4° Fantaisie et variations (Le Borysthène), op. 33; Mayence, Schott. — 5° Air varié avec quatuor ou guitare, op. 5; Rotterdam, Plattner. — 6° Duos pour deux flûtes, œuvres 6, 17; ibid. — 7° Airs variés pour deux flûtes concertantes, op. 34; Mayence, Schott. — 8° Trois Rondeaux pour deux flûtes; Amsterdam, Steup. — 9° Plusieurs thèmes variés pour flûte et guitare, op. 2, 12 et 19. — 10° Andante varié pour flûte et piano, op. 3.

BOOM (Jean Van), fils du précédent, compositeur et pianiste, né à Utrecht, en 1808, a fait un voyage en Danemark et en Suède pendant les années 1846 et 1847, puis s'est établi à Hambourg, où il a publié la plupart de ses ouvrages. Ses compositions les plus importantes sont : 1° Quatuor pour piano, violon, alto et violoncelle, op. 6; Hambourg, Schuberth. — 2° 1er Grand Trio pour piano, violon, et violoncelle, op. 14; ibid. — 3° Introduction et variations sur un thème original pour piano seul, op. 7; ibid. — 4° Fantaisie de couronnement sur des airs suédois; ibid. Van Boom a publié aussi beaucoup de compositions légères, des polkas de salon, etc.

BOQUET (Jacques) ou **BOUCQUET**, fut à la fois organiste de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, et de la chapelle de Charles-Quint (suivant le registre n° 1805 de la

Chambre des Comptes, aux archives du royaume de Belgique). Il vivait en 1530. On lit aussi au registre F 214 de la Chambre des Comptes (Archives du département du Nord, à Lille) : « A « maistre Jaques Boquet, organiste de la chap- « pelle de l'Empereur, XVIIJ livres, pour le « portaige des orgues de la chappelle, de Gand « à Malines, de la court au dict Malines à l'é- « glise Saint-Pierre, par plusieurs fois, de Malines « à Anvers, pour les remectre à point (les ré- « parer); d'Anvers à Bruxelles; de là à Cambray, « et de Cambray à Bruxelles (janvier 1529 — 1530, n. st.). » On voit par là que les orgues étaient rares au commencement du seizième siècle, et que celles de la cour des Pays-Bas devaient être fort petites, pour être ainsi et si fréquemment transportées à de longues distances. Beaucoup d'églises en étaient alors dépourvues.

On ne connaît pas de compositions de Boquet; cependant il a dû en écrire, puisqu'il avait le titre de *Maistre*, c'est-à-dire *maître-ès-arts*, qui ne se donnait aux musiciens qu'après avoir fait ce qu'on appelait le *chef-d'œuvre*, lequel consistait en une messe ou un motet à 4, 5, 6 ou 8 voix, sur un chant donné; enfin, il dut être artiste de mérite, puisqu'il fut organiste de la cour des Pays-Bas à une époque où vivaient dans ce pays beaucoup de musiciens de premier ordre.

BORACCHI (Charles-Antoine), timbalier du théâtre de *La Scala*, à Milan, est né à Monza, près de cette ville, dans les premières années du dix-neuvième siècle. Cet artiste s'est fait connaître par l'invention d'une timbale mécanique destinée à changer de ton avec une rapidité égale à une seconde environ : il a donné la description de cette timbale dans un petit ouvrage qu'il a publié sous ce titre : *Manuale del Timpanista*; Milan, Pirola, 1842, gr. in-12 de 25 pages avec des exemples notés et la figure de l'instrument. Le mécanisme de la timbale de Boracchi est extérieur : il a pour objet de changer l'accord par une seule opération, laquelle consiste à serrer ou relâcher les cercles de la timbale, pour tendre ou relacher la peau, par le moyen d'un levier placé à la partie inférieure de l'appareil, et qui communique aux cercles par des barres latérales, lesquelles s'abaissent ou remontent sous l'influence de la vis qui fait agir le levier. Cette innovation n'a pas eu plus de succès que beaucoup d'autres essais faits en France, en Allemagne et en Hollande pour le même but, ou pour donner instantanément aux timbales l'échelle chromatique. (*Voy.* Darche, Gautrot, Labbaye, Eiblinger, Hudler, Stumpff et Tempeln.)

BORCHGREVINCK (Melchior), organiste de la cour du roi de Danemark, et compositeur estimé, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une ample collection de madrigaux à cinq voix de divers auteurs et de sa composition, sous ce titre : *Giardino nuovo bellissimo di vari fiori musicali sceltissimi, il primo libro de madrigali a cinque voci*; Copenhague, 1605, in-4°.— *Il secondo libro; ibid.*, 1606, in-4°. Les auteurs dont on trouve des pièces dans ce recueil sont : Cl. Monteverde, Leo-Leoni, Civ. Casati, Christ. Rubiconi, Sal. Rossi, Marsil. Santini, Sim. Molinaro, Giaches de Wert, Gio. Croce, Gio. Bern. Colombi, Gab. Fattorini, Franc. Bianciardi, Melch. Borchgrevinck, Gio. Le Sueur, Ben. Pallavicino, Gio. Vinc. Palma, D. Piet. Mar. Marsolo, Gio. Fontana, Agost. Agresta, Fr. Spongia, P.-P. Quartiero, Hipp. Sabino. Curt. Valcampi, Nic. Giston, Curt. Mancini, Gio. Piet. Gallo.

BORDE (Jean-Batiste La), jésuite, qui, à la suppression de son ordre en France, devint curé de la Collancelle en Nivernais, où il mourut en 1777. Il a publié : *Le clavecin électrique, avec une nouvelle théorie du mécanisme et des phénomènes de l'électricité*; Paris, 1761, in-12, 176 pages. C'est la description d'un instrument de son invention, composé d'un clavier, dont chaque touche a un timbre correspondant; le clavier fait mouvoir des verges qui ne frappent les timbres qu'au moyen de la communication du fluide électrique. C'est une rêverie sans utilité. *Voyez* le *Journal des Savants*, 1759, p. 193, et octobre, p. 432.

BORDE (Jean-Benjamin de La), né à Paris, le 5 septembre 1734, d'une famille très-riche, reçut une éducation plus brillante que solide. Il eut Dauvergne pour maître de violon, et Rameau lui enseigna la composition. Destiné à la finance, il préféra d'abord de s'attacher à la cour; il devint premier valet de chambre de Louis XV, et son favori. Par la faveur de son maître, il entra dans la compagnie des fermiers généraux; mais, par suite de ses prodigalités, de ses fréquents voyages et de sa facilité à se jeter dans les entreprises les plus hasardeuses, il fut plus d'une fois sur le point d'être ruiné; cependant la faveur du roi et son génie fécond en ressources parvinrent toujours à le soutenir. « Plus j'ai d'af- « faires, disait-il, et plus je suis à mon aise. Je « me suis couché plusieurs fois n'ayant rien pour « payer le montant énorme des billets qui de- « vaient m'être présentés le lendemain; il me « venait, avant de m'endormir, ou même pen- « dant mon sommeil, une idée qui me frappait; « je sortais le lendemain de grand matin, et mes « billets se trouvaient acquittés dans le jour. » A la mort de Louis XV, il quitta la cour, se maria,

Digitized by Google

et trouvant le bonheur auprès de la femme qu'il avait épousée, il prit un genre de vie plus tranquille et plus réglé. Il rentra dans la compagnie des fermiers généraux, qu'il avait quittée quelque temps auparavant, et se livra à des études de plusieurs espèces. La révolution ayant anéanti une partie de sa fortune, il se retira en Normandie pour y vivre avec économie, et se soustraire aux poursuites des révolutionnaires; mais sa retraite ayant été découverte, il fut arrêté, ramené à Paris, et mis en prison. Malgré les conseils de ses amis, il eut l'imprudence de presser son jugement, et périt sur l'échafaud le 4 thermidor an II (22 juillet 1794), cinq jours avant la chute de Robespierre.

La Borde débuta dans la carrière des arts par la musique de quelques opéras-comiques; le premier fut : *Gilles garçon peintre*, représenté en 1758; il fut suivi des *Trois Déesses rivales*; d'*Ismène et Isménias, ou la Fête de Jupiter*, pastorale en trois actes, de Laujon, en 1763 et 1770; d'*Annette et Lubin*, de Marmontel; d'*Amphion*, de *La Cinquantaine*, de l'*Amadis*, de Quinault, et de beaucoup d'autres moins connus. Il a fait en société avec Berton la musique d'*Adèle de Ponthieu*, de Saint-Marc, qui, quelques années après, fit refaire la musique de cet opéra par Piccinni. Par suite d'un défi, La Borde mit un jour en musique un privilége de librairie; ce morceau singulier a été gravé. La Borde aimait beaucoup sa musique, et avouait naïvement qu'aucune autre ne lui faisait autant de plaisir : elle est cependant fort médiocre, et aussi mal écrite que tout ce qu'on faisait alors en France. Cependant il a fait quelques chansons qui ont du naturel; on remarque entres autres celle qui commence par ces mots : *Vois-tu ces coteaux se noircir?* celle qui a pour refrain *L'Amour me fait, belle brunette*, et *Jupiter un jour en fureur*. La Borde a publié avec beaucoup de luxe un *Choix de Chansons mises en musique à quatre parties*; Paris, 1773, 4 v. in-8°. L'harmonie en est fort mauvaise. On y trouve un grand nombre de gravures, dont l'exécution est aussi belle que le goût en est faux. Grimm a saisi toutes les occasions de maltraiter la musique de La Borde, dans sa correspondance littéraire; elle est, en effet, bien plate et bien maussade.

L'ouvrage par lequel La Borde s'est fait connaître aux musiciens est son *Essai sur la Musique ancienne et moderne*; Paris, 1780, 4 vol. in-4°. Ce livre, établi avec des frais énormes, est un chef-d'œuvre d'ignorance, de désordre et d'incurie. L'auteur employa pour faire cette compilation, où l'on a réuni les éléments les plus hétérogènes, des jeunes gens de peu d'instruction, au nombre desquels étaient un des frères Bêche, qui lui a fourni les meilleures notes, ou des pédants à faux systèmes, tels que l'abbé Roussier, à qui l'on attribue tout ce qui s'y trouve sur la théorie. La Borde fit succéder à cet essai un *Mémoire sur les proportions musicales, le genre enharmonique des Grecs et celui des modernes, avec les observations de M. Vandermonde, et des remarques de l'abbé Roussier, supplément à l'Essai sur la Musique*; Paris, 1781, in-4° de 70 pages. Enfin, on connaît encore de cet auteur : *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy, avec un recueil de ses chansons en vieux langage, et la traduction de l'ancienne musique*; Paris, 1781, un vol. in-8° ou 2 vol. in-18. Le travail publié sur ce sujet par M. Francisque Michel et par Perne est bien préférable. De La Borde est aussi auteur ou compilateur de beaucoup d'autres livres qui ne concernent pas la musique, et sur lesquels on peut consulter les Biographies générales, ainsi qu'une *Notice sur J.-B. de La Borde, par C. Mellinet*; Nantes, 1839, in-8°.

BORDENAVE (Jean de), chanoine de Lescars, et grand vicaire d'Auch, vivait vers le milieu du dix-huitième siècle. Il a publié un livre intitulé : *Des Églises cathédrales et collégiales*, 1643, in-8°. On y trouve (p. 534) un chapitre intéressant sur les orgues, sur la musique des enfants de chœur, et sur d'autres points relatifs à la musique dans les églises de France.

BORDENAVE (M. de) ancien garde du corps, puis officier dans l'armée de Condé pendant les guerres de la Révolution, naquit à Orthez, dans le Béarn. Rentré en France sous le consulat de Bonaparte, il se retira dans une petite terre qu'il possédait sur les frontières de l'Espagne, et mit la dernière main à un poëme sur la musique qu'il avait commencé en 1798, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même. Cet ouvrage a été publié sous ce titre : *La Musique, poëme en quatre chants*; Paris, Lenormant, 1811, in-8°. L'auteur a gardé l'anonyme; mais Barbier a découvert son nom et l'a indiqué dans la deuxième édition de son *Dictionnaire des Anonymes* (T. II, p. 432). Sur cette indication, j'ai obtenu de M. Lenormant, imprimeur-libraire, les renseignements qu'on vient de lire.

Le premier chant du poëme de Bordenave a pour objet la musique en général et les jouissances morales qu'elle procure. Le second chant concerne la mélodie et l'harmonie; le troisième, les instruments; le quatrième, l'Opéra. Les souvenirs de l'auteur, au temps de sa jeunesse, débordent dans ses vers. Il avait été témoin des querelles des Gluckistes et des Piccinnistes. Gluck

Digitized by Google

est son dieu et Rameau sa loi. Toutes ses opinions sont exprimées par ces deux vers :

Lis, médite longtemps les écrits de Rameau :
Prends Gluck pour ton modèle, et pour juge Rousseau.

BORDÈSE (Louis), compositeur, né à Naples en 1815, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Après quelques essais peu importants pour les petits théâtres napolitains, il écrivit pour Turin, en 1834, *Zelimo e Zoraide ossia il Califo riconosciuto*, opéra bouffe qui eut peu de succès. Arrivé à Paris dans la même année, il s'y livra à l'enseignement du chant. Son premier essai pour la scène française fut le petit opéra de *La Mantille*, joué à l'Opéra-Comique en 1837, et que la protection de la cour n'empêcha pas de tomber. En 1840, il fit représenter à l'Opéra-Comique *L'Automate de Vaucanson*, petit opéra en un acte dont la musique parut faible. Dans la même année il donna au même théâtre avec Monpou (*voy.* ce nom) *Jeanne de Naples*, en trois actes. En 1841, il alla écrire à Turin un opéra qui tomba, et dont le titre est ignoré. En 1842, il écrivit à Naples *I Quindici*, opéra représenté au théâtre Saint-Charles, mais qui ne put se soutenir, quoiqu'il fût chanté par Fraschini, Colini et M^lle Hallez. De retour à Paris, il a donné à l'Opéra-Comique, en 1847, *Le Sultan Saladin*, autre faible production qui disparut bientôt du théâtre. Enfin, le 4 novembre 1848, il a fait jouer un acte intitulé *Les Deux Bambins*, dont l'existence n'a pas été plus longue. Telle est la triste histoire des travaux de M. Bordèse.

BORDET (....), flûtiste qui vivait à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Méthode raisonnée pour apprendre la musique d'une façon plus claire et plus précise, à laquelle on a joint l'étendue de la flûte traversière, du violon, du pardessus de viole, de la vielle et de la musette*, etc.; Paris, 1755, in-4°. Liv. 1, 2 et 3. On a aussi de sa composition deux grands concertos pour flûte.

BORDIER (Louis-Charles), abbé, maître de musique des Innocents, à Paris, est mort en 1764. Il s'est fait connaître par la publication d'une *Nouvelle Méthode de Musique pratique, à l'usage de ceux qui veulent chanter et lire la musique comme elle est écrite*; Paris, 1760. Une nouvelle édition a paru, en 1781, sous le titre de : *Méthode pour la Voix*; Paris, Deslauriers, édition gravée. Cet ouvrage était estimé de son temps. On a imprimé après la mort de Bordier un *Traité de Composition*; Huet, 1770, in-4°, gravé, de 86 pages. Ce livre est basé sur les principes de la basse fondamentale, que l'auteur ne paraît pas avoir bien compris.

BORDOGNI (Marc), chanteur et professeur de chant, né à Bergame en 1788, mort à Paris le 31 juillet 1856, a fait ses études musicales sous la direction du maître de chapelle Simon Mayr. En 1813, il chanta au théâtre *Re* de Milan, avec Caroline Bassi (Milanaise) dans le *Tancredi* de Rossini; cet ouvrage était alors dans sa nouveauté. Il reparut ensuite dans la même ville, pendant plusieurs saisons, au théâtre *Carcano*, dans les années 1814 et 1815. Après avoir parcouru quelques autres villes d'Italie, Bordogni fut engagé au théâtre italien de Paris en 1819, comme premier ténor : depuis cette époque, il ne s'est plus éloigné de la capitale de la France. En 1833, il a quitté le théâtre pour se livrer à l'enseignement. La voix de cet artiste n'était pas d'un volume considérable; son action dramatique était dépourvue de verve et de force; mais sa vocalisation était fort bonne, et il chantait avec goût la musique de demi-caractère. Comme professeur de chant, il a tenu à Paris une place distinguée. Admis au Conservatoire en cette qualité dans l'année 1820, les fatigues du théâtre l'obligèrent à demander sa retraite en 1823; mais quelques années après il rentra dans cette école, où il a continué son enseignement pendant plus de trente ans. Il était chevalier de la Légion d'honneur et de plusieurs autres ordres.

Bordogni a publié à Paris : 1° Trente-six vocalises pour voix de soprano ou de ténor, première et deuxième suites. Il a été publié plusieurs éditions de cet ouvrage utile, à Paris, Milan, Berlin et à Leipsick. — 2° trente-six vocalises pour basse; ibid.—3° douze vocalises pour bariton, composées dans le goût moderne; premier et deuxième livres; ibid. — 4° douze nouvelles vocalises pour contralto ou mezzo-soprano, idem; 4^me livre de vocalises en 2 suites; ibid. — 5° douze nouvelles vocalises, dont six avec paroles italiennes; ibid. — 6° douze nouvelles vocalises à deux voix pour soprano et mezzo soprano; ibid.

M^lle Louise Bordogni, fille de l'artiste dont il vient d'être parlé, épousa le bassoniste Willent (*voy.* ce nom), et chanta avec succès à New-York en 1834, à Messine et à Naples, pendant les années 1836 et 1837, puis fut professeur de chant à Bruxelles jusqu'en 1848. Elle est morte en Italie vers 1855.

BORDONI (Faustine). *Voy.* Hasse (M^me).

BORETTI (Jean-André), maître de chapelle de la cour de Parme, et compositeur dramatique, naquit à Rome vers 1640. On a de lui quelques opéras sérieux, entre autres : — 1° *Zenobia*, en 1666. — 2° *Alessandro amante*, en 1667.—

Digitized by Google

3° *Eliogabale*, 1668. — 4° *Marcello in Siracusa*, 1670. — 5° *Ercole in Tebe*, 1671. — 6° *Claudio Cesare*, 1672. — 7° *Domiziano*, 1673. — 8° *Dario in Babilonia*, 1671.

BORGATTA (Emmanuel), compositeur et pianiste, né à Gênes vers 1810, commença à se faire connaître par des concerts qu'il donna dans sa ville natale en 1832, puis à Milan au mois de mai 1833. Ses premières compositions furent : — 1° Une sonate pour piano seul ; Milan, Ricordi. — 2° Une cadence capricieuse (en *mi*) pour le même instrument ; ibid.— 3° Des variations sur les thêmes de *la Straniera* et de *Lucrèce Borgia* ; ibid. — 4° Des romances italiennes ; ibid. M. Borgatta s'est établi à Gênes, comme professeur de piano. Au mois de novembre 1835, il y a fait représenter l'opéra de sa composition intitulé : *Il Quadromaniaco* ; en 1837, il y a donné *Francesca di Rimini*, drame lyrique en trois actes. Ces ouvrages furent chaleureusement applaudis par les concitoyens du compositeur.

BORGHÈSE (Antoine D. R.), compositeur, né à Rome, vint à Paris vers 1777, et y fit imprimer, en 1780, un recueil de sonates de piano avec accompagnement de violon obligé, op. 2, et des duos de violon. En 1787, il fit représenter au théâtre des Beaujolais un petit opéra intitulé : *La Bazoche*. On a joué aussi sur les théâtres d'Allemagne un autre opéra en un acte sous ce titre : *Der unvermuthete glückliche Augenblick* (Le bonheur imprévu). *Le Calendrier musical universel* pour l'année 1788 attribue au même artiste un *Traité de composition*, mais sans en indiquer le titre exactement, et sans faire connaître s'il est imprimé. Enfin, on a de lui *L'Art musical ramené à ses vrais principes, ou Lettre de D. R. Borghèse à Julie*, Paris, 1786, in-8°.

BORGHI (Jean-Baptiste), né à Orviette, vers 1740, fut maître de chapelle à Notre-Dame de Lorette en 1770. On connaît de lui les opéras dont les titres suivent : — 1° *Ciro riconosciuto*, qui tomba à Venise, en 1771. Il avait donné précédemment : — 2° *Alessandro in Armenia*, 1768. En 1773, il écrivit : — 3° *Ricimero*. — 4° *La Donna instabile*, 1776. — 5° *Artaserse*, 1776. — 6° *Eumene*, 1778. — 7° *Piramo e Tisbe*, à Florence, en 1783. — 8° *L'Olimpiade*, à Florence, en 1785. — 9° *La morte di Semiramide*, à Milan, en 1791. La musique de ce compositeur était estimée de son temps. Il a écrit aussi pour l'église, et l'on connaît de sa composition en ce genre : — 1° Deux messes à quatre voix avec orchestre. — 2° *Dixit* à quatre voix. — 3° *Laudate* à 5. — 4° *Domine* à 5. — 5° *Lamentazione per il Giovedi Santo*, pour voix de basse et orchestre. — 6° Deux litanies à quatre voix, une autre à 2 chœurs avec orchestre. En 1797, Borghi fit un voyage à Vienne, s'y arrêta pendant près d'une année pour faire représenter sa *Semiramide*, puis se rendit en Russie, d'où il revint dans sa patrie en 1800. Après cette époque, les renseignements manquent sur sa personne et ses travaux.

BORGHI (Louis), habile violoniste et compositeur, fut élève de Pugnani, et s'établit à Londres, vers 1780. Il était premier des seconds violons à la célèbre exécution des oratorios qui eut lieu à Londres, en 1784, en commémoration de Hændel. Ses ouvrages consistent en *Six sonates pour le violon, avec basse*, op. 1 ; Paris, in-fol. — 2° *Trois concertos pour le violon, avec accompagnement*, op. 2 ; Berlin, in-fol. — 3° *Six solos pour le violon*, op. 3 ; Amsterdam, in-fol. — 4° *Six duos pour deux violons*, op. 4. — 5° *Six idem*, op. 5. — 6° *Six idem pour violon et alto*, op. 6 ; Berlin. — 7° *Six idem pour violon et violoncelle*, op. 7 ; Amsterdam. — 8° *Six simphonies à grand et petit orchestre* ; Paris, Imbault. — 9° *Six concertos pour violon principal* ; Paris, Imbault. — 10° *Italian canzonets* ; Londres, Broderip.

BORGIA (Grégoire), organiste à Novarre, dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Canzoni spirituali. Libro primo à 3, 4 e 5 voci* ; Torino, appresso Bevilagno, 1580, in-4°.

BORGIANI (Dominique), compositeur de l'École romaine, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Sacri Concentus a bina usque quina voces, cum basso generali* ; Romæ, Typis Ludov. Grignani, 1646.

BORGO (César), d'abord organiste à Gessate (Lombardie) puis maître de chapelle de la cathédrale de Milan, naquit dans cette ville, vers le milieu du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : — 1° *Canzonette a tre voci* ; Venise, Ricciardo Amadino, 1584, in-4°. — 2° *Messe a otto voci* ; Milan, 1588. — 3° *Canzoni alla Francese a quattro voci*, lib. 2 ; Venise, 1599. — 4° *Messe a otto voci* ; Milan, 1614. Bonometti a placé quelques pièces de Borgo dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus*.

BORGO (Dominique), de Vérone, fut maître de chapelle à *Santa-Maria-Antica*, de cette ville, vers 1620. On a imprimé de sa composition un recueil de pièces pour la semaine sainte, intitulé : *Lamentationi, Miserere et improperii a quattro voci pari, con il basso per l'organo ; in Venetia, Aless. Vincenti*, 1622, in-4°.

BORGOGNINI (D. Bernard), compositeur dramatique qui vivait à Venise au commence-

ment du dix-huitième siècle, a donné au théâtre de cette ville, en 1700, *La Nicopoli*.

BORGONDIO (Mme Gentile), cantatrice, née à Brescia, en 1780, est issue d'une famille noble. Son début dans la carrière théâtrale eut lieu à Modène. En 1815, elle passa à Munich, et y fit entendre, pour la première fois, le *Tancredi* de Rossini, et l'*Italiana in Algeri* du même maître. Elle alla ensuite à Vienne, où elle fut fort applaudie : elle y chanta pendant trois ans. De Vienne, elle se rendit à Moscou et à Saint-Pétersbourg. Elle se fit entendre dans cette capitale six fois devant l'empereur, et reçut de ses mains de riches présents; mais il paraît que le climat de ce pays altéra son organe; car elle chanta depuis lors à Paris et à Londres, et toujours sans succès. Au reste, il se peut que l'âge seul aît influé sur sa voix. En 1824, Mme Borgondio était à Londres; en 1830, elle chanta encore à Milan; mais depuis lors elle n'a plus paru en public, et l'on ignore où elle s'est retirée.

BORIN (....). On a sous ce nom un livre intitulé : *La Musique théorique et pratique dans son ordre naturel avec l'art de la Danse*, Paris, 1746. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

BORJON (Charles-Emmanuel), avocat au parlement de Paris, amateur de musique et habile joueur de musette, naquit en 1633 à Pont-de-Vaux, en Bresse. Il mourut à Paris le 4 mai 1691. Borjon a publié beaucoup de livres de droit et de jurisprudence dont on peut voir les titres et le contenu dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud. Il excellait à faire des découpures sur vélin : Louis XIV en conservait plusieurs avec soin. On a de Borjon un livre qui a pour titre : *Traité de la Musette, avec une nouvelle méthode pour apprendre de soy-mesme à jouer de cet instrument facilement et en peu de temps;* Lyon, Jean Girin, 1672, in-fol., avec des planches qui représentent les détails de l'instrument, la tablature et les airs recueillis par Borjon dans les diverses provinces de France. C'est un très-bon ouvrage en son genre. L'auteur de l'article *Borjon* de la *Biographie universelle de* MM. Michaud s'est trompé en indiquant 1674 pour la date de l'impression de cet ouvrage. La Borde, le *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810-1811), Forkel, Ferd. Becker, et Lichtenthal ont dénaturé le nom de ce musicien en l'écrivant *Bourgeon*.

BORLASCA (Bernardin), noble génois; de la famille des Gavio, vécut au commencement du dix-septième siècle. On connait de sa composition — 1° *Scherzi musicali ecclesiastici sopra la cantica a* 3 *voci;* Venise, Alex. Raverio, 1609, in-4°. — 2° *Canzonette a* 3 *voci per cantar nel Chitarone, Lira doppia, etc. Libro secondo;* Venezia, Aless. Vincenti, 1611. — 3° *Fiorelli musicali leggiadri a tre voci;* Venezia, 1631.

BORNACINI (Joseph), compositeur, né à Ancône vers 1810, a fait représenter à Venise, en 1833, au théâtre *S. Crisostomo*, un opéra bouffe intitulé : *Aver moglie e poco; guidarla è molto*. En 1834, il donna dans la même ville *Ida, opera giocosa*, et enfin, dans la même année : *I due Incogniti*. On a publié aussi du même artiste des romances italiennes avec piano; Milan, Ricordi; et une introduction avec des variations pour le piano sur un thème de la *Zelmira* de Rossini.

BORNEMANN (Wilhelm), membre de l'Académie de chant à Berlin, a publié une description de l'organisation de cette société, de son origine, de sa fondation et de ses progrès, sous ce titre : *Die Zeltersche Liedertafel in Berlin, ihre Entstehung, Stehung und Fortgan, nebst einer Auswahl von Liedertafel-Gesängen und Liedern;* Berlin, Decker, in-12.

BORNET aîné, violoniste à l'Opéra, de 1768 à 1790, a publié à Paris, en 1788, une *Méthode de violon et de musique, dans laquelle on a observé toutes les gradations nécessaires pour apprendre les deux arts ensemble, suivie de nouveaux airs d'opéras*. Bornet a fait aussi paraître un journal de violon, commencé en 1784, et continué pendant les années 1785-1788. En 1765, il écrivit, pour la Comédie-Italienne, le ballet de *Daphnis et Florise*. Son frère, violoniste comme lui, connu sous le nom de *Bornet le Jeune*, se trouvait en 1797 à l'orchestre du *Théâtre de la Pantomime nationale*, et passa ensuite à celui de l'*Opéra Buffa*, où il était encore en 1807.

BORNHARDT (J.-H.-C.), professeur de musique à Brunswick, est né dans cette ville, en 1774. Également connu comme pianiste et comme guitariste, cet artiste est considéré en Allemagne comme un des compositeurs les plus laborieux de son temps : il doit surtout sa réputation à son talent dans le genre de la romance et de la chanson. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque : — 1° Plusieurs suites de duos pour deux violons; Bonn, Simrock, et Hambourg, Cranz. — 2° Des divertissemens, pots-pourris, et airs variés en trios pour guitare et divers instruments, œuvres 53, 130, 146, etc. — 3° Plusieurs œuvres de duos pour la guitare. — 4° Un grand nombre de thèmes variés pour guitare seule. — 5° Des sonates pour piano avec flûte. — 6° De petites sonates et des pièces détachées pour piano à quatre mains. — 7° Des sonatines pour piano seul, œuvres 6 et 137. —

8° Des exercices pour le même instrument. — 9° Des variations, idem. — 10° Des écossaises, des anglaises et des valses, idem. — 11° Deux méthodes pour la guitare. — 12° Une méthode pour le piano. — 13° Environ vingt recueils de canons à plusieurs voix et de duos avec accompagnement de piano. — 14° Les airs et ouvertures de plusieurs mélodrames et vaudevilles, entre autres de *Arnold de Halden* et de *La Laitière de Bercy*. — 15° Une très-grande quantité de romances, de chansons, et de cantates à voix seule avec accompagnement de piano. Plusieurs de ces morceaux ont obtenu un brillant succès en Allemagne. Parmi ces productions, on cite particulièrement, *La Lyre et l'Épée*, de Kœrner, *Ode à l'Innocence*, *L'Homme*, de Schiller, *L'Adieu* (*Amanda, du weinest!*), qu'on a comparé à l'*Adélaïde* de Beethoven.

BORONI (Antoine). *Voy.* Buroni.

BORONO (Ottaviano), né à Parme vers 1590, fut organiste de l'église principale de la communauté de Sassuolo. Il a fait imprimer de sa composition : *Mottetti concertati a* 1, 2, 3, *e* 4 *voci per cantare nell' organo, libro* 1°; *in Venetia, App. Giac. Vincenti*, 1617, 4 vol, in-4°.

BOROSINI (François), ténor excellent, né à Bologne vers 1695, fut un des premiers chanteurs au grand Opéra de Prague, en 1723.

BOROSINI (Éléonore), née *d'Ambreville*, épouse du précédent et cantatrice remarquable, se trouvait, en 1714, à la cour Palatine, et fut appelée à Prague, en 1723, pour y chanter au grand Opéra de cette ville.

BORRONI (Antoine), compositeur de l'École romaine, vers le milieu du dix-septième siècle, se distingua parmi les maîtres qui substituèrent à l'ancien style *osservato* de Palestrina et de ses contemporains, le style orné qui a fait la réputation de Benevoli, de Bernabei et de Bencini. On cite surtout comme un chef-d'œuvre en ce genre le motet *Dirupisti vincula mea* de Borroni. Les ouvrages de ce compositeur sont restés en manuscrit.

BORRONI ou **BORONI** (Pierre-Paul) célèbre luthiste du seizième siècle, naquit à Milan. Il est quelquefois désigné dans les recueils du temps sous le nom de *Pierre-Paul Milanais*. On trouve des pièces de sa composition dans les collections intitulées : 1° *Intabolatura de Leuto di diversi autori novamente stampata, et con diligentia revista; stampata nella cità de Milano per Jo. Antonio Casteliono*, 1536, petit in-4° obl. — 2° *Carminum pro Testudine liber III, in quo continentur excellentissima carmina, dicta Paduana et Galiarda, composita per Franciscum Mediolanensem, et Petrum Paulum Mediolanensem, et alios artifices in hac arte præstantissimos. Lovanii apud Petrum Phalesium Bibliopolam juratum. Anno Domini* 1546. — 3° *Hortus Musarum, in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt ex optimis quibusque auctoribus, et primo ordine continentur automata, quæ Fantasiæ dicuntur. Deinde cantica quatuor vocum. Post carmina graviora quæ mutetta appellantur, eaque quatuor, quinque et sex vocum. Demum addita sunt carmina longe elegantissima duabus testudinibus canenda hactenus nunquam impressa. Collectore Petro Phalesio. Lovanii, apud Phalesium bibliopolam juratum*, 1552.

BORSA (Matteo), docteur en droit, né à Mantoue vers 1741, a fait insérer dans le recueil des *Opusculi scelti di Milano* (tom. IV, 1781, p. 195-224) *Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale, in due lettere*, dont Arteaga vante l'esprit et la philosophie.

BORSARO, ou **BORSARI** (Archange), compositeur, né à Reggio vers 1570, fut moine du tiers-ordre de S. François. Bordoni (1) et Quadrio (2), qui le mentionnent, ne donnent aucun autre renseignement sur lui. Ses ouvrages connus sont : 1° *Magnificat super omnes tonos;* Venise, Ang. Gardane, 1591. — 2° Sept livres de *Concerti ecclesiastici* à 3, 4 et 5 voix publiés depuis 1593 jusqu'en 1606; ibid., et Venise, Ric. Amadino. — 3° *Vespertina psalmodia octo vocibus;* ibid., 1602. — 4° *Novo Giardino de concerti a quattro voci per cantare a due cori con* 2 *voci, et* 2 *tromboni e altri stromenti o voci, seconda la commodita de' cantori, con il basso principale per l'organo*, op. XI; Venetia, Ricc. Amadino, 1611, in-4°. — 5° *Secondo libro degl'odoranti fiori, concerti diversi a* 1, 2, 3, 4 *voci con organo, op.* XIII; ibid., 1615, in-4°. — 6° Six livres de motets à 3 voix avec l'orgue, sous le titre *Affectibus pietosis;* ibid., 1615 et années suivantes. — 7° *Canzonnette spirituali a* 4 *voci;* ibid., 1616, in-8°. — 8° Trois livres de musique d'église de tout genre publiés sous le titre : *Diversorum conceptuum musicalium libri tres* ibid., 1616 et années suivantes.

BORSCHITZKI (François), membre de la chapelle royale de Vienne, est né en 1794 à Reisemarckt, seigneurie dépendante de l'abbaye de Sainte-Croix (Heiligen Kreutz), dans la Basse Autriche, où son père était instituteur. Après avoir appris les premiers éléments de la musique dans la maison paternelle, il entra à l'âge de dix ans dans la même abbaye comme enfant de

(1) *Chronologia FF., etc., Soc. Tertii Ord. S. Franc.*, p. 550.

(2) *Della Ragione e Stor. d'ogni poesia*, tom. III, p. 231

Digitized by Google

chœur, et y passa cinq années; puis on l'envoya au gymnase de Wiener-Neustadt, pour y faire ses humanités. Il y resta jusqu'à l'âge de vingt et un ans. En 1816, il se rendit à Vienne, où il fut d'abord engagé comme basse dans le chœur de l'Opéra de la cour. Les occasions fréquentes qu'il eut alors d'entendre les meilleurs chanteurs italiens lui inspirèrent le dessein de se livrer à des études sérieuses sur l'art du chant, et ses progrès furent tels, qu'en 1822 il fut appelé à Pesth pour y chanter les premiers rôles de basse. Plus tard il accepta le même emploi au théâtre Kaerntnerthor de Vienne. La mort de Weinmüller ayant laissé, en 1829, une place de basse chantante vacante à la chapelle impériale, Borschitzki se mit au rang des prétendants à cette place, et l'obtint au concours. Depuis 1832, il a chanté au théâtre de Josephstadt.

BORTNIANSKY (Dmitri-Stepanovitch), né en 1751 dans la ville de Gloukoff, gouvernement de Tchernigoff, en Russie, et non à Moscou, comme il est dit dans la Nouvelle-Encyclopédie de la musique de Schilling, révéla de bonne heure ses heureuses dispositions pour la musique. Il venait d'accomplir sa septième année, lorsque sa belle voix de soprano le fit admettre au nombre des chantres de la chapelle impériale. L'Impératrice Élisabeth, ayant bientôt remarqué sa belle organisation, confia son éducation musicale à Galuppi, alors maître de chapelle à Saint-Pétersbourg. Le départ de ce compositeur pour l'Italie, après quelques années, interrompit tout à coup les études de Bortniansky; mais l'impératrice Catherine II, dont le génie pressentait celui de ceux qui l'approchaient, voulut que le jeune artiste achevât de développer son talent, et lui fournit les moyens d'aller retrouver son maître. Bortniansky rejoignit Galuppi à Venise, en 1768. Il était alors âgé de dix-sept ans. Par les conseils de son maître, il alla ensuite étudier à Bologne, à Rome et à Naples, pour y saisir l'art dans les diverses directions de cette époque. Il écrivit alors beaucoup de musique d'église dans la manière des maîtres italiens, des sonates pour le clavecin, des pièces détachées de genres différents, et même, dit-on, des opéras. Je possède des motets de sa composition qui appartiennent à cette période de sa vie : ils n'ont rien de remarquable, si ce n'est la pureté d'harmonie des maîtres de la bonne école. On a écrit qu'il était à Milan en 1780, et qu'il y était considéré comme un des meilleurs compositeurs d'opéras de cette époque: je crois que les biographes ont été induits en erreur à cet égard, car j'ai examiné tous les almanachs des théâtres de l'Italie depuis 1770, et je n'y ai pas trouvé une seule indication de pièce dont Bortniansky aurait composé la musique. Les compositeurs étrangers connus en Italie vers 1780 étaient Rust, Misliweseck, Mozart et Gassmann; Hasse y était déjà oublié. Quoi qu'il en soit, Bortniansky retourna en Russie en 1779, et son mérite le fit bientôt choisir comme directeur du chœur de la cour. En 1796, ce chœur reçut le titre de *Chapelle impériale*, et Bortniansky en conserva la direction. Dans tout ce qu'il avait produit jusqu'à son retour en Russie, il s'était inspiré de la musique italienne de son temps; ce ne fut qu'à Saint-Pétersbourg que son génie se révéla dans ce qui constituait son originalité. Le chœur qu'il était appelé à diriger avait été organisé sous le règne du tsar Alexis Mikailovitsch; mais, quoique déjà ancien, il laissait beaucoup à désirer pour la qualité des voix et pour le fini de l'exécution. Bortniansky fit venir des chanteurs de l'Ukraine et des diverses provinces de l'empire, choisissant les voix les plus belles, et les dirigeant par degrés vers une exécution parfaite dont on ne prévoyait pas même la possibilité avant lui. C'est par les soins de cet artiste remarquable que la chapelle impériale de Russie est parvenue à l'excellence qui est aujourd'hui l'objet de l'admiration de tous les artistes étrangers. C'est pour ce chœur incomparable que Bortniansky a écrit 45 psaumes complets à 4 et à 8 parties dont les inspirations et le caractère sont d'une originalité saisissante. On lui doit aussi une messe grecque à trois parties et beaucoup de pièces diverses. Toutes ces compositions sont d'ailleurs écrites dans une harmonie pure et correcte. Il avait senti la nécessité de mettre en ordre les anciens chants de l'Église moscovite qui se chantaient en harmonie par tradition, et dont les successions d'accords étaient souvent peu satisfaisantes pour l'oreille; mais il n'eut pas le temps de réaliser ce projet de réforme, qui a reçu son exécution par le travail et les soins d'un de ses successeurs, M. Alexis de Lvoff (*voy.* ce nom), conseiller intime et directeur général de la chapelle impériale. Après s'être fait des titres à l'admiration de la postérité, Bortniansky mourut le 28 septembre (9 octobre) 1825, à l'âge de soixante-quatorze ans. On a publié dans ces derniers temps à Saint-Pétersbourg un choix des compositions de Bortniansky à l'usage des Églises grecques de Russie.

BORTOLAZZI (Barthélemi), virtuose sur la mandoline et compositeur pour cet instrument, naquit à Venise en 1773. La mandoline était à peu près oubliée quand cet artiste entreprit de la faire revivre à force de talent. Au lieu du son grêle et sec qu'on en avait tiré jusqu'à lui, il sut lui en faire produire de diverses nuances qui don-

naient à son jeu un charme d'expression dont on n'aurait pas cru susceptible un instrument si petit et si borné. En 1803, Bortolazzi se rendit en Allemagne, donna des concerts à Dresde, Leipsick, Brunswick, Berlin, et finit par se fixer à Vienne. Partout il fit admirer son habileté. Vers 1801, il se livra à l'étude de la guitare, sur laquelle il acquit aussi un talent distingué. Ses meilleurs ouvrages sont : —1° Méthode pour apprendre sans maître à jouer de la mandoline ; 1805, in-4°, Leipsick, Breikopf et Hærtel : elle a pour titre : *Anweisung die Mandoline von selbst unterricht nebst Ubungstücken*. — 2° *Nuova ed esatta scala per la chitarra, ridotta ad un metodo il più semplice, ed il più chiaro* (en italien et en allemand) ; Vienne, Haslinger. Cette méthode a eu beaucoup de succès ; il en a été publié huit éditions jusqu'en 1833, toutes corrigées et augmentées. — 3° Beaucoup de variations, rondeaux et fantaisies pour guitare seule, ou guitare, violon, piano et mandoline ; Vienne, Berlin et Leipsick. — 4° Six variations pour mandoline ou violon et guitare, op. 8 ; 1804. —5° Sonate pour piano et mandoline ou violon, op. 9. —6° Six thèmes variés pour mandoline ou violon et guitare, deux suites, op. 10. —7° Six variations pour guitare et violon obligé, op. 13. — 8° Sonate pour guitare et piano. — 9° Deux recueils de chansons italiennes et allemandes, avec accompagnement de piano ou guitare. — 10° Six romances françaises, idem, op. 20.

BORZIO (Charles), maître de chapelle à Lodi, vers la fin du dix-septième siècle, a composé beaucoup de musique d'église qu'on estimait de son temps. Il a écrit aussi pour le théâtre et a fait représenter l'opéra de *Narciso* à Lodi, en 1676, ainsi qu'une pastorale qui fut exécutée à Bologne en 1694.

BOS (Lambert), savant helléniste, né à Workum, dans la Frise, le 25 novembre 1670, fit ses études dans l'université de Franeker, et devint professeur de grec dans cette université en 1703. Il mourut à l'âge de quarante-sept ans, le 6 janvier 1717. Dans ses *Antiquitatum græcarum præcipue atticarum Descriptio brevis* (Franeker, 1714, in-12), il traite, part. II, ch. VII, *De Musica* ; ch. VIII, *De Cithara* ; ch. IX, *De Tibia et Fistula*. La meilleure édition de cet ouvrage est celle de Leipsick, 1767, in-8° avec les notes de Leisner.

BOSCHETTI (Jérôme), maître de chapelle de la *Madona de' Monti*, à Rome, naquit à Mantoue, et vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Il primo libro di Madrigali a 4 voci ; in Venezia, app. Ang. Gardano*, 1591, in-4°. — 2° *Il secondo libro di Madrigali a 4 voci, et due a 6 voci con un echo nel fine a otto voci* ; ibid, 1593, in-4°.

BOSCOWICH (Roger-Joseph), jésuite, né à Raguse le 18 mai 1711, est considéré comme un géomètre et un physicien distingué. Après la supression de son ordre, il fut nommé par le grand-duc de Toscane professeur à l'université de Pavie. Il est mort à Milan le 12 février 1787. Ce savant n'est cité ici que pour relever une erreur de Gerber, qui, dans son nouveau Lexique des musiciens, lui attribue l'écrit du P. Draghetti (*voy.* ce nom), intitulé : *Delle legge di continuità nella scala musica* (Milan, de la typographie de Joseph Marelli, 1771, in-8°). Gerber a confondu cet écrit avec le traité de mathématiques du P. Boscowich, qui a pour titre : *De continuitatis lege*, etc. ; Rome, 1754, in-4°. Il est assez remarquable que cet ouvrage important sur les séries, qui fixa l'attention des savants sur le mérite du P. Boscowich avant la publication de ses autres ouvrages, ait été oublié dans la Biograghie générale de MM. Didot.

BOSE (George-Mathias), professeur de physique à Wittenberg, né à Leipsick le 22 septembre 1710, mourut à Magdebourg le 17 septembre 1761. On a de lui : *Hypothesis soni Perraultiana ac in eam meditationes* ; Leipsick, 1735, in-4°, cinquante pages. Cette dissertation a pour objet l'examen de l'opinion de Perrault émise dans sa traduction de Vitruve concernant la formation du son dans les orgues hydrauliques de l'antiquité.

BOSELLO (Anna). *Voyez* Morichelli (Mme).

BOSSELET (Charles), professeur d'harmonie au Conservatoire royal de musique de Bruxelles, et second chef d'orchestre du théâtre royal, est né à Lyon le 27 juillet 1812. Fils d'un ancien acteur, il suivit sa famille en différentes villes, et arriva à Bruxelles, où son père fut engagé pour la comédie. C'est dans cette ville qu'il a appris les éléments de la musique. Admis à l'école royale qui avait été instituée en 1824, il y fit quelques études préparatoires d'harmonie que la révolution de 1830 vint interrompre. Après cet événement, il fut attaché pendant quelque temps au théâtre de Boulogne-sur-Mer, en qualité de chef d'orchestre ; puis il revint à Bruxelles. Lorsque le Conservatoire royal fut réorganisé, sous la direction de l'auteur de cette notice, Bosselet devint élève de celui-ci, et fit des études complètes d'harmonie, de contrepoint et de composition. En 1836, le premier prix lui fut décerné, et à cette occasion l'orchestre et le chœur du Conservatoire exécutèrent, au concert de la distribution des prix, un *Laudate Dominum* de sa composition. Bientôt

Digitized by Google

après il se fit connaître avantageusement par des chants à 4 parties, pour voix d'hommes, dont plusieurs sont devenus populaires, et parmi lesquels on remarque : *Notre-Dame de la Garde; Le Carillon de la Samaritaine; La Valse des étudiants d'Insprück; Les Mineurs; Les Moissonneurs; Le Retour au village; Le Rendez-vous de chasse; la Sérénade*, et *Les Chasseurs égarés*. Tous ont été publiés dans des journaux, tels que *Le Choriste*, ou chez les éditeurs Lahou et Katto, à Bruxelles. Bosselet a écrit aussi des messes et des motets qui ont été exécutés dans diverses églises, ainsi que la musique de plusieurs ballets représentés au Théâtre Royal. Le 16 décembre 1853 il a fait exécuter au même théâtre une grande cantate écrite pour l'anniversaire de la naissance du roi Léopold. Depuis 1835 il remplit les fonctions de second chef d'orchestre au théâtre royal. En 1840, il a été nommé professeur titulaire d'harmonie au Conservatoire et y a formé un grand nombre d'élèves distingués. Parmi ses travaux figurent beaucoup de leçons d'harmonie à quatre parties, qui forment un cours complet. En 1852, l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique l'a nommé l'un de ses membres correspondants : il est aussi membre du jury du grand concours de composition institué par le gouvernement belge.

BOSSI (Lucio), compositeur vénitien, qui vivait au commencement du dix-septième siècle, n'est connu que par un ouvrage qui a pour titre : *Motettorum sex vocum liber primus*; Venetiis ap. Vincentinum, 1606, in-4°.

BOSSI (.....), né à Ferrare en 1773, a composé pour l'Opéra de Londres la musique de plusieurs ballets, notamment de ceux-ci : *Little Peggy's love; L'Amant Statue*, 1797; *Acis and Galatea*. Le catalogue de Lavenu indique aussi des sonates pour piano de la composition de Bossi. Il est mort à Londres, dans la prison du roi, au mois de septembre 1802, laissant une femme et deux enfants dans une profonde misère.

BOSSIUS (Jérôme), professeur de théologie à Milan, né à Pavie vers la fin du seizième siècle, a publié un petit écrit intitulé : *Libellus de Sistris*; Milan, 1612, in-12. Sallengre l'a inséré dans son *Thesaur. Antiquit. Roman.*, t. II, p. 1373, sous le titre *De Isiacis, sive de Sistro opusc.*

BOSSLER (Henri-Philippe-Charles), conseiller du prince de Brandebourg-Onolzbach, et éditeur de musique à Spire, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité élémentaire de musique en dialogues intitulé : *Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricht beim Klavier für Lehrende und Lernende mit praktischen Beispielen*. Spire, 1782-1789; 2 vol. in-8° et un vol. in-4° d'exemples. Cet ouvrage parut par livraisons de mois en mois, sous la forme d'un recueil périodique. L'objet principal du livre est l'étude du clavecin; mais l'auteur y traite aussi de l'harmonie, de la composition, et même de la musique des Hébreux. Bossler a été aussi éditeur et rédacteur principal d'une gazette de musique (*Musikalische Realzeitung*), qui a paru à Spire depuis le mois de juillet 1788 jusqu'à la fin de juin 1790, en 4 volumes in-4°, avec 4 volumes de morceaux et d'exemples de musique publiés sous le titre d'*Anthologie musicale* (*Musikalische Anthologie*). Les six derniers mois de la gazette (juillet-décembre 1790) ont paru sous le titre de *Correspondance musicale*. En 1792, Bossler transporta son établissement à Darmstadt, et plus tard à Leipsick. Les journaux de 1809 ont annoncé qu'il était décédé à Mannheim le 9 décembre 1808; mais M. Ch.-Ferd. Becker dit qu'il est mort le 9 décembre 1812, à Leipsick.

BOSSNIS (Henri), magister et diacre à l'église des récollets d'Augsbourg, a publié en cette ville, en 1618, le cent-vingt-huitième psaume à six voix, in-4°.

BOST (Mme Louise), amateur de musique, née à Würzbourg vers 1810, s'est fait connaître par un écrit intitulé : *Cæcilia. Betrachtungen über Kunst und Musik* (Réflexions sur l'art et sur la musique). Würzbourg, 1839, 1 vol. in-12.

BOTENLAUBEN (Othon de), comte de Henneberg, trouvère (Minnesinger) allemand, naquit vers la fin du douzième siècle. Il tirait son nom de Botenlauben, bourg de la Bavière, où vraisemblablement ses ancêtres possédaient un château, et était seigneur de Henneberg en Franconie. Il se croisa avec son père et son frère en 1217. De retour de la Terre sainte, il se maria; et sa femme, Beatrix, qui était de haute naissance, lui donna plusieurs fils. La mort de Beatrix, peu avant 1244, décida le comte de Henneberg à se retirer dans le cloître de Frauenrode, aux environs de Würzbourg, où il mourut le 4 octobre 1254. On voit cette inscription sur sa tombe :

Nobilis Otto comes de Bodenlaubeque dives,
Princeps famosus, sapiens, fortis, generosus,
Strenuus et justus, præclarus et ingeniosus;
Hic jacet occultus nunc cœli lumine fultus.

Les manuscrits ont conservé quatorze chansons d'Othon de Botenlauben, que M. Fr. Henri de Hagen a publiées dans sa grande collection des *Minnesingers*, t. 1, p. 27-32. On peut consulter sur ce trouvère l'ouvrage de M. de Hagen, quatrième partie, 14. p. 62, et la monographie

de M. Bechstein intitulée : *Geschichte und Gedichte des Minnesangers Otto von Botenlauben, Grafen von Henneberg;* Leipsick, 1845, in-4°.

BOTT (ANTOINE), bon violoniste à Cassel, est né en 1790, à Gross-Steinheim, petite ville sur le Mein. Pendant les années 1838-1842, il a dirigé à Cassel une société de musique instrumentale. On a de cet artiste deux suites de caprices pour le violon, dans la manière de Paganini, avec une préface instructive pour l'exécution de cette musique, en allemand et en français.

BOTT (JEAN-JOSEPH), fils aîné du précédent, né le 9 mars 1826, à Cassel, a reçu de son père les premières leçons de violon et de piano. Ses rares dispositions pour la musique lui firent faire de si rapides progrès, que, dès l'âge de huit ans, il put se faire entendre dans quelques concerts et s'y faire applaudir. Charmé par son heureuse organisation, Spohr le prit comme élève, et cultiva son talent naissant avec tant de soin, que Bott entreprit, dès l'âge de quatorze ans, un voyage, et donna des concerts à Francfort, à Breslau et dans plusieurs autres villes, avec le plus brillant succès. De retour à Cassel, il se livra à l'étude de l'harmonie, sous la direction de Hauptmann (*voy.* ce nom). Après le départ de ce savant professeur pour Leipsick, Bott continua ses études de composition près de Spohr. Ayant entrepris un second voyage quelques années après, il visita Hanovre, Brunswick, Leipsick, Oldenbourg, Brême et Hambourg, donnant partout des concerts, et recueillant des applaudissements. En 1849, il fut nommé maître des concerts de la cour, quoiqu'il ne fût âgé que de vingt-trois ans. Trois ans après, le roi de Hanovre lui ayant fait offrir la place de maître de chapelle de sa cour, le grand duc de Hesse le retint à Cassel en lui accordant la place de second maître de sa chapelle et du théâtre de la cour. Depuis lors, Bott a été chargé de conduire les opéras conjointement avec Spohr. Il a fait preuve d'une rare habileté dans la direction d'un orchestre. Un si rapide avancement ne put empêcher que le jeune artiste ne fût saisi d'un profond sentiment de mélancolie. Dans un accès de ce mal, il se précipita dans la Fulde : heureusement il en fut tiré avant d'être submergé. On a gravé de lui : Plusieurs quatuors pour le violon; — Quatre morceaux de salon pour violon et piano, op. 1; Hambourg, Schubert. — Un premier concertino pour violon et orchestre, op. 2; ibid. — *Andante Cantabile* pour violon et orchestre, op. 9; Cassel, Lueck. — Quelques morceaux détachés pour le piano. ibid.; six Lieder pour ténor avec piano, op. 8. ibid. — Des romances pour piano; etc. Des ouvertures de sa composition ont été exécutées dans les concerts de Cassel, en 1843 et 1848; enfin, il a fait représenter à Cassel, en 1854, un opéra intitulé l'*Inconnue*, qui a obtenu du succès.

BOTT (JACQUES), frère puîné du précédent, est aussi violoniste à la chapelle du grand-duc de Hesse-Cassel. La sœur de ces deux artistes, Catherine Bott, pianiste distinguée, s'est fait connaître par son talent en Allemagne, à Paris et à Londres, dans les années 1838, 39 et 40. Elle est née à Cassel en 1824.

BOTTA (CHARLES-JOSEPH-GUILLAUME), historien et médecin, né le 6 novembre 1766, à Saint-Georges, dans le Piémont, est mort le 10 août 1837. La vie politique et les écrits historiques ou littéraires de cet homme distingué n'appartiennent pas à notre ouvrage : il n'est cité ici que pour son mémoire *Sur la nature des sons et des tons*, inséré dans les *Mémoires de l'Académie de Turin*, année 1803, et dont il a été tiré quelques exemplaires à part.

BOTTACIO (PAUL), maître de chapelle à Como, au commencement du dix-septième siècle, est auteur d'un recueil de madrigaux intitulé : *I Sospiri con altri madrigali a cinque et otto voci. Libro primo. In Venetia, appresso Angelo Gardano e fratelli*, 1609, in-4°. L'épître dédicatoire est datée de Como, le 20 juin 1609.

BOTTE (ADOLPHE-ACHILLE), pianiste et compositeur, est né le 26 septembre 1823 à Pavilly (Seine-Inférieure). Admis comme élève au Conservatoire de Paris, au mois de janvier 1837, il y a fait des études de solfége et est devenu élève de Zimmerman pour le piano. On a publié de sa composition des pièces légères de différents genres pour son instrument. Critique distingué, M. Botte est attaché à la *Gazette musicale de Paris*, et y a publié de fort bons articles.

BOTTÉE DE TOULMON (AUGUSTE), amateur de musique et bibliothécaire du Conservatoire de Paris, naquit dans cette ville, le 15 mai 1797. Son père, administrateur des poudres et salpêtres, lui fit faire des études spéciales pour entrer à l'école Polytechnique; mais, après sa mort, Bottée de Toulmon renonça à la culture des sciences mathématiques pour lesquelles il ne se sentait pas de vocation, et se livra à l'étude du droit. Il obtint son diplôme d'avocat en 1823; mais, indépendant par sa fortune, il n'exerça jamais cette profession, préférant suivre son penchant pour la musique, dont il avait appris les éléments dans son enfance. Il jouait un peu du violoncelle, ce qui le fit admettre dans la société d'amateurs qui donna des concerts au Wauxhall pendant les années 1825 et 1826. Desvignes, maître de chapelle de la cathédrale de Paris, avait

Digitized by Google

été son maître d'harmonie : il prit ensuite quelques leçons de Reicha. Pendant plusieurs années il avait fait d'assez grandes dépenses pour rassembler une collection de partitions des maîtres les plus célèbres, lorsque la publication de la *Revue musicale*, en 1827, tourna ses vues vers la littérature de la musique et vers son histoire, comme elle a fait de beaucoup d'autres en France : bientôt cette fantaisie devint en lui une passion ardente. Il lui manquait, pour y faire d'utiles travaux, une instruction fondamentale dans les diverses branches de l'art et de la science : il lui manquait surtout des vues, des idées, de la philosophie, et le grand art de généraliser, par lequel on rattache les faits particuliers à des causes primordiales et universelles. Rien de tout cela n'existait pour lui ; mais il était doué de patience et de ténacité. S'il n'est point parvenu à produire par lui-même quelque chose de nouveau et d'une valeur réelle, il s'est du moins instruit des travaux de ses devanciers, et a su s'en servir avec assez d'adresse pour se faire une certaine réputation de musicien érudit près des gens du monde. Pour satisfaire son goût de recherches, il offrit au gouvernement de remplir gratuitement les fonctions de bibliothécaire au Conservatoire : ses propositions furent acceptées, et il reçut sa nomination au mois d'août 1831. La Société des Antiquaires de France l'avait admis au nombre de ses membres : il fit aussi partie du comité historique institué au ministère de l'intérieur, et reçut sa nomination de membre de plusieurs sociétés savantes. Les événements révolutionnaires de février 1848 ayant fait sur son esprit une vive impression, sa tête se dérangea, et dans la dernière année de sa vie il ne sortit plus de chez lui. Une attaque d'apoplexie mit fin à son existence végétative, le 22 mars 1850. On a imprimé de Bottée de Toulmon : 1° *Discours sur la question : Faire l'histoire de l'art musical depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, prononcé au congrès historique, au mois de novembre* 1835; morceau à la fois pédant et superficiel, inséré dans la *Gazette musicale* de Paris, et imprimé séparément. Paris, imprimerie de Grégoire, 1836, in-8° de 16 pages. — 2° *De la Chanson en France au moyen âge*, dans l'Annuaire historique de 1836, tiré à part; Paris, Crapelet, 1836, in-12 de 12 pages. Ce vaste sujet est à peine ébauché dans le travail de Bottée de Toulmon. — 3° *Notice biographique sur les travaux de Guido d'Arezzo*, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de France* (1837, tome III). — 4° *Des puys de Palinods au moyen âge*, dans la Revue française (juin 1836). L'objet de ce mémoire est le poëme de diverses formes qu'on chantait autrefois dans quelques provinces en l'honneur de l'Immaculée Conception de la Vierge : ce poëme s'appelait *Palinod*, d'où est venu *palinodie*. — 5° *Des instruments de musique en usage au moyen âge*, dans l'*Annuaire historique* de 1838, tiré à part; Paris, Crapelet, in-12 de 18 pages. Bottée de Toulmon a étendu ensuite et refondu son travail dans une *Dissertation sur les instruments de musique employés au moyen âge*, dans les mémoires de la Société de l'Histoire de France (VII° vol. 2° série, 1844). Bottée de Toulmon a fait tirer à part cet écrit, à Paris, chez E. Duverger, 1844, in-8° de 109 pages, avec 2 planches. Cette seconde rédaction est encore bien imparfaite. — 6° *Instruction du Comité historique des arts et monuments*, dans la *Collection de documents inédits sur l'histoire de France, publiés par ordre du roi et par les soins du Ministère de l'instruction publique*, in-4° de 13 pages, avec 7 planches (de l'Imprimerie royale, s. d.). Cette instruction a pour objet la recherche des monuments de l'histoire de la musique, particulièrement des manuscrits et des fragments de notations anciennes : elle fourmille d'erreurs et de non-sens. — 7° *Observations sur les moyens de restaurer la musique religieuse dans les églises de Paris*; Paris, Paul Dupont, 1841, in-8°. — 8° *Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M. L.-C.-Z.-S. Cherubini, ex-surintendant de la musique du roi, directeur du Conservatoire de musique*, etc. Paris, 1843, in-8° de 30 pages. Bottée de Toulmon a donné aussi dans l'*Encyclopédie catholique* l'article *Adam de la Halle;* cette notice a été réimprimée dans le *Théâtre-français du moyen âge*, publié par MM. Monmerqué et Francisque Michel; Paris, 1839, gr. in-8° (pages 49-54). Bottée de Toulmon a laissé en manuscrit une traduction française de l'histoire de la musique moderne en Europe, de Kiesewetter (*voy.* ce nom). Comme bibliothécaire du Conservatoire, il a fait une chose très-utile, en faisant copier 95 manuscrits précieux de la bibliothèque royale de Munich, lesquels contiennent les compositions d'Isaak, de Senfel, de Brumel et de beaucoup d'autres musiciens célèbres des quinzième et seizième siècles. Ces ouvrages sont, à la vérité, en parties séparées; mais ils offrent aux musiciens instruits les moyens de les mettre en partition et de faire connaître des monuments intéressants de l'histoire de l'art. Lui-même avait conçu le projet de la publication d'un *Recueil de documents inédits de l'art musical, depuis le treizième jusqu'au dix-septième siècle*, lequel aurait renfermé toutes les messes in-

Digitized by Google

titulées de *l'Homme armé* et de *Beata Virgine;* mais il n'a pu réaliser cette entreprise trop gigantesque pour ses connaissances. M. Vincent, de l'Institut de France, a publié une *Notice sur la vie et les travaux de M. Bottée de Toulmon, membre résident de la Société des Antiquaires de France;* Paris, 1851, in-8°.

BOTTEGARI (Cosimo), musicien italien, fut attaché au service du duc de Bavière, dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié un recueil, en deux livres, de madrigaux composés par les plus célèbres artistes de cette chapelle et par lui-même, sous ce titre : *Il primo ed il secondo libro de' madrigali a cinque voci con uno a dieci de' floridi virtuosi del serenissimo ducca di Baviera, cioè : Orlando di Lasso, Giuseppe Guami, Ivo de Vento, Francesco da Lucca, Antonio Morari, Giovanni ed Andrea Gabrielli, Antonio Gosvino, Francesco Lacidis, Fileno Cornazzani, Francesco Mosto, Josquino Sale, Cosimo Bottegari. Venezia, appresso l'herede di Girolamo Scotto*, 1575, in-4°.

BOTTEONI (Jean-Baptiste), chanoine de Segna, petite ville de la Croatie, fit ses études à Venise. Il est connu comme compositeur par la musique de l'opéra intitulé : *L'Odio placato*, exécuté par la noblesse de Gorice, en 1696.

BOTTESINI (Giovanni), virtuose sur la contrebasse et compositeur, est né à Crema (Lombardie), le 24 décembre 1823. Il commença l'étude de la musique et du violon dans sa ville natale; et, lorsqu'il eut atteint l'âge de treize ans, il entra au Conservatoire de Milan. Il y devint élève de Rossi pour la contrebasse, et François Basilj lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. Après le départ de ce maître pour Rome, son successeur, Vaccaj, termina l'éducation musicale de Bottesini. Vers 1840, ce jeune artiste, âgé seulement de dix-sept ans, sortit du Conservatoire et parcourut toute l'Italie, en donnant des concerts jusqu'en 1846. Parvenu alors à l'âge de vingt-trois ans, il reçut la proposition d'un engagement en qualité de chef d'orchestre au théâtre de la Havane, et l'accepta. Pendant son séjour dans cette colonie, il écrivit la musique d'un petit opéra espagnol, intitulé *Cristophe Colomb*, qui fut représenté avec succès. Depuis lors, et à diverses époques, Bottesini a fait des voyages en Amérique, parcourant les États-Unis, le Mexique et les autres parties méridionales du nouveau monde. Il était à Mexico au moment de la mort de M[me] Sontag, comtesse de Rossi (juin 1854). De retour en Europe, le virtuose trouva en Angleterre les succès d'étonnement et d'enthousiasme que son prodigieux talent lui avait fait rencontrer partout. A diverses reprises, il en parcourut les provinces ainsi que l'Écosse et l'Irlande.

Engagé comme chef d'orchestre du théâtre italien de Paris, il prit possession de cette place le 2 octobre 1855, et continua le service pendant deux années. Il y fit preuve des qualités nécessaires dans un emploi de cette nature, et y montra autant d'intelligence que d'aplomb. Le 23 février 1856, il fit représenter au même théâtre l'opéra de sa composition qui avait pour titre : *L'Assedio di Firenze*. On y remarqua quelques bons morceaux, et les journaux de musique rendirent justice à la distinction et à la facture de l'ouvrage. Avant de quitter la direction de l'orchestre du théâtre italien de Paris, Bottesini reçut un témoignage flatteur de l'estime des artistes qui le composaient : ils lui offrirent un bâton de mesure orné d'une inscription honorable. Pendant les années 1857 et 1858, il parcourut l'Allemagne, la Hollande, la Belgique, la France et l'Angleterre, donnant partout des concerts qui étaient autant de triomphes pour son talent. En 1859, il retourna en Italie, et fit représenter, au théâtre *Santa-Radegonda*, le petit opéra bouffe intitulé *Il Diavolo della notte*, qui fut accueilli avec beaucoup de faveur. Peu de temps après il retourna en Angleterre, où il était engagé pour de nouvelles excursions de concerts. Au moment où cette notice est écrite (1860), il est de retour à Paris.

De tous les artistes qui se sont fait une réputation de virtuose sur la contrebasse, Bottesini est celui dont le talent a pris l'essor le plus élevé. La beauté du son qu'il tire de l'instrument ingrat auquel il s'est adonné; sa dextérité merveilleuse dans les traits les plus difficiles ; sa manière de chanter, la délicatesse et la grâce de ses ornements, composent le talent le plus complet qu'il soit possible d'imaginer. Par son adresse à saisir les sons harmoniques dans toutes les positions, Bottesini peut lutter sans désavantage avec les violonistes les plus habiles; c'est ainsi que, dans un duo de sa composition pour violon et contrebasse concertants, qu'il a souvent exécuté à Londres avec Sivori, et à Paris avec Sighicelli, il a toujours fait éprouver à l'auditoire autant d'admiration que de plaisir. Rien de plus étonnant que cette lutte de deux instruments si différents de moyens et de caractère; il faut y avoir entendu Bottesini pour croire à la possibilité que le géant des instruments à cordes ne soit jamais vaincu sous le rapport de la sonorité comme sous ceux de la justesse et de la légèreté. Dragonetti, Dall'Oglio, Müller de Darmstadt, ont été des artistes d'exception sur la contrebasse : ils ont ex-

Digitized by Google

été l'étonnement de leurs contemporains par des qualités d'autant plus remarquables, qu'ils étaient en même temps excellents contrebassistes d'orchestre; mais aucun d'eux n'a possédé le brillant et la sûreté d'exécution qui brillent au plus haut degré dans le talent de Bottesini. A sa première apparition dans Paris, il joua à une des séances de la société des concerts du Conservatoire, et y fit naître un enthousiasme difficile à décrire. Cette société lui décerna par acclamation une médaille d'honneur.

Bottesini a écrit un grand nombre de morceaux pour son instrument, tels que solos, airs variés, fantaisies et concertos. On a surtout applaudi à Paris sa fantaisie sur *la Sonnanbula,* ses variations sur le *Carnaval de Venise*, et le duo dont il a été parlé précédemment. Tous ces morceaux sont restés en manuscrit jusqu'à ce jour. Nonobstant l'admiration inspirée par le talent prodigieux de l'artiste qui est l'objet de cette notice, il n'est pas moins regrettable que de si grandes facultés soient employées en quelque sorte en pure perte à triompher de difficultés inséparables d'un instrument dont la destination n'est pas de charmer. Le résultat des merveilles opérées par un talent tout exceptionnel n'est et ne peut être que de l'étonnement, de la stupéfaction, mais non ce plaisir pur et suave que produit un instrument joué avec perfection dans sa destination naturelle.

BOTTIGER (Charles-Auguste). *Voy.* Boettiger.

BOTTOMBY (Joseph), né à Halifax, dans le duché d'York, en 1786, manifesta de bonne heure du goût pour la musique. A l'âge de huit ans, il jouait déjà des concertos de violon et touchait le piano. A douze, il fut placé sous la direction de Grimshaw, organiste de Saint-Jean à Manchester, et de Watts, directeur des concerts. Il a reçu, depuis lors, des leçons de violon de Yanewitz et Woelfl fut son maître pour le piano. En 1807, il fut nommé organiste de l'église paroissiale de Bradford; il quitta ensuite cette place pour une semblable à Halifax. Depuis 1820, il est fixé à Sheffield, où il se livre à l'enseignement. Il a publié les ouvrages suivants : — 1° Six exercices pour piano. — 2° Douze sonatines. — 3° Deux divertissements avec accompagnement de flûte. — 4° Douze valses. — 5° Huit rondos. — 6° Dix airs variés. — 7° Duo pour deux pianos. — 8° Un petit dictionnaire de musique qui a paru à Londres, en 1816, sous ce titre : *A Dictionary of Music*, in-8°. (Voy. *Biblioth. Britann.* de M. Robert Watt, Part. I, 138 *a.*)

BOTTRIGARI (Hercule), chevalier de la milice dorée du pape, naquit à Bologne, au mois d'août 1531, d'une famille noble et ancienne de cette ville. Il reçut une brillante éducation, et cultiva les lettres et les sciences avec succès. Il était surtout bon musicien, et avait fait une étude sérieuse de la musique des anciens. Partisan déclaré de la doctrine d'Aristoxène, et adversaire des proportions mathématiques des intervalles des sons enseignées par les pythagoriciens, il fit de ses idées à ce sujet l'objet d'une partie de ses travaux. Il mourut dans son palais de Saint-Albert, à Bologne, le 30 septembre 1612. Une médaille a été frappée en son honneur : elle représente d'un côté son buste orné du collier de Saint-Jean-de-Latran, avec ces mots : *Hercules Buttrigarius sacr. Later. Au. Mil. Aur.* Au revers, on voit sur cette médaille un luth, une équerre, un compas, une palette et cet exergue : *Nec has quæsivisse satis.* On n'a point à s'occuper ici de quelques livres de Bottrigari qui concernent les sciences. Ses ouvrages imprimés sur la musique sont : — 1° *Il Patrizio, ovvero de' tetracordi armonici di Aristosseno, parere e vera dimostrazione;* Bologne, 1593, in-4°. Patrizzi, dont la haine ardente contre la philosophie d'Aristote et de ses sectateurs saisissait toutes les occasions de l'attaquer, avait fait, avec raison, une critique amère de la fausse théorie d'Aristoxène concernant la division du ton en deux parties parfaitement égales, et de la formation des tétracordes, conformément à cette théorie. Cette critique avait paru dans la seconde partie (*Deca disputata*) du livre du philosophe platonicien intitulé *Della poetica;* Ferrare, 1586, 2 vol. in-4°. C'est pour la combattre que Bottrigari écrivit son ouvrage, dans lequel il se montre aristoxénien convaincu et passionné; mais la vérité était ici du côté de Patrizzi. — 2° *Il Desiderio ovvero de' concerti di varii stromenti musicali, Dialogo nel quale anco si ragiona della partecipazione di essi stromenti, e di molte altre cose pertinenti alla musica, da Alemanno Benelli;* in Venezia, Ricciardo Amadino, 1594, in-4° (1). Ce nom d'Alemanno Benelli est l'anagramme d'*Annibale Melone* (voy. *Melone*), élève et ami de Bottrigari, parce que celui-ci avait désiré rester inconnu; mais, blessé de ce que Melone se donnait pour l'auteur du livre, il le fit réimprimer sous son nom, en 1599, à Bologne, un vol. in-4°.

(1) J'ai dit, dans la première édition de cette Biographie, que la première édition de ce livre a été publiée à Bologne, en 1590, *per il Bellagamba*, et qu'il en existait un exemplaire chargé des notes de Bottrigari dans la Bibliothèque du P. Martini, à Bologne. J'étais mal renseigné à cet égard, car j'ai vu en 1841 les exemplaires qui ont appartenu au P. Martini dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne, et ce sont ceux des éditions de Venise, 1594, et Bologne 1599. L'édition supposée de 1590 n'existe pas.

De son coté Melone soutint sa prétention en faisant reparaître le livre sous son propre nom, à Milan, en 1601. Cette édition de Milan n'est autre que le reste des exemplaires de celle qui avait été publiée à Venise, en 1594, avec un nouveau frontispice. Néanmoins les deux amis se réconcilièrent par la suite, ainsi qu'on le voit par l'article suivant : — 3° *Il Melone, discorso armonico, ed il Melone secondo, considerazioni musicali del medesimo sopra un discorso di M. Gandolfo Sigonio intorno a' madrigali ed a' libri dell' Antica musica ridotta alla moderna prattica, di D. Nicola Vincentino, e nel fine esso discorso del Sigonio;* Ferrare, 1602, in-4°. Annibal Melone avait écrit une lettre à Bottrigari sur ce sujet : *Se le canzoni musicali moderne communemente dette madrigali, o motetti, si possono ragionevolmente nominare di uno de' tre puri e semplici generi armonici, e quali debbono esserle veramente tali.* C'est pour répondre à cette lettre que Bottrigari a composé la première partie du *Melone*. Il partage les idées émises longtemps auparavant sur ce sujet par Nicolas Vicentino (*voy.* ce nom), et croit à la possibilité des genres chromatique et enharmonique des Grecs, appliqués à l'ancienne tonalité et à l'harmonie consonnante; mais il croit que cette application ne peut se faire que dans le système mixte et tempéré appelé par les Italiens du seizième siècle *participato* (voyez *Il Melone*, p. 16 et suiv.). Jean-Baptiste Doni est tombé dans les mêmes erreurs (*Aggiunta al compendio del Trattato de' generi e de' modi della musica*, p. 126 et suiv.); mais toutes ces opinions sont des non-sens dont Artusi a fait justice dans son livre *Delle imperfettioni della moderna musica* (p. 28 et suiv.). Indépendamment de ces ouvrages imprimés, Bottrigari a laissé les suivants en manuscrit : 1° *I cinque libri di musica di Anit. Manl. Sever. Boethio, tradotti in parlare italiano*, 1579. (*Voy.* Martini, *Stor. della mus.*, t. I, p. 451.) — 2° *Il trimerone de' fondamenti armonici*, dans lequel il est traité des tons, des tropes, ou modes anciens et modernes, ainsi que de la notation à diverses époques. (*Voy.* Martini, *Ibid.*, t. I, p. 451.) — 3° Une traduction du Commentaire de Macrobe sur la partie du *Songe de Scipion* (*V.* Cicéron et Macrobe) qui concerne l'harmonie des sphères célestes; — 4° Une traduction du traité de musique de Cassiodore. Bottrigari a aussi traduit en italien les traités d'Euclide, l'abrégé de Psellus, le dialogue sur la musique de Plutarque, les ouvrages d'Alypius, de Censorin, de Bede et de Fogliani (*Voy.* ces noms). Tous ses ouvrages existent dans la Bibliothèque du Lycée musical de Bologne. — 5° Enfin, le père Martini possédait un exemplaire de la traduction d'Aristoxène et de Ptolémée par Gogavin, chargé de corrections de la main de Bottrigari, et accompagné d'une traduction italienne, dont il était l'auteur.

Gerber, dans l'article *Martini* (Jean-Baptiste) de son ancien lexique des musiciens, est tombé dans une singulière méprise : il dit, en parlant de ce savant musicien, que *son ami Bottrigari* lui avait laissé sa riche bibliothèque musicale. Or Bottrigari était mort quatre-vingt-quatorze ans avant la naissance du P. Martini; ce qui n'a pas empêché Choron et Fayolle de copier cette bizarre erreur, dans leur Dictionnaire des musiciens. L'abbé Bertini n'a pas fait cette faute dans le *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica*. C'est un descendant de Bottrigari, lequel était abbé, qui a laissé par testament au P. Martini les livres de musique provenant de l'ancienne bibliothèque de cet écrivain.

BOUCHER (Hector), dit *L'Enfant*, eut de la réputation comme compositeur au seizième siècle. Suivant un compte de dépense de la cour de François 1^{er}, dressé en 1532 (Mss. de la Bibliothèque du Roi, F. 1506 du supplément), on voit qu'il était haute-contre de la chapelle de ce prince et qu'il avait trois cent soixante livres de gages. Il fut aussi chanoine de la Sainte-Chapelle du palais. Un nombre assez considérable de motets et de chansons à quatre, cinq et six parties, composés par l'Enfant, se trouve dans les recueils publiés par Nicolas Du Chemin et Adrian Le Roy. La plus ancienne publication de ce genre est un motet du même musicien, inséré par Pierre Attaignant dans le deuxième livre de ses motets de divers auteurs qui a paru sous ce titre : *Passiones Dominicæ in ramis palmarum, Veneris sancte, nec non lectiones feriarum quinte, sexte, ac sabbati hebdomadæ sanctæ.* Ce motet est un *in-pace*. (*Voyez* Infantis).

BOUCHER (Alexandre-Jean), né à Paris le 11 avril 1770, s'adonna de bonne heure à l'étude de la musique et du violon sous la direction de Navoigille aîné. Il avait à peine atteint sa sixième année lorsqu'il joua à la cour, et dans sa huitième, il se fit entendre au concert spirituel. A l'âge de quatorze ans, Boucher fut le soutien de sa famille; à dix-sept, il partit pour l'Espagne, où il entra au service de Charles IV, en qualité de violon *solo*. Après un long séjour dans ce pays, sa santé s'altéra, et il obtint un congé, dont il profita pour revenir en France. De retour à Paris, il se fit entendre aux concerts de M^{me} Catalani donnés à l'Opéra, en 1806, et à ceux de M^{mes} Grassini et Giacomelli, au mois de mai 1808. On trouva sa manière extraordinaire : les uns l'ac-

Digitized by Google

cusaient de manquer de savoir dans le mécanisme de l'archet; les autres, de s'abandonner trop à de certaines saillies qui ressemblaient à du charlatanisme; mais tous étaient obligés d'avouer qu'il ne copiait personne, et qu'il n'avait de modèle que lui-même. Lorsque Napoléon retint Charles IV prisonnier à Fontainebleau, Boucher donna à ce prince infortuné une preuve d'attachement en se rendant auprès de lui; dévouement auquel le monarque fut sensible. Après la restauration, Boucher a passé plusieurs années à Paris; vers 1820, il s'est mis à voyager en Allemagne et dans les Pays-Bas, et partout il a excité l'étonnement. Il a souvent conté cette anecdote de son voyage : en 1814 il arriva en Angleterre, et son violon n'ayant pas été déclaré à la douane de Douvres, fut saisi. Il s'en empara aussitôt, joua des variations improvisées sur l'air *God save the King*, et séduisit par son jeu les douaniers, qui lui rendirent son instrument. De retour à Paris, Boucher s'est livré à l'enseignement et a joué dans quelques concerts; mais, mécontent de sa position, il s'est éloigné de nouveau de la capitale de la France, a traversé l'Allemagne, la Pologne, et s'est rendu en Russie. En 1844, il était à Francfort, où il se fit entendre; puis il retourna à Paris. Depuis lors il s'est fixé près d'Orléans. Au moment où cette notice est revue, Boucher vient d'arriver à Paris : il est agé de quatre-ving-dix-ans; néanmoins il s'est fait encore entendre en présence de quelques artistes (1860). On remarque dans les traits de ce Nestor des violonistes une ressemblance sensible avec ceux de Napoléon Bonaparte. Il s'est souvent amusé lui-même de cette similitude, et s'est coiffé de la même manière que le conquérant. On connaît de cet artiste : 1° Premier concerto pour violon et orchestre; Paris, Pleyel. — 2° *Mon caprice*, deuxième concerto idem; Bruxelles, Weissenbruck. La femme de Boucher (Mme Céleste Gallyot) s'est fait entendre avec succès, comme harpiste, dans les concerts de Feydeau en 1794. Elle est morte à Paris dans le mois de février 1841.

BOUCHERON (Raimond), maître de chapelle à Vigevano, dans la province de Novare, en Piémont, est né dans le royaume de Sardaigne, au commencement du dix-neuvième siècle. Cet artiste a beaucoup écrit pour l'Église et a fait exécuter à Vigevano, les 5, 6 et 7 octobre 1840, deux messes et un *Requiem* de sa composition. Il a publié un Pater noster (*Orazione dominicale*) pour un chœur à quatre voix, à Milan, chez Ricordi, et quelques chants à voix seule, chez le même. L'ouvrage le plus important de M. Boucheron est un livre qui a pour titre *Filosofia della musica, o Estetica applicata a quest' arte;* Milan, Ricordi, 1842, un vol. gr. in-8° de 160 pages. Bien que l'auteur de ce livre n'ait ni la profondeur de vues, ni l'étendue de connaissances nécessaires pour un tel ouvrage, on y trouve néanmoins des aperçus qui ne manquent pas de justesse. Après avoir traité du beau en général dans l'introduction, M. Boucheron développe, en douze chapitres, la théorie du beau en particulier dans la musique, et traite du caractère des instruments, des voix, de la tonalité, de quelques ressources du contrepoint, de la peinture musicale, de la variété des caractères, de la musique à l'église, au théâtre et dans le style instrumental, etc. M. Boucheron a participé à la rédaction de la *Gazzetta musicale di Milano* pendant plusieurs années. Le 8 septembre 1851, il a fait exécuter à la cathédrale de Milan une messe solennelle de sa composition. Le style en était un peu sec; mais on y remarquait du savoir.

BOUCHET (Charles), professeur de piano et compositeur (!), né à Marseille, s'est fixé dans sa ville natale. Il a publié de sa composition la cantate de *Circé* (de J.-B. Rousseau), avec accompagnement de piano, une nouvelle invitation à la valse, dédiée à la mémoire de Weber, un rondeau brillant pour le piano et un grand final brillant pour le même instrument, à Marseille, chez Boisselot. Blanchard a fait une analyse plaisante de toute cette musique pire que médiocre, dans la *Gazette musicale de Paris* (1837, p. 471 et suiv).

BOUDIER (Germain LE), maître des enfants de chœur de Notre-Dame de Nantes, né vers le milieu du seizième siècle, obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en 1581, le prix du luth d'argent, pour la composition de la chanson française à plusieurs voix : *Et la fleur vole*.

BOUDIN (Jean), en latin *Boudinius*, né à Furnes, petite ville de la Flandre, fut président du conseil de cette ville. Le catalogue des livres de M. de Peralta indique sous ce nom un ouvrage intitulé : *De Præstantia musicæ veteris;* Florentiæ, 1647, in-4°. Il n'est pas douteux que cette indication est une erreur, et que ce traité n'est autre que celui que Doni a publié la même année, dans la même ville et sous le même titre.

BOUELLES, BOUILLES, ou BOUVELLES (Charles), en latin *Bovillus*, né à Sancourt, village de Picardie, vers 1470, étudia les mathématiques, et particulièrement la géométrie sous Lefèvre d'Etaples. Après avoir voyagé en Espagne et en Italie, il obtint un canonicat à Noyon, où il enseigna la théologie. Il est mort vers 1553. Parmi ses ouvrages, on lui attribue ceux-ci : I. *De cons-*

Digitized by Google

titutione et utilitate artium humanarum; Paris, Jehan Petit, sans date, in-4°. — II. *Rudimenta musicæ figuratæ*, 1512, in-8°. Ce dernier livre a été cité par Gesner, dans sa Bibliothèque universelle (lib. 7, tit. 3), et c'est d'après lui que Forkel et Lichtenthal en ont parlé; mais je suis bien tenté de croire qu'il y a dans cette citation une de ces nombreuses méprises où Gesner s'est laissé entraîner, et que l'ouvrage dont il s'agit n'est autre que celui de Wollick (*voy.* ce nom), dont la seconde partie, contenant le livre cinquième, qui traite de la musique mesurée, et le sixième, relatif au contrepoint, a été séparée des quatre livres de la première (qui ne traitent que du chant ecclésiastique), et a été publiée en 1512, in-4° par François Regnault, sous le titre de *Enchiridion musicæ figuratæ*. Le même imprimeur a donné, en 1521, la cinquième édition du livre complet de Wollick. Lipenius a cité l'édition de 1512 (*in Biblioth.*, p. 977, c. 2), sous le titre de : *Nicolai Wollici Enchiridion musices*. Or, remarquez que le nom de Wollick a été souvent cité sous la forme latine de *Bolicius*. Il est vraisemblable que ce nom aura été mal écrit par quelque copiste, ou mal lu par Gesner, et qu'on en aura fait *Bovillus*, car je n'ai vu citer par aucun auteur de livre sur la musique sous ce dernier nom. Au reste il n'est pas inutile de remarquer que Gesner semble s'être corrigé lui-même dans l'abrégé de sa bibliothèque (*Bibliot. in epitom. red.*, p. 635); car il y indique, sous la date de 1512, l'*Enchiridion musices* de Wollick.

BOUFFET (Jean-Baptiste), compositeur et professeur de chant, naquit à Amiens, le 3 octobre 1770, et fit ses études musicales comme enfant de chœur à l'église cathédrale de cette ville. Arrivé à Paris en 1791, il devint élève de Tomeoni pour le chant. Il était doué d'une belle voix de ténor élevé, appelée en France *haute-contre :* cet avantage le fit rechercher dans le monde, et bientôt il devint un des professeurs de chant à la mode. En 1806 Lesueur le fit admettre comme ténor dans la chapelle de l'empereur Napoléon : il conserva la même position dans la chapelle du roi, après la restauration. Ses romances, chansons, rondeaux et nocturnes eurent un succès de vogue au commencement de ce siècle : il en publia environ quatre-vingts à Paris, chez Naderman. En 1794, il fit jouer au théâtre Montansier un opéra en un acte de sa composition intitulé *L'Heureux Prétexte* : cet ouvrage fut bien accueilli par le public. Il a laissé en manuscrit deux messes à quatre voix, dont une avec orchestre; trois psaumes; trois *Magnificat*; deux *Salve Regina*, et un *Stabat* à 4 voix, chœur et orchestre. Frappé d'une paralysie du cerveau, qui le priva de la mémoire et de la parole, en 1830, Bouffet eut pendant quelques années une existence végétative : il mourut à Paris le 19 janvier 1835. Un de ses amis, M. Jules Lardin, a publié une *Notice sur J.-B. Bouffet, compositeur et professeur de chant*; Paris, 1835, imprimerie de Cosson, in-8° de 16 pages.

BOUFIL (Jacques-Jules), né le 14 mai 1783, entra le 6 prairial an XI au Conservatoire de musique, où il prit des leçons de Xavier Lefebre pour la clarinette. Ses progrès furent rapides, et aux concours de cette école, il obtint d'une manière brillante le premier prix de son instrument. En 1807 il entra comme seconde clarinette au théâtre de l'Opéra-Comique : dans la suite il partagea l'emploi de première avec Duvernoy; et enfin il resta chef de cet emploi en 1821. M. Boufil s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts. Parmi ses compositions on remarque : 1° Ouverture; six airs variés, et pot-pourri d'airs nationaux pour flûte, deux clarinettes, deux cors et deux bassons, liv. 1 et 2; Paris, Gambaro. — 2° Duos pour deux clarinettes, œuvres 2, 3 et 5, Paris, Jouve et Gaveaux. — 3° Duo pour piano et clarinette, Paris, Garaudé. — 4° Trois trios pour trois clarinettes, op. 7; Paris, A. Petit. — 5° Idem, op. 8; ibid.; — 6° Trios pour deux clarinettes et basson; ibid.

BOUGEANT (Guillaume-Hyacinthe), jésuite, né à Quimper, le 4 novembre 1690, professa successivement les humanités et l'éloquence dans plusieurs colléges de sa société. Son ingénieux ouvrage intitulé : *Amusements philosophiques sur le langage des bêtes* lui causa des persécutions et des chagrins; il fut exilé à la Flèche. Après sa rétractation, il lui fut permis de revenir à Paris, où il est mort, le 7 janvier 1743, âgé de cinquante-trois ans. Le P. Bougeant a publié : I. Une dissertation intitulée : *Nouvelles conjectures sur la musique des Grecs et des Latins*, dans les mémoires de Trévoux, juillet 1725, tom. XLIX. Il entreprend d'y réfuter la dissertation de Burette sur la symphonie des anciens, en ce qui concerne l'usage que les Grecs et les Romains auraient fait de l'harmonie simultanée des sons. Il ne pense pas qu'ils y aient admis des suites de tierces, par la raison que cet intervalle était considéré par eux comme une dissonnance, au même degré que la seconde. Cette dissertation a été insérée dans la *Bibliothèque française* de Camusat, tome 7, p. 111 à 139. — II. *Dissertation sur la récitation ou le chant des anciennes tragédies des Grecs et des Romains*, dans les mémoires de Trévoux, février

Digitized by Google

1735, tom. LXVIII, p. 248-279; travail beaucoup trop concis pour la nature du sujet.

BOUILLAULD (Ismael), en latin *Bullialdus*, naquit à Loudun, le 28 septembre 1605. Après avoir étudié la théologie, l'histoire sacrée et profane, les mathématiques et particulièrement l'astronomie, il voyagea en Italie, en Allemagne, en Pologne et au Levant. Il abjura la religion protestante, dans laquelle il était né, pour se faire catholique romain, et se retira à l'abbaye de Saint-Victor, où il mourut le 25 novembre 1694. Bouillaud a donné la première édition de ce qui reste de *Théon* de Smyrne, avec une traduction latine et des notes, sous ce titre : *Theonis Smyrnæi Platonici earum quæ in Mathematicis ad Platonis lectionem utilia sunt, expositio. E bibliotheca Thuana. Opus nunc primum editum, latina versione, ac notis illustratum*; Paris, 1644, in-4° (*voy.* Théon de Smyrne). Cette édition est fort bonne. Les notes de Bouillaud éclaircissent la partie spéculative de la musique contenue dans 61 chapitres de l'ouvrage de l'auteur ancien.

BOUIN (François), professeur de vielle, au commencement du dix-huitième siècle, a publié à Paris, 1° *La vielleuse habile, méthode pour apprendre à jouer de la vielle*, in-fol. — 2° *Sonates pour la vielle*, op. 2. — 3° *Les amusements d'une heure et demie, airs variés pour la vielle.*

BOULANGER (Marie-Julie HALLIGNER, connue sous le nom de Mme), est née à Paris, le 29 janvier 1786. Admise comme élève pour le solfége au Conservatoire de musique, le 20 mars 1806, elle eut ensuite Plantade pour maître de chant, et devint élève de Garat au mois de janvier 1807. Douée d'une fort belle voix, et possédant une exécution vocale brillante et facile, elle obtint de beaux succès dans les concerts où elle se fit entendre. Le 16 mars 1811 elle débuta à l'Opéra-Comique dans *L'Ami de maison* et le *Concert interrompu*. Rappelée à grands cris après la représentation, elle fut ramenée sur la scène par Elleviou pour recevoir les bruyants témoignages de la satisfaction du public. Tel fut l'empressement des habitants de Paris à l'entendre, que l'administration du théâtre prolongea ses débuts pendant une année entière. Au charme de son chant se joignait un jeu naturel et plein de verve comique. Un heureux mélange de gaîté, de sensibilité et de finesse, donnait à son talent dramatique un caractère particulier. Elle jouait surtout fort bien les rôles de soubrette et de servante, et les habitués du théâtre Feydeau ont gardé longtemps le souvenir de son talent dans les personnages si différents de la soubrette des *Événements imprévus*, et de la servante des *Rendez-vous bourgeois*. Après avoir conservé la faveur du public pendant plus de dix-huit ans, Mme Boulanger a éprouvé tout à coup une altération sensible dans l'organe vocal, et les dernières années qu'elle a passées au théâtre n'ont plus été pour elle qu'un temps de regret. Elle s'est retirée au mois d'avril 1845, avec la pension acquise pendant que l'Opéra-Comique était administré par la société des acteurs. La rupture d'un anévrisme la fit mourir subitement, le 23 juillet 1850, à l'âge de soixante-quatre ans.

BOULANGER (Ernest-Henri-Alexandre), fils de la précédente et d'un professeur de violoncelle attaché à la chapelle du roi, est né à Paris, le 16 septembre 1815. Admis comme élève au Conservatoire, le 18 janvier 1830, il y reçut des leçons de Valentin Alkan pour le solfége, puis de Halévy pour le contrepoint, et enfin de Lesueur pour le style dramatique. En 1835, le premier grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut de France, pour une cantate intitulée *Achille*. Au mois de décembre de la même année, il partit pour l'Italie avec le titre de pensionnaire du gouvernement. De retour à Paris vers la fin de 1839, il se mit, comme tant d'autres lauréats des grands concours, à la recherche d'un poëme d'opéra : il l'obtint de Scribe, qui lui donna les rognures de *Robert le diable*, dans un acte intitulé *Le Diable à l'école*. Cet ouvrage représenté au mois de janvier 1842, fut un début heureux, car on y remarqua plusieurs jolis morceaux de bonne facture où le jeune musicien avait fait preuve de sentiment dramatique. *Les Deux Bergères*, autre opéra-comique représenté en janvier 1843, confirma les espérances données par le premier ouvrage. *Une Voix*, opéra-comique en un acte, joué au mois de mai 1845, et *La Cachette*, en trois actes (août 1847), sont les derniers ouvrages écrits par Ernest Boulanger, qui semble avoir désespéré de lui-même.

BOULENGER (Jules-César), né à Loudun en 1558, entra chez les jésuites en 1582. Après douze ans de séjour dans leur société, il obtint de ses supérieurs la permission d'en sortir pour soigner l'éducation de ses neveux. Il professa les belles-lettres à Paris, à Toulouse et à Pise, puis rentra chez les jésuites, après vingt ans d'absence, et mourut à Cahors, au mois d'août 1628. Il a publié un traité *de Theatro*, divisé en deux livres (Troyes, 1603, in-8°). Au second, il traite *de Ludis musicis et scenicis, ubi multa de musica antiquorum, eorumdem tibiis amplissimi, organis, citharis, aliis instrumentis musicis*, etc. C'est un fort bon ouvrage,

Digitized by Google

on le trouve parmi les œuvres imprimées de Boulenger à Lyon, en 1621, 2 tom. in-fol. Grævius l'a inséré dans son *Thesaurus Ant. Roman.*, tom. 9.

BOURDELOT (Pierre), médecin, naquit à Sens, en 1610. Son nom véritable était *Michon*; celui de *Bourdelot* lui fut donné par un de ses oncles maternels qui avait dirigé ses études. Il fut reçu docteur en médecine et médecin du roi en 1642. Appelé à Stockholm, en 1651, près de la reine Christine, qui était dangereusement malade, il la guérit, et mérita la bienveillance de cette princesse par sa conversation instructive et amusante. Revenu en France, il obtint l'abbaye de *Macé*, quoiqu'il ne fût pas dans les ordres : de là lui est venu le nom d'*abbé Bourdelot*. Il mourut le 9 février 1685, dans sa soixante-seizième année. Ce fut sur ses manuscrits que Bonnet, son neveu, écrivit *L'histoire de la musique et de ses effets* (*voy.* Bonnet). Bourdelot avait dès longtemps préparé les matériaux de ce faible ouvrage.

BOURET (. . .), lieutenant général du bailliage de Gisors, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un petit poëme intitulé : *Les progrès de la musique sous le règne de Louis-le-Grand;* Mantes, 1735, in-4°.

BOURGEOIS (Louis), né à Paris, au commencement du seizième siècle, s'attacha à Calvin, et le suivit à Genève lorsque le réformateur rentra dans cette ville, en 1541. Le consistoire le choisit pour remplir les fonctions de chantre à l'église de Genève; mais n'ayant pu s'entendre dans la suite avec les chefs de cette église, sur l'usage qu'il voulait y introduire des psaumes harmonisés à plusieurs parties, il retourna à Paris en 1557. Il s'y trouvait encore en 1561; mais on ne sait ce qu'il est devenu depuis lors. Bourgeois est auteur d'un livre qui a paru sous ce titre : *Le droict chemin de musique, composé par Loys Bourgeois avec la manière de chanter les psaumes par usage ou ruse, comme on cognoistra au 34, de nouveau mis en chant, et aussi le cantique de Siméon;* Genève, 1550, in-8°. Il y a des exemplaires de ce livre qui portent la date de Lyon, 1550 : ils sont de la même édition que ceux de Genève; le frontispice seul a été changé. C'est donc à tort que Forkel, Lichtenthal, Choron et Fayolle ont indiqué cette édition sous le format in-4°. Ils n'ont point parlé de l'édition de Genève, qui a pourtant été citée par Walther dans son Lexique de musique. Au reste, aucun de ces écrivains n'a lu le livre de Bourgeois. Cet ouvrage est le premier où l'on a proposé d'abandonner la méthode de la main musicale attribuée à Gui d'Arezzo, et d'apprendre la musique par l'usage du solfége. Bourgeois avait remarqué que la désignation des notes de l'échelle générale, telle qu'on l'avait faite dans les siècles précédents, et telle qu'elle existait encore de son temps, avait l'inconvénient grave de mêler les trois genres par bémol, par bécarre et par nature. Il proposa de faire cette désignation de manière que l'arrangement des syllabes indiquât le nom de chaque note dans chaque gamme par bémol, par nature et par bécarre, et selon un ordre uniforme et régulier. Ainsi, on disait autrefois F *fa ut*, G *sol ré ut*, A *la mi ré*, B *fa mi*, C *sol fa ut*, D *la sol ré*, et E *la mi*, en sorte que les trois premières syllabes des trois premières désignations étaient les noms des trois premières notes de la gamme par nature, les trois suivantes appartenaient à la gamme par bémol, et la dernière à la gamme par bécarre. De là résultait une grande confusion dans le nom réel des notes de chaque gamme. A ces appellations irrationnelles, Bourgeois substitua les suivantes, où la première syllabe est toujours le nom de la note de la gamme par bémol, la seconde appartient à la gamme par nature, et la troisième à la gamme par bécarre : F *ut fa*, G *ré sol ut*, A *mi la ré*, B *fa* B *mi*, C *sol ut fa*, D *la ré sol*, et A *mi la*. Les écoles de musique d'Italie continuèrent de faire usage des anciennes désignations; mais les protestants de France adoptèrent celles de Bourgeois, et l'usage s'en répandit insensiblement dans toutes les écoles françaises de musique. Ce qu'il y eut de singulier, c'est qu'après l'introduction de la septième syllabe (*si*) dans la gamme, on continua à se servir de ces désignations F *ut fa*, G *ré sol*, A *mi la*, etc., qui ne signifiaient plus rien, puisqu'il n'y avait plus qu'une gamme; on disait seulement b *fa si* au lieu de *fa mi*; l'usage de ces appellations n'a cessé en France que vers 1800.

Bourgeois a fort bien démontré l'inconvénient des *muances* multipliées, dans un chapitre spécial de son livre sur cette matière (*De l'abus des muances*); mais il n'a point aperçu la possibilité de faire disparaître cette absurde difficulté, par le moyen de l'addition d'une septième syllabe.

On a aussi de ce musicien : *Pseaulmes cinquante de David Roy et Prophète, traduictz en vers françois par Clément Marot, et mis en musique par Loys Bourgeoys à quatre parties, à voix de contrepoinct égal consonnante au verbe. Touiours mord envie. Imprimé à Lyon, chez Godefroy et Marcelin Beringen, à la rue Mercière à l'enseigne de la Foy*, 1547, petit in-4° obl. Dans la même année, Bourgeois avait déjà fait paraître *Le premier livre de psaulmes de David contenant XXIV psaulmes à quatre parties*; Lyon, chez les mêmes libraires, in-4° oblong. Plus tard il a publié : *Quatre-vingt-trois psalmes de David en musique*

Digitized by Google

(fort convenable aux instrumens), à quatre, cinq et six parties, tant à voix pareilles qu'autrement; dont la basse-contre tient le sujet, afin que ceux qui voudront chanter avec elle à l'unisson ou à l'octave, accordent aux autres parties diminuées; plus le cantique de Siméon, les commandements de Dieu, les prières devant et après les repas, et un canon à quatre ou cinq parties, et un autre à huit; Paris, 1561, in-8°, obl.

BOURGEOIS (Louis-Thomas), né à Fontaine-l'Évêque dans le Hainaut, en 1676, entra à l'Opéra de Paris comme haute-contre, en 1708, et quitta le théâtre en 1711. Deux ans après il y fit représenter *Les Amours déguisés*, et en 1715, *Les Plaisirs de la Paix*. On a aussi de lui : 1° Deux livres de cantates françaises, Paris; in-fol. — 2° *Cantates Anacréontiques*, in-4°, obl. — 3° L'*Amour prisonnier de la beauté*, cantate. — 4° *Beatus vir*, motet à grand chœur; Paris, Ballard. Vers 1716, Bourgeois quitta Paris pour se rendre à Toul, où il venait d'être nommé maître de chapelle; de là il passa à Strasbourg en la même qualité; mais son inconstance et son désir de voyager lui firent encore quitter ce poste. Il est mort à Paris, au mois de janvier 1750, dans une situation voisine de l'indigence. Il avait écrit pour les divertissements de la cour divers ballets et cantates qui n'ont point été représentés à l'Opéra; ce sont : 1° *Les Nuits de Sceaux*, 1714. — 2° *Diane*, divertissement, 1721, avec Aubert. — 3° *Divertissement pour la naissance du Dauphin*, à Dijon, en 1729. — 4° *Idyle de Rambouillet*, 1735. — 5° *Les peines et les plaisirs de l'Amour*. — 6° *Zéphire et Flore*, cantate, 1715. — 7° *Psyché*, id., 1718. — 8° *Céphale et l'Aurore*, idem. — 9° *Phèdre et Hippolyte*, idem. — 10° *La Lyre d'Anacréon*. — 11° *Dédale*, id. — 12° *Don Quichotte*, id.

BOURGEOIS (Pierre-Auguste LE). *Voyez* LEBOURGEOIS.

BOURGEON (Charles) : *Voy.* Borjon.

BOURGES (Jean-Maurice), compositeur, littérateur et critique distingué, né à Bordeaux, le 2 décembre 1812, a fait de bonnes études littéraires au collége de sa ville natale. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il les cultiva de bonne heure, et, arrivé à Paris, il se livra à l'étude de la composition sous la direction de Barbereau. Ce fut d'abord comme critique que M. Bourges se fit connaître, en s'associant, dès 1839, à la rédaction de la *Gazette musicale de Paris*. Un bon sentiment de l'art, un goût fin et délicat, beaucoup de politesse et de bienveilveillance, enfin une forme littéraire élégante et facile, distinguent les nombreux articles qu'il a fournis à cette revue périodique. Il ne s'était révélé comme compositeur que par quelques jolies romances, lorsqu'il fit représenter, au mois de septembre 1846, sur le théâtre de l'Opéra-Comique, *Sultana*, ouvrage élégamment écrit, dans lequel on fut étonné de trouver autant de verve et de gaieté que de distinction dans les idées; car le caractère grave de la critique de M. Bourges pouvait faire croire que son penchant le portait aux choses mélancoliques. Il est regrettable que cet heureux essai n'ait pas été suivi d'ouvrages plus importants. On doit à M. Bourges une très-bonne traduction française de l'Oratorio de Mendelssohn, *Élie*. Malheureusement, le mauvais état de la santé de M. Bourges nuit à l'activité de ses travaux.

BOURGOING (Le P. François), de la congrégation de l'Oratoire, et directeur du chœur de la maison de Paris, naquit à Bourges dans les dernières années du seizième siècle. Des soupçons graves sur sa conduite morale le firent exclure de l'Oratoire; néanmoins il ne fut pas interdit. Bien qu'il ne soit pas l'auteur du chant de l'office des oratoriens, comme on l'a dit, il l'a mis en ordre et en a fait une bonne exposition dans le livre qui a pour titre : *Brevis Psalmodiæ ratio, ad usum Presbiterorum congregationis Oratorii, Domini Nostri Jesu-Christi instituta, in qua, quid, quove modo tum celebranti, tum choristis, aut cuilibet à choro psallendum sit, subjectis regulis declaretur; Parisiis, ex officina Petri Ballardi*, 1634, in-8°. Il y a une traduction française de cet ouvrage sous ce titre : *Le David français, ou Traité de la sainte psalmodie*; Paris, Ballard, 1641, in-8°.

BOURNONVILLE (Jean-Valentin), né à Noyon, vers 1585, fut d'abord maître de chapelle à Rouen, puis à Évreux. En 1615, il devint maître de musique de la collégiale de Saint-Quentin; trois ans après, il passa à Abbeville, et enfin, en 1620, il fut appelé à la cathédrale d'Amiens. On a de sa composition : 1° Treize messes à quatre parties imprimées chez Ballard, depuis 1618 jusqu'en 1630. — 2° *Octo cantica Beat. Mar. Virg.*; Paris, Ballard. Bournonville peut-être considéré comme un des meilleurs organistes et compositeurs français qui ont vécu sous le règne de Louis XIII. Il avait fondé une école de musique d'où sont sortis quelques artistes distingués, entre autres Arthur Auxcousteaux. Il a eu un fils qui fut organiste de la cathédrale d'Amiens, et qui a laissé en manuscrit des pièces d'orgue dont je possède une copie : elles ne sont pas sans mérite.

BOURNONVILLE (Jacques), petit-fils du précédent, né à Amiens vers 1676, est mort,

Digitized by Google

en 1758, à l'âge de plus de quatre-vingts ans. Il avait été élève de Bernier. On a de sa composition un livre de motets; Paris, Ballard, in-4°. Ce musicien a eu de la réputation, et Rameau l'estimait. La Borde s'est trompé complètement dans la généalogie de cette famille, en faisant de *Jean-Valentin* deux artistes différents, et de *Jacques*, le fils de Valentin (qu'il appelle *Valentiny*), au lieu de son petit-fils.

BOUSQUET (Georges), compositeur et critique, naquit à Perpignan, le 12 mars 1818. Son père, employé des postes, avait un goût passionné pour la musique et saisissait toutes les occasions où il pouvait en entendre, soit à l'église, soit au théâtre. Il se faisait accompagner par le jeune Bousquet, dont les heureuses dispositions se développèrent rapidement par les impressions fréquentes que l'art faisait sur lui. Dès l'âge de huit ans il était enfant de chœur à la cathédrale, et jouait assez bien du violon. A dix ans il entra au collège où il fit des études souvent entravées par sa passion pour la musique. Enfin il se décida à se rendre à Paris en 1833, dans l'espoir d'être admis au Conservatoire comme élève violoniste. Cependant il fallait trouver des moyens d'existence, et Bousquet n'était pas sans inquiétude à ce sujet. Elles furent bientôt dissipées, car une place *d'alto* était vacante dans les concerts de Jullien, au Jardin-Turc; on la lui offrit, et il se hâta de l'accepter. Cet emploi ne lui donnait guère que du pain; mais du pain et l'espoir dans l'avenir sont la fortune d'un jeune artiste. Trois mois après, sa situation devint meilleure par son admission à l'orchestre du Théâtre-Italien comme second violon. Pendant cinq ans il conserva cette position où se fit en réalité son éducation musicale, par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre les beaux talents de Lablache, Rubini, Tamburini, la Grisi, la Unger et la Persiani dans les œuvres de Mozart, Cimarosa, Rossini, Bellini et Donizetti. Le trésor des merveilles de l'art s'était ouvert pour lui et le transportait d'admiration; mais lorsqu'il lui fallait descendre des hauteurs où le plaçait son enthousiasme pour rentrer dans les réalités arides et sèches du mécanisme de l'instrument qu'on lui enseignait au Conservatoire, tout changeait d'aspect. Ses progrès étaient si lents dans cette partie matérielle de l'art, qu'il fut jugé incapable par le jury d'examen, et rayé du nombre des élèves. Un an après, Bousquet rentra dans la même école pour y étudier l'harmonie sous la direction de Collet et d'Elwart; puis, en 1836, il devint élève de Leborne pour le contrepoint et la fugue, et de Berton pour le style dramatique. En 1838, il se présenta comme candidat au grand concours de composition de l'Institut de France, y fut admis, et remporta le premier prix. Sa cantate à deux voix, *La Vendetta*, fut exécutée dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts, et sa partition fut gravée à Paris chez Meissonnier. Devenu pensionnaire du gouvernement comme lauréat de ce concours, il partit pour l'Italie, et passa deux années à Rome, dans l'hôtel de l'Académie de France. Il y écrivit deux messes; la première, pour des voix seules, fut chantée à l'église Saint-Louis-des-Français, le 1er mai 1839; l'autre, avec orchestre, fut exécutée dans la même église le 1er mai 1840. Dans cette dernière année, il composa aussi un *Miserere* à 8 voix avec orchestre, qui fut l'objet d'un rapport honorable lu à la séance de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, au mois d'octobre 1841. La sensation qu'avaient produite à Rome les deux messes de Bousquet le fit nommer, sans l'avoir sollicité, membre de l'Académie de Sainte-Cécile, et de celle des Philharmoniques-romains. Deux actes d'un *Opéra seria*, des fragments d'un opéra bouffe italien et quelques morceaux d'un opéra-comique français, remplirent, avec les ouvrages dont il vient d'être parlé, le temps que le jeune compositeur demeura en Italie. Pendant l'année 1841, que Bousquet passa tout entière en Allemagne, il écrivit trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, dont le troisième, ouvrage très-distingué, a paru chez Brandus, à Paris. De ses travaux en 1842, les seuls qui aient été connus sont un quintette pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse qui produisit un effet satisfaisant dans quelques concerts où il fut entendu, et une ouverture pour l'orchestre, qui fut exécutée dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts de la même année.

De retour à Paris, après cinq années de bien être, de rêves heureux et de travaux d'art faits avec joie, Bousquet se trouva, comme tant d'autres, aux prises avec les difficultés de la vie réelle. Il les supportait avec courage parce qu'il avait encore les illusions de l'avenir. Au mois de mai 1844, il fit jouer au Conservatoire, par les élèves, un petit opéra en un acte intitulé l'*Hôtesse de Lyon*. Frappé de la grâce et de la fraîcheur qu'il y avait trouvées, Crosnier, alors directeur de l'Opéra-Comique confia au jeune compositeur le *libretto* d'une pièce en un acte pour son théâtre. L'ouvrage, dont le titre était *Le Mousquetaire*, fut joué au mois d'octobre de la même année, ne réussit pas, et n'eut que trois représentations. Évincé du théâtre comme compositeur, Bousquet y rentra comme chef d'orchestre de l'Opéra National en 1847; puis il passa au Théâtre-Italien en la même qualité, et con-

Digitized by Google

serva cette position pendant les saisons 1849 à 1851. Au mois de décembre 1852 il fit représenter au théâtre lyrique *Tabarin*, en deux actes, ouvrage frais, élégant et bien senti pour la scène, dont le succès ranima les espérances de l'auteur, et dont la partition a été publiée par Grus, à Paris. Depuis le mois de mars 1846 jusqu'en février 1847, Bousquet avait été chargé de la rédaction du feuilleton musical du journal *Le Commerce*; mais il quitta cette position pour écrire la *Chronique musicale* du journal hebdomadaire l'*Illustration*. Il a fourni aussi quelques articles à la *Gazette musicale de Paris*. Sa situation commençait à s'améliorer : il était connu, estimé comme écrivain et comme artiste. En 1852, il avait été nommé membre de la commission de surveillance pour l'enseignement du chant dans les écoles communales de Paris, puis membre du comité des études au Conservatoire de Paris; deux poëmes d'opéras, l'un en quatre actes, l'autre en deux, lui avaient été confiés pour en écrire la musique, et il travaillait avec ardeur à ces deux ouvrages; mais il était évident pour ses amis que le principe de la vie avait été altéré en lui par les chagrins de l'artiste, et par les inquiétudes qui le minaient pour l'existence matérielle de sa femme et de ses enfants. Sa poitrine était attaquée; le mal fit de rapides progrès, et Bousquet expira le 15 juin 1854, dans une maison de campagne à Saint-Cloud, près de Paris. Ainsi finit, à l'âge de trente-six ans, un compositeur dont le talent grandissait et n'attendait qu'une occasion favorable pour se produire avec éclat.

BOUSSAC (M. DE), né à Paris dans les premières années du dix-huitième siècle, brilla comme virtuose sur la viole, vers 1740. Il a fait graver un livre de pièces pour cet instrument.

BOUSSET (JEAN-BAPTISTE DROUART DE), naquit à Anières, village à une lieue de Dijon, en 1662. Son nom véritable était *Drouart*, auquel il ajouta celui de *Bousset* : Il fit ses études au collége des jésuites de Dijon, et eut pour maître de musique Jacques Farjonel, chanoine de la Sainte-Chapelle de cette ville. Bousset a été maître de musique du Louvre pendant plusieurs années. Le *Mercure* de 1721, pag. 187, lui donne les titres de compositeur de musique de l'Académie française, de celle des belles-lettres et des sciences. Il épousa la fille de Ballard, dont il eut deux fils. Il est mort le 3 octobre 1725. Bousset a fait imprimer de sa composition : 1° *Cantates françaises*; Paris, Ballard, in-4° obl. — 2° *Églogues bachiques*, in-4°. — 3° Vingt et un livres d'airs à chanter; Paris, Ballard, in-4° obl. Il a composé aussi beaucoup de motets qui sont restés en manuscrits. On en trouve quelques-uns à la Bibliothèque impériale de Paris.

BOUSSET (RENÉ DROUART DE), fils du précédent, naquit à Paris, le 11 septembre 1703. Il se livra d'abord à l'étude de la peinture, mais il la quitta pour la musique, et passa dans l'école de Bernier. Il reçut ensuite des leçons d'accompagnement de Calvière, qui le décida à se livrer à l'étude de l'orgue. Bousset devint l'un des meilleurs organistes français. Le dimanche 18 mai 1760, il joua l'orgue de Notre-Dame avec une vivacité qui ne lui était pas ordinaire : *Jamais*, dit-il, *je ne me suis senti tant en verve qu'aujourd'hui*. A l'*Agnus Dei*; il se trouva mal, une paralysie se déclara, et le lendemain il mourut. Les ouvrages qu'on a imprimés de lui sont : 1° *Huit odes de J. B. Rousseau, mises en musique*. — 2° *Cantates spirituelles*, 1^{er} et 2^e liv. — 3° *Airs à chanter*, 1^{er} et 2^e recueils, gravés in-4°. obl. Bousset fut un des plus ardents convulsionnaires et des plus zélés partisans des miracles du diacre Pâris. Les scrupules religieux qui lui vinrent alors le décidèrent à faire casser les planches de ses recueils de chansons, devenus fort rares.

BOUTEILLER (COLARD LE), poëte et musicien, était contemporain de saint Louis. Il était ami de Guillaume Le Viniers, autre poëte et musicien. On croit qu'il était de la maison des Bouteillers de Senlis. Il a laissé seize chansons notées de sa composition : les manuscrits 7222, 65 et 66 (fonds de Cangé) de la Bibliothèque impériale en contiennent plusieurs.

BOUTEILLER (LOUIS), maître de musique de la cathédrale du Mans, naquit à Moncé-en-Rain, dans la province du Maine, en 1648. Il n'avait que quinze ans lorsque, d'enfant de chœur il devint maître de la cathédrale, où il a passé toute sa vie; mais ce succès inespéré et cette précocité presque sans exemple ne l'empêchèrent point de travailler avec ardeur pour perfectionner son talent : aussi remporta-t-il successivement dix-sept prix de composition aux divers concours qui s'ouvraient alors dans les cathédrales de France. Il est auteur d'un grand nombre de messes, de motets, d'hymnes et d'antiennes, que les chanoines du Mans ont fait déposer dans le trésor de leur église pour servir de modèles aux successeurs de cet habile musicien. Quelques-unes de ces pièces furent exécutées devant Louis XIV, et plurent tant à ce prince qu'il les redemanda souvent. Bouteiller mourut au Mans en 1724.

BOUTEILLER (aîné), fut maître de musique de la cathédrale de Châlons-sur-Marne. La Bibliothèque impériale possède un motet manuscrit

Digitized by Google

de sa composition sur les paroles du psaume *ad te, Domine, clamabo*.

BOUTEILLER (le jeune), a été maître de musique de la cathédrale de Meaux. La Bibliothèque impériale possède treize motets manuscrits de cet auteur. On ignore si ces deux musiciens étaient frères, et le temps où ils vécurent.

BOUTEILLER (Guillaume), né à Paris, en 1788, a eu pour maître de composition Tarchi. Ses heureuses dispositions et les leçons de ce maître lui firent faire de rapides progrès. En 1806, il se présenta au concours de l'Institut, et y obtint le grand prix de composition musicale pour sa cantate de *Héro et Léandre*, qui fut exécutée à grand orchestre dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts, le 4 octobre de la même année. Ce succès donnait à M. Bouteiller le droit d'aller passer cinq années en Italie comme pensionnaire du gouvernement; mais il n'en profita pas, et parut ne vouloir cultiver la musique qu'en amateur, ayant accepté un emploi dans l'administration des droits réunis. Depuis lors il n'a cessé de remplir des fonctions administratives à Paris. Cependant M. Bouteiller n'a pas abandonné la musique sans retour, car le 26 mai 1817 il a fait représenter au théâtre Feydeau un opéra-comique intitulé *Le Trompeur sans le savoir*, pièce de MM. Roger et Creuzé de Lesser, qui fut mal accueillie et qu'on n'acheva pas. Depuis ce temps, aucun ouvrage de ce compositeur n'a paru. La partition de sa cantate *Héro et Léandre* a été gravée à Paris, chez Naderman.

BOUTELOU (....) célèbre haute-contre de la chapelle de Louis XIV, avait une conduite si extravagante, que, de temps en temps, on le mettait en prison. Néanmoins, la bonté du roi était si grande pour lui, qu'on lui servait toujours une table de six couverts, et qu'on finissait par lui payer ses dettes, tant il avait l'art d'émouvoir la sensibilité de ce prince, qui avouait que la voix de Boutelou lui arrachait des larmes.

BOUTERWECK (Frédéric), professeur de philosophie à Goettingue, et penseur distingué, naquit à Goslar, le 15 avril 1766. Après avoir achevé ses études à Goettingue, il se livra avec ardeur à l'étude des sciences et de la philosophie, et s'attacha d'abord à la doctrine de Kant, dont il présenta une exposition nouvelle dans ses *Aphorismes offerts aux amis de la Critique de la raison*; Goettingue, 1793, in-8° (en allemand). Plus tard il abandonna cette théorie, et trouvant que l'idéalisme de Fichte était trop exclusif pour constituer la véritable *théorie de la science*, qui selon lui, ne peut se passer de la certitude réelle, ou de l'absolu, il exposa ses nouvelles idées sur cette matière dans son *Aperçu d'une Apodictique universelle*; Goettingue, 1799, deux parties in-8°. Dans la suite il modifia encore son système de philosophie dans beaucoup d'ouvrages où se fait remarquer un profond savoir, mais où règne une finesse qui dégénère parfois en une obscure subtilité, malgré la clarté habituelle de son style. Bouterweck n'est cité ici que pour son *Æsthétique*, qui parut en deux parties à Leipsick, en 1806, et dont il donna un supplément sous le titre d'*Idées sur la métaphysique du beau*, en quatre dissertations; Leipsick, 1807, in-8°. Ces dissertations ont été refondues ensuite dans une nouvelle édition de son *Æsthétique*, ouvrage qui renferme des idées neuves sur le beau en musique. Bouterweck réunissait à sa qualité de professeur à Goettingue celle de conseiller du duc de Saxe-Weimar. Il est mort à Goettingue le 9 septembre 1828.

BOUTMI (Léonard), né à Bruxelles en 1725, fut d'abord professeur de musique à la Haye, et ensuite organiste de la cour de Portugal à Lisbonne. Il a fini ses jours à Clèves. On a de lui: 1° *Traité abrégé sur la basse continue*; La Haye, 1760. — 2° *Premier et second livres de pièces de clavecin*; La Haye, in-fol. obl.; — 3° *Trois concertos pour clavecin*, in-fol.

BOUTMY (Laurent), né à Bruxelles en 1751, y apprit les principes de la musique, le piano et l'harmonie. Après avoir donné des leçons de piano pendant quelques années dans sa ville natale, il se rendit à Paris, puis se retira à Ermenonville, où il vécut paisiblement. Les troubles de la révolution l'ayant chassé de cette retraite, il partit pour l'Angleterre, et se maria à Londres, où il demeura plus de vingt ans, comme professeur de piano et d'harmonie. De retour dans sa patrie, il a été nommé en 1816, maître de piano de la princesse Marianne, fille du roi des Pays-Bas. En récompense de ses services, le roi Guillaume lui avait accordé une pension de 400 florins, mais il l'a perdue à la révolution du mois de septembre 1830. Boutmy est mort à Bruxelles, au mois de mars 1837, à l'âge de quatre-vingt-six ans. Il a publié à Londres des sonates de piano, et avait dans son portefeuille un opéra, des ouvertures et quelques autres compositions. L'ouvrage le plus considérable sorti de sa plume est un livre qui a pour titre: *Principes généraux de musique, comprenant la mélodie, l'unisson et l'harmonie, suivi de la théorie démonstrative de l'octave, et de son harmonie*; Bruxelles, 1823, in-fol. obl., 16 pages de texte, et 47 pages d'exemples gravés. Cela est obscur dans les idées et plus obscur encore par le style.

BOUTON (Ernest), professeur de piano à

Digitized by Google

Valenciennes, est né à Bordeaux en 1826. Fils d'un marchand de vin de cette ville qui vint s'établir à Bruxelles en 1843, il entra au Conservatoire de musique de cette ville, le 18 avril 1844, et y devint élève de Michelot pour le piano. Après le Concours de 1845, il partit pour Valenciennes, où il s'établit comme professeur de piano. Il y publia dans la même année une *Esquisse biographique et bibliographique sur Claude Le jeune*, in-8°, laquelle est empruntée à la *Biographie universelle des Musiciens*. M. Bouton n'avait, lorsqu'il a fait paraître cet écrit, ni le savoir nécessaire ni l'esprit de recherches indispensable pour des travaux de ce genre.

BOUTROY (Zosime), musicien à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un *Planisphère ou Boussole harmonique, avec un imprimé servant à l'expliquer*; Paris, 1785. Sa brochure, jointe au tableau, a pour titre : *Clef du planisphère ou Boussole harmonique*; Paris, 1787, in 8°. On a aussi de lui : 1° *Symphonie à huit instruments, la basse étant chiffrée selon les principes du Planisphère ou Boussole harmonique*; Paris 1786. — 2° *Six duos faciles et agréables pour violon et violoncelle*; ibid., 1786. — 3° *Romances avec accompagnement de clavecin ou harpe*; Paris, 1787.

BOUTRY (Innocent) maître de musique de la cathédrale de Noyon, vers le milieu du dix septième siècle, a publié : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Speciosa facta est; Paris, Ballard, 1661 — 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Magnus et mirabilis; Paris, Ballard, 1661.

BOUVARD (François), né à Paris vers 1670, était originaire de Lyon. Dans son enfance, il entra à l'Opéra pour chanter les rôles de dessus, ayant la voix la plus belle et la plus étendue; mais il la perdit à l'âge de seize ans, après que la mue se fut déclarée. Il s'adonna alors à l'étude de la composition, et en 1702, il fit représenter à l'Opéra *Méduse*, en trois actes. Quatre ans après, il donna *Cassandre*, en société avec Bertin. Il a écrit pour la cour : *Ariane et Bacchus*, en 1729; *Le triomphe de l'Amour et de l'Hymen*, divertissement, en 1729; *Diane et l'Amour*, idylle, en 1730; *L'École de Mars*, en 1733. On a aussi de lui : 1° Cantates françaises. — 2° Quatre recueils d'airs à chanter avec accompagnement de flûte, in-4°, obl. — 3° Sonates de violon, premier livre, in-fol. — 4° *Idylle sur la naissance de Jésus-Christ*, 1748 — 5° Paraphrase du psaume *Usqueque Domine*, écrit dans le style des oratorios italiens. Bouvard avait beaucoup voyagé, et avait demeuré longtemps à Rome. Le roi de Portugal le fit chevalier de l'ordre du Christ. Il fut marié deux fois, et épousa en premières noces la veuve de Noël Coypel, ancien directeur de l'Académie de peinture.

BOUVIER (Marie-Joseph), violoniste, naquit à Colorno, petite ville à quatre milles de Rome. A l'âge de sept ans, il eut pour maître de violon Antoine Richer de Versailles, l'un des premiers violons du duc de Parme. Lui-même fut admis à l'orchestre de ce prince à l'âge de douze ans. Plus tard il reçut des leçons de Pugnani, qui le recommanda à Viotti lorsqu'il vint à Paris; celui-ci le fit débuter au Concert spirituel, en 1785. Après y avoir été entendu plusieurs fois, il entra à l'orchestre de la Comédie italienne, dont il n'a cessé de faire partie jusqu'à sa mort, arrivée en 1823. Il a fait graver, de sa composition, six sonates pour le violon et quelques recueils de romances.

Jenny Bouvier, qui débuta dans l'opéra-comique au théâtre Favart, en 1797, était fille de cet artiste. Elle avait de la sensibilité, de l'intelligence, et chantait avec goût, mais le timbre de sa voix avait peu d'intensité. Cette agréable cantatrice est morte d'une maladie de poitrine, vers la fin de 1801.

BOVERY (Antoine-Nicolas-Joseph-BOVY, connu sous le nom de Jules), chef d'orchestre du théâtre de Gand et compositeur, est né à Liége, le 21 octobre 1808. Il faisait ses études au collége de cette ville lorsque son penchant décidé pour la musique les lui fit abandonner et partir pour Paris, où, sans autre ressource qu'une ferme volonté, sans le secours des leçons d'un professeur, et sans aucune direction que son instinct, il parvint à une connaissance technique suffisante pour la carrière qu'il a remplie. La mort de son père et d'un frère l'ayant laissé sans moyens d'existence, il accepta une place de choriste au théâtre de Lille, à laquelle il réunit les fonctions de troisième chef d'orchestre. Il y fit preuve d'assez d'intelligence pour être appelé à Douai l'année suivante, en qualité de premier chef. Ce fut là que, sans avoir jamais reçu de leçons d'harmonie ni de composition, il écrivit la musique de *Mathieu Laensberg*, opéra-comique en deux actes, qui eut quelques succès, puis *Paul Ier* en trois actes, en société avec M. Luce, amateur de cette ville, et Victor Lefebvre, lauréat du Conservatoire de Paris. En quittant Douai, Bovery alla à Lyon comme premier chef d'orchestre, puis remplit le même emploi à Amsterdam, à Anvers, à Rouen, et partout écrivit des opéras ou des ballets. De retour à Paris, il y demeura une année entière, et y fit jouer aux théâtres de la banlieue *Charles II*, opéra en un acte. En 1845 il reçut sa nomination de chef d'orchestre du théâ-

Digitized by Google

tre de Gand, en remplacement de Charles-Louis Hanssens, qui venait de se fixer à Bruxelles. Le 27 décembre de l'année suivante, il y fit représenter *Jacques d'Arteveld*, grand opéra en trois actes, accueilli avec enthousiasme par les habitants de cette ville, à cause de la nationalité du sujet, mais dans lequel il y avait plus de réminiscences que d'idées, et qui était assez mal écrit. Les autres ouvrages de cet artiste sont *Le Giaour*, opéra en trois actes, joué avec succès à Lyon, Amsterdam et Anvers; *La Tour de Rouen*, épisode lyrique en un acte, et le ballet intitulé *Isoline*, qui fut représenté à Lyon.

BOVICELLI (Jean-Baptiste), né à Assise près de Spolette, dans le seizième siècle, est auteur des deux ouvrages suivants : 1° *Regole di Musica;* Venise, 1594, in-4°. — 2° *Madrigali e mottetti passeggiati;* Venise, 1594, in-4°. Cette dernière production fait connaître le style des ornements qu'on introduisait dans le chant d'église à la fin du seizième siècle.

BOVILLUS. *Voy.* Bouelles.

BOWLES (Jean), savant anglais, avocat à Londres, et commissaire des banqueroutes, vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Appartenant par ses opinions au parti ministériel, il a écrit une très-grande quantité de pamphlets politiques contre la France, et contre l'opposition. Parmi ses ouvrages on trouve une dissertation qui a pour titre : *Remarks on some ancient musical instruments mentioned in the Roman de la Rose* (Remarques sur quelques anciens instruments mentionnés dans le Roman de la Rose). Cette dissertation est insérée dans le recueil intitulé : *Archæologia, or Miscellaneous tracts relating to Antiquity;* Londres, tom. 7, page 214.

BOXBERG (Chrétien-Louis), compositeur et organiste de l'église de Saint-Paul et Saint-Pierre à Gorlitz, naquit à Sondershausen, le 24 avril 1670. En 1682, on l'envoya à l'école de Saint-Thomas à Leipsick. Deux ans après il entra à l'université; en 1686, il en sortit pour se livrer entièrement aux études musicales. En 1692, il était organiste dans la petite ville de Grossenhaym. Ayant eu occasion d'entendre l'opéra de Wolfenbuttel, il se sentit entraîné vers le genre de la musique dramatique. En 1694 et 1695, il fut appelé dans cette ville pour y écrire des opéras; en 1697 et 1698, il alla à Anspach ; en 1700, à Hesse Cassel, et enfin, en 1702, il se retira à Gorlitz pour y prendre possession de la place d'organiste. Depuis ce temps on l'a perdu de vue, et l'on manque de renseignements sur le reste de sa vie. Adelung lui attribue les opéras dont les titres suivent : 1° *Orion*, dont le livret a été publié à Leipsick en 1697. — 2° *La Foi gardée*, opérette, à Onolzbach, en 1698. — 3° *Sardanapale*, à Onolzbach, en 1698. — 4° Concert à quatre voix de soprano, violon, hautbois, basse de viole et orgue. — 5° *Beschreibung der Gœrlizer Orgel* (Description de l'orgue de Gorlitz); Gorlitz, 1704, in-4°. Cette description, qui forme trois feuilles d'impression, précède le discours d'inauguration du pasteur Godefroi Kretschmar, où se trouvent des détails intéressants sur l'histoire des orgues.

BOYCE (William), compositeur et docteur en musique, ne naquit pas en 1695, comme le dit Gerber (*Neues Lexikon der Tonkünstler*), mais vit le jour à Londres en 1710, suivant la date de sa mort et son âge donnés par son épitaphe. Son père, simple artisan, ayant remarqué son penchant pour la musique, le confia aux soins de Charles King, maître des enfants de chœur de la cathédrale de Saint-Paul. Il fut attaché au chœur de cette église jusqu'à l'époque de la mue de sa voix, qui l'obligea à se retirer. Devenu alors élève du docteur Maurice Grune, organiste de Saint-Paul, il apprit de lui le mécanisme du clavier et la pratique du service choral. Lorsque ses études furent terminées avec ce maître, il se présenta au concours pour une place d'organiste à Saint-Michel (Corn-Hill), avec Froud, Young, J. Worgan et Kelway; mais quoique ce dernier eût fort peu de talent, ce fut lui qui obtint l'emploi. Boyce trouva la compensation de cet échec dans la place d'organiste d'Oxford, chapelle près de *Cavendisch Square*. Ce fut alors qu'il commença à se livrer à l'enseignement du clavecin dans les pensionnats. Cependant il comprenait que son éducation musicale n'avait pas été complète; car Grune, bon organiste et doué d'instinct pour la composition, était peu versé dans la théorie de l'harmonie et ne l'avait pas enseignée à son élève. A cette époque, Pepusch était le plus savant harmoniste de l'Angleterre; ce fut lui que Boyce choisit pour son maître : il se livra avec ardeur, sous sa direction, à l'étude du contrepoint, et apprit à faire l'analyse des œuvres des grands maîtres de toutes les écoles. Ses premiers essais dans la composition furent le *Thétis et Pélée* de lord Landsdowne, sorte de pièce appelée *masque* en Angleterre. Cet ouvrage fut exécuté avec succès en 1734 dans une ancienne société appelée *philharmonique*; dans la même année, il donna aussi à la Société d'Apollon la complainte de David sur la mort de Saül et de Jonathan.

Peu après avoir terminé ses études, Boyce avait éprouvé une altération sensible dans l'organe de l'ouïe : le mal fit de rapides progrès, et

Digitized by Google

en peu de temps il devint presque complètement sourd. Privé par cet accident du plaisir qu'il trouvait à entendre de bonne musique, et en quelque sorte obligé de se renfermer en lui-même, il n'en devint que plus studieux. Ses propres productions et la lecture des belles œuvres de l'art résumèrent par la suite toute son existence. En 1736, Kelway ayant abandonné l'orgue de Saint-Michel pour celui de Saint-Martin *in the Fields*, sa place fut donnée à Boyce, et, dans la même année, la mort de John Wildon ayant laissé vacante une des places de compositeur de la chapelle royale, ce fut aussi Boyce qui l'obtint. Il écrivit pour cette chapelle de bonne musique religieuse, qui est encore très-estimée en Angleterre, et qu'on exécute presque chaque année dans certaines circonstances solennelles. Un des ouvrages qui lui firent le plus d'honneur fut la musique qu'il composa sur une version du Cantique des Cantiques, et qu'il publia en 1743 sous le titre : *Salomon serenata*. Plusieurs morceaux de cette œuvre ont eu beaucoup de célébrité, particulièrement l'air *Softly rise*, et le duo, *Together let us range the fields*. En 1747 il publia aussi douze sonates en trios pour deux violons et basse, qui eurent un brillant succès. Deux ans après il mit en musique l'ode de Dryden pour l'installation du duc de Newcastle, successeur du duc de Sommerset comme chancelier de l'université de Cambridge, ainsi qu'une antienne qui fut exécutée dans la même circonstance. L'ode et l'antienne ont été publiées par lui avec une dédicace au duc de Newcastle. Dans la même année, par une faveur spéciale, l'université lui conféra simultanément les grades de bachelier et de docteur en musique. En 1749, Boyce donna au théâtre de Drury-Lane le drame musical intitulé *The Chaplet* (La Guirlande), et en 1751, au même théâtre, *The Shepherd's Lottery* (La Loterie du Berger). Ces deux ouvrages furent suivis de l'ode séculaire de Dryden, qui fut exécutée au même théâtre. Dans la même année (1752), Boyce succéda à Green comme chef d'orchestre de la musique du roi, ce qui l'obligeait à diriger à Saint-Paul l'exécution annuelle au bénéfice des fils du clergé, et la réunion triennale des trois chœurs de Worcester, Hereford et Gloucester. Pour ces circonstances il écrivit deux nouvelles antiennes, et ajouta l'instrumentation au *Te Deum* de Purcell. Après la mort de John Travers, en 1758, Boyce lui succéda dans l'emploi d'un des organistes de la chapelle royale. Parvenu à l'âge de 50 ans, il cessa de se livrer à l'enseignement, et se retira à Kensington, où la composition et les travaux de cabinet devinrent son unique application. Ce fut alors qu'il s'occupa d'une grande et belle publication de musique religieuse des compositeurs les plus célèbres de l'Angleterre, depuis les temps les plus anciens jusqu'au milieu du dix-huitième siècle. Le premier volume de cette précieuse collection parut en 1760, sous ce titre : *Cathedral Music, being a Collection in score of the most valuable and useful compositions for that service, by the several English Masters*. Boyce trouva peu d'appui dans la haute société anglaise pour son entreprise, et le nombre des souscripteurs fut très-minime ; ce nombre était peu augmenté lorsque le deuxième volume fut publié ; le troisième accrut un peu la liste ; mais après avoir employé douze années au travail nécessaire pour cette publication, et avoir fait les avances pour la gravure, le papier et l'impression, il put à peine être remboursé de ses dépenses. Une nouvelle édition de la collection de Boyce a été publiée il y a quelques années à Londres chez MM. Robert Cocks et Cie, par les soins de M. Joseph Warren, qui y a ajouté des notices très-bien faites, très-détaillées et pleines d'intérêt, sur la vie et les ouvrages des artistes dont on trouve des compositions dans la collection de Boyce. Cette édition, publiée avec un grand luxe typographique, fait le plus grand honneur à l'éditeur. Les derniers ouvrages de Boyce qui ont vu le jour sont : *Anthems for three voices* (Antiennes à trois voix) ; Londres, 1768. — *Eight symphonies for violins and other instruments* ; Londres, 1765. — *Lyra Britannica : being a collection of Songs, Duetts and Cantatas on various subjects, composed by Mr. Boyce* ; Londres (sans date), in-fol. — Dix pièces d'orgue sous le titre : *Ten voluntaries for the Organ.* ; Londres (sans date). La belle antienne de ce compositeur, *Blessed is he that considereth the Poor*, avec orchestre, est exécutée tous les ans, à la fête des fils du clergé. Boyce a cessé de vivre le 7 février 1779, à l'âge de soixante-neuf ans, et a été inhumé dans l'église de Saint-Paul, à Londres.

BOYE (Jean), professeur de philosophie à Copenhague, est né en Danemarck en 1756. Pendant plusieurs années il avait été recteur de l'université Fridericia dans le Jutland ; mais le désir de se livrer à ses travaux scientifiques le détermina ensuite à quitter cette place pour prendre celle de professeur à Copenhague. Il est mort dans cette ville en 1830, à l'âge de soixante-quatorze ans. Il a publié plusieurs livres estimés sur la philosophie, contre les principes de Kant, sur l'économie politique et sociale, sur l'art d'écrire l'histoire et sur divers autres sujets plus ou moins importants. L'ouvrage pour lequel il est cité ici est un petit écrit qui a pour titre : *Musikens og*

Digitized by Google

angens bidrag til menneskets Forædling (De l'influence de la musique et du chant sur l'amélioration de l'homme); Copenhague, 1824, 80 pages in-8°. L'idée développée par M. Boye dans cette brochure est celle que Cicéron a exprimée dans ce passage : « Assentior enim Platoni, nihil « tam facile in animos teneros atque molles in- « fluere, quam varios canendi sonos; quorum dici « vix potest quanta sit vis in utramque partem; « namque et incitat languentes, et languefacit « excitatos, et tum remittit animos, tum con- « trahit. Civitatumque hoc multarum in Græcia « interfuit, antiquum vocum servare modum. » Boye n'élève point de doute sur les effets merveilleux attribués à la musique par les anciens; mais il prend aussi quelques-uns de ses exemples dans les temps modernes. Son ouvrage est terminé par l'ode de Dryden sur le pouvoir de la musique.

BOYÉ (....), On a sous ce nom un petit écrit assez piquant intitulé : *L'expression musicale mise au rang des chimères;* Amsterdam (Paris), 1779, brochure in-8° de 47 pages. M. Le Febvre a donné une réfutation de cet ouvrage dans un livre qui a pour titre : *Bévues, erreurs et méprises de différents auteurs en matière musicale* (*voy.* Le Febvre). M. Quérard s'est trompé (*France littéraire*, t. 1. p., 487) en attribuant l'écrit de Boyé à Pascal Boyer (*voyez* ce nom).

BOYER (Philibert), musicien, né en Bourgogne, vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître de chapelle à Beaune. Une messe à cinq voix de sa composition a été publiée à Paris chez Ballard, en 1692, in-fol.

BOYER (Pascal), né en 1743, à Tarascon, en Provence, succéda en 1759 à l'abbé Gauzargues dans la place de maître de chapelle de l'église cathédrale de Nîmes : il l'occupa pendant six ans. Au bout de ce temps il se détermina à venir à Paris, et débuta par la publication d'une *Lettre à Monsieur Diderot sur le projet de l'unité de clef dans la musique et la réforme des mesures, proposées par M. l'abbé de La Cassagne, dans ses éléments du chant;* Paris, 1767, in-8°. Cette lettre est remplie d'excellentes remarques sur le projet peu sensé de l'abbé de La Cassagne. On a aussi de Boyer : 1° *La Soirée perdue à l'Opéra;* Paris, 1776, in-8°. Cette pièce est relative aux discussions qui se sont élevées à l'occasion des opéras français de Gluck, et aux querelles des Gluckistes et des Piccinnistes. Une deuxième édition a paru à Paris, en 1781, in-8°. — 2° *Notice sur la vie et les ouvrages de Pergolèse*, dans le *Mercure de France* juillet, 1772, page 191. Boyer a écrit quelques morceaux qui ont été ajoutés à des opéras.

On trouve sous le nom de Boyer (P.), trois sonates pour piano avec accompagnement de flûte ou violon et de violoncelle; Paris, Gaveaux.

BOYLE ou BOJLE (François), professeur de chant et compositeur dramatique, naquit à Plaisance en 1787. Dans sa jeunesse, il se fixa à Milan, et écrivit pour le théâtre *Re* l'opéra intitulé *Il Carnevale di Venezia*, qui fut représenté en 1812. Il était alors connu comme pianiste de talent. Il était occupé de la composition de *la Selvaggia*, opéra destiné au théâtre *Carcano*, lorsqu'il fut atteint d'une maladie grave qui le priva de la vue pour le reste de ses jours. Obligé de renoncer alors au travail pour la scène, il chercha des ressources dans l'enseignement du chant, et se distingua comme professeur de cet art. Au nombre de ses meilleurs élèves on remarque les ténors Bolognesi et Reina. Boyle est mort à Milan, le 27 novembre 1844, à l'âge de soixante et un ans. On a de cet artiste infortuné quatre livres de solféges ou vocalises pour *mezzo-soprano*, imprimés à Milan, chez Ricordi. Le même éditeur a publié quelques morceaux pour le piano de la composition de Boyle.

BOYLEAU (Simon), compositeur français qui paraît avoir vécu en Italie vers la moitié du seizième siècle, a publié de sa composition : 1° *Motetti a quattro voci;* Venise, 1544. — 2° *Madrigali a quattro voci;* Venise, 1546. Gesner (*Bibl. Univ.*, lib. VI, tit. 3, f. 82) dit que Boyleau a écrit un livre sur la musique; mais il n'en indique pas le titre.

BOYVIN (Jean), basse-taille de la chapelle du duc d'Orléans, en 1539, suivant un état des finances de ce prince qui se trouve aux archives de l'État, à Paris (Liasse R 7 — 2). Boyvin paraît comme compositeur dans *Le XVe Livre, contenant XXX chansons nouvelles à 4 parties. Imprimé par Pierre Attaingnant et Robert Jullet*, à Paris, 1542, petit in-4°. obl.

BOYVIN (Jacques), organiste de l'église cathédrale de Rouen, obtint cette position en 1674, après un concours où il trouva un rival redoutable dans un organiste nommé *Maréchal.* Ce concours eut lieu dans la Bibliothèque du chapitre, en présence d'une commission de chanoines. Les candidats se donnèrent réciproquement un sujet de fugue à traiter, sans le secours d'un instrument. Dumont, maître de chapelle du roi, à qui les compositions furent soumises, décida en faveur de Boyvin, qui conserva sa place pendant trente-deux ans, et mourut en 1706 (*voy. Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen*, par M. l'abbé Langlois, p. 20). Boyvin a publié : 1° *Premier livre d'orgue*,

Digitized by Google

contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Église; Paris, Christophe Ballard, 1700, in-4°, obl. — 2° *Second livre d'orgue contenant les huit tons à l'usage ordinaire de l'Église*; ibid., 1700, in-4° obl. Ce deuxième recueil est précédé d'un *Traité abrégé de l'Accompagnement pour l'orgue et pour le clavecin*, où les règles principales de l'accompagnement de la basse chiffrée sont présentées avec assez de clarté, d'après l'ancienne méthode italienne. Dans l'avertissement de ce petit ouvrage, Boyvin dit qu'il n'a voulu y donner que ce qu'il y a de plus nécessaire, parce qu'il travaillait à un traité de composition dans lequel il avait dessein d'expliquer toutes les règles plus au long. Ce travail plus étendu n'a pas paru. Le petit traité d'accompagnement a été publié ensuite sans date à Amsterdam et séparé des pièces d'orgue; Ballard a donné aussi séparément une édition du même ouvrage. Les pièces d'orgue de Boyvin consistent en préludes, fugues, duos et trios à plusieurs claviers. L'harmonie en est très-pure, et le style, quoique vieux, y est supérieur à celui de toutes les pièces d'orgues qui ont été publiées plus tard en France. Les mélodies sont dans le goût de Lulli; mais l'harmonie est remplie de ligatures et de cadences d'*inganno* d'un fort bon effet. La fugue est la seule partie faible de ces pièces; Boyvin n'en connaissait pas le mécanisme.

BOZAN (Jean-Joseph), bon musicien et pasteur à Chraustowicz en Bohême, a publié un beau livre de chants d'église, avec de belles mélodies en langue bohémienne, sous ce titre : *Slawicek Boysky-To gest Kancyonal, a nebo kniha pjsebnj. Wytissteny w Hradoy Krà lewé nad Labem. Wacvalwa Ty belly*, 1719. L'auteur était fort âgé quand cet ouvrage a paru.

BOZIO (Paul), compositeur de l'école romaine, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il fut un des maîtres qui dédièrent à Palestrina, en 1592, un recueil de psaumes à cinq voix, de leur composition.

BRACCINI (Louis), maître de chapelle, né à Florence en 1754, mort en 1791, fut élève du P. Martini. On cite de lui un *Miserere* à quatre voix *a cappella*, et un *Victimæ paschali*, comme des morceaux de premier ordre dans le genre scientifique. Il a aussi composé des *Trios* pour deux *soprani* et *tenore*. Aucune de ces compositions n'a été gravée. L'abbé Santini, de Rome, possède aussi quelques autres compositions de ce maître, en manuscrit.

BRACCINO DA TODI (Antoine), pseudonyme sous lequel a été publié un discours qui contient une critique acerbe des inventions harmoniques de Claude Monteverde. Jules-César Monteverde, frère du compositeur fit une réponse à cette critique, dans une lettre placée à la fin des *Scherzi musicali a tre voci* qui furent publiés à Venise, en 1607. On y voit que le nom de *Braccino* était supposé. Une réponse à cette lettre parut ensuite sous le même pseudonyme avec le titre : *Discorso secondo musicale di D. Antonio Braccino da Todi per la dichiaratione della lettera posta ne' scherzi musicali del Sig. Claudio Monteverde. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti*, 1608, in-4° de 8 feuillets. M. Gaspari, artiste et savant distingué de Bologne, qui a fait beaucoup de recherches pour se procurer le premier discours, n'a pu le découvrir. Il conjecture que Jean-Marie Artusi est l'auteur de ces deux écrits; ce qui est assez vraisemblable.

BRACK (Charles de), ancien administrateur des douanes, naquit à Valenciennes vers 1770. Nommé administrateur des douanes à Marseille, en 1801, il a publié dans les mémoires de l'Académie de cette ville (t. II, 1804) : *Fragment d'un ouvrage anglais sur l'état présent de la musique en Europe*. Ce fragment était extrait de sa traduction française des voyages musicaux de Burney. Ayant été envoyé à Gênes pour y remplir les fonctions de directeur des douanes, il y publia cet ouvrage, en 1809 et 1810, sous le titre: *De l'état présent de la musique en France, en Italie, dans les Pays-Bas, en Hollande et en Allemagne, ou Journal de voyages faits dans ces différents pays avec l'intention d'y recueillir des matériaux pour servir à l'histoire générale de la musique*, 3 vol in-8°. Cette traduction est fort mauvaise : pour la faire, M. de Brack ne savait pas assez bien la musique. Il est évident d'ailleurs qu'il n'avait qu'une connaissance imparfaite de la langue anglaise, et qu'en beaucoup d'endroits il n'a pas saisi le sens de son auteur. En 1812, il a aussi donné une traduction de la dissertation d'Augustin Perotti (*voy.* ce nom) sur l'état de la musique en Italie. Retiré des emplois publics, M. de Brack vint à Paris, où il s'occupait de la traduction française de l'histoire générale de la musique de Burney. Il était chevalier de la Légion d'honneur, membre des Académies de Marseille et de Nîmes, et de la Société royale des sciences de Gœttingue. Il est mort en 1841.

BRADE (Guillaume), musicien anglais, se fixa à Hambourg au commencement du dix-septième siècle. Il paraît que son instrument était la viole, car il se donne la qualification de violiste, aux titres de ses ouvrages. On connaît des recueils de pièces instrumentales à quatre, cinq et six parties, sous les titres suivants : 1° *Neue ausserlesene Paduanen*, *Galliarden*,

Digitized by Google

Canzonetten, etc.; Hambourg, 1609, in-4°. — 2° *Neue ausserlesene Paduanen und Gagliarden mit 6 Stimmen*; ibid. 1614, in-4°.— 3° *Neue lustige Volten, Couranten, Balletten, Paduanen, Galliarden, etc., mit 5 Stimmen*; Francfort-sur-l'Oder, 1621, in-4°.

BRAETTEL (Ulric), contrepointiste et secrétaire du duc de Wurtemberg, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Un livre de ses motets a été publié à Augsbourg en 1540. On trouve aussi des pièces de sa composition dans les recueils dont voici les titres : 1° *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum vario idiomate vocum, tum multiplicium quam etiam paucarum. Fugæ quoque ut vocantur, a sex usque ad duas voces*, etc. ; *Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriestein excudebat*, 1540. — 2° *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum omnium jucundissimi nuspiam antea sic æditi; Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlhardus excudebat*, 1545, petit in-4° obl. — 3° *Tomus secundus psalmorum selectorum quatuor et quinque vocum*; Norimbergæ, apud Jo. Petreium, 1539.

BRAEUER (Charles), né à Francfort-sur-le-Mein, était en 1830 *cantor* à Werdau. Il dirigea la fête musicale de Zwickau, en 1836. On connaît de sa composition le psaume XV, pour 4 voix et orchestre, Leipsick, Breitkopf et Hærtel, et le psaume XXIII, idem., ibid. Braeuer est aussi auteur d'un traité élémentaire de chant à l'usage des écoles, intitulé : *Leitfaden beim ersten Unterricht im Singen nach Noten* (Guide pour l'enseignement du chant d'après les notes, etc., Altenbourg, Helbig, 1837. Cette édition est la deuxième : je ne connais pas la date de la première.

BRAEUNICH (Jean-Michel), ou BREUNICH, maître de chapelle à Mayence, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a composé et fait imprimer, en 1736, six messes à quatre voix, avec accompagnement de deux violons, viole, deux trompettes et basse continue, in-fol. En 1723, il avait été invité à se rendre à Prague, pour assister à la représentation de l'opéra *Costanza e Fortezza*, qui fut joué à l'occasion du couronnement du roi de Bohême. Ce fut pour cette ville qu'il écrivit son oratorio intitulé : *Pœnitentia secunda post naufragium tabula*, etc., qui fut exécuté en 1735. Deux ans après il fut engagé comme maître de chapelle au service de l'électeur de Saxe, roi de Pologne. En 1748, il fit représenter à Varsovie son opéra *Moderazione nella gloria*. Depuis cette époque, on ignore quel a été le sort de Braeunich.

BRAGANTI (François), célèbre chanteur, né à Forli, brilla sur les théâtres d'Italie depuis 1700 jusqu'en 1720.

BRAHAM (Jean), célèbre chanteur, dont le nom véritable est *Abraham*, est né à Londres, vers 1774, d'une famille israélite. Orphelin dès ses premières années, il fut confié aux soins de Leoni, habile chanteur italien, qui lui fit faire des études de solfége. A l'âge de dix ans, il fit son premier début au théâtre royal, dans un rôle d'enfant : sa voix avait tant d'étendue et de sonorité, qu'il pouvait chanter avec facilité plusieurs airs de bravoure qui avaient été composés pour M^me Mara. Mais l'époque du changement de voix arriva et l'empêcha de continuer ses débuts : malheureusement ce fut précisément au moment où Leoni fut forcé de s'éloigner de l'Angleterre à cause du mauvais état de ses affaires. Braham se trouva donc une seconde fois dans l'abandon. Son talent et sa bonne conduite lui procurèrent un asile dans la famille de Goldsmidt. Protégé par cette maison respectable, il devint professeur de piano. Sa voix commençait à reprendre du timbre lorsqu'il rencontra le célèbre flûtiste Ashe, dans une réunion musicale : celui-ci lui conseilla d'accepter un engagement pour la saison suivante à Bath; Braham y consentit, se rendit dans cette ville, et y fit son début, en 1794, dans les concerts dirigés par Rauzzini. Ce grand musicien connut bientôt tout ce que présentait de ressources une voix et une intelligence musicale telles que celles de Braham; il se chargea de lui donner des leçons, les continua pendant trois ans, et vit ses soins couronnés par le plus grand succès.

Au printemps de 1796, Braham fut engagé par Storace pour le théâtre de Drury-Lane; il y chanta dans l'opéra de *Mahmoud*, et reçut du public les applaudissements les plus mérités. Dans la saison suivante il parut au théâtre italien : ses succès prirent chaque jour plus d'éclat. Mais peu satisfait de lui-même, tant qu'il lui restait quelque chose à apprendre, il se détermina à voyager en Italie, pour se perfectionner dans l'art du chant. Arrivé à Paris, il s'y arrêta pendant environ huit mois, et y donna des concerts qui eurent une vogue extraordinaire, malgré le prix élevé des billets. Le premier engagement qu'il accepta en Italie fut à Florence. De là, il alla à Milan et à Gênes. Il séjourna quelque temps dans cette dernière ville, et y étudia la composition sous la direction d'Isola. Pendant qu'il était à Gênes, il reçut plusieurs propositions de la part des directeurs du théâtre de Saint-Charles à Naples; mais l'état de trouble où était alors ce royaume les lui fit toutes rejeter.

Digitized by Google

Il se dirigea vers Livourne, Venise, Trieste, et enfin se rendit à Hambourg.

Sollicité vivement de retourner dans sa patrie, il rompit les engagements qu'il avait à Milan et à Vienne, et débuta, en 1801, au théâtre de Covent-Garden dans l'opéra *The Chains of the Heart*, de Reeve et Mazzinghi. Depuis cette époque il a toujours continué à occuper le premier rang parmi les chanteurs anglais : nul n'a jamais chanté aussi bien que lui la musique de Hændel, et particulièrement l'air *Deeper and deeper still*, dans lequel il arrachait des larmes de tous les auditeurs. Il a joué au théâtre du Roi depuis 1806 jusqu'en 1816, avec M^mes^ Billington, Grassini et Fodor. En 1809, il fut engagé au théâtre royal de Dublin, avec des avantages qui n'avaient été accordés à personne (deux mille livres sterling pour quinze représentations). Cependant, le directeur fut si content de son marché, qu'à son expiration il en contracta un autre pour trente-six représentations, au même taux.

Après qu'il eut perdu sa voix, Braham conserva longtemps encore la faveur du public, parce qu'il représentait presque seul tout le chant de l'Angleterre, et parce que les Anglais sont fidèles à leurs vieilles admirations : de là vient que les directeurs de Drury-Lane et de Covent-Garden engageaient souvent ce chanteur, et lui accordaient des appointements très-élevés, bien qu'il chantât d'une manière ridicule dans les derniers temps. Il ne chantait plus qu'avec de pénibles efforts quand je l'entendis à Londres, en 1829 ; néanmoins il était encore engagé aux festivals de Manchester et de York, en 1835 et 1836. Braham est cité comme compositeur agréable : il a écrit beaucoup d'airs fort jolis; sa *Death of Nelson* (La mort de Nelson) est devenue populaire. Il a écrit aussi plusieurs opéras parmi lesquels on remarque : 1° *The Cabinet*. — 2° *The English Fleet*. — 3° *Thirty Thousand*. — 4° *Out of place*. — 5° *Family Quarrels*. — 6° *The Paragraph : Kaes*. — 7° *Americans*. — 8° *The Devil's Bridge*. — 9° *False Alarms*. — 10° *Zuma*. — 11° *Navensky*, etc. Braham est mort à Londres, le 17 février 1856, à l'âge de quatre-vingts ans. Son décès avait été annoncé plus de vingt ans auparavant dans les journaux, et j'avais copié cette erreur dans la première édition de ce livre.

BRAHMS (Jean), fils d'un contrebassiste du théâtre de Hambourg, est né dans cette ville le 7 mars 1833. Après avoir employé ses premières années à l'étude élémentaire de la musique, il devint élève de Marxsen (*voy.* ce nom) à l'âge de douze ans. Ses progrès sur le piano furent si rapides, que dès 1847 il put donner des concerts et s'y faire applaudir dans les morceaux les plus difficiles des artistes contemporains, ainsi que dans les œuvres classiques des grands maîtres. Ses rares dispositions pour la composition se manifestèrent bientôt après par la publication d'un grand nombre de morceaux de piano, au nombre desquels on remarque plusieurs grandes sonates, trois trios, deux quatuors, un grand *Scherzo* et un recueil de romances avec accompagnement de piano, ouvrages qui ont paru à Hambourg et dans plusieurs autres villes de l'Allemagne. En 1853 il entreprit un voyage avec le violoniste hongrois Riminzy; mais il ne tarda pas heureusement à se séparer de cette espèce de vagabond, dont le talent est fort extraordinaire, mais dont les habitudes ne pouvaient plaire à un jeune artiste bien né. Toutefois, les occasions que Brahms eut de se faire entendre en public et de faire connaître ses productions, dans cette excursion, lui donnèrent une célébrité hâtive. Liszt, Joachim, et d'autres artistes renommés exprimèrent l'étonnement qu'il leur avait inspiré en termes admiratifs, et Robert Schumann, dans un excès d'enthousiasme qui sans doute était le précurseur du dérangement de sa raison, écrivit dans le 18^me^ numéro du 39^e^ volume de la nouvelle gazette musicale de Leipsick (*Neue Zeitschrift für Musik*), un article extravagant dans lequel il affirmait que Brahms est le Mozart du dix-neuvième siècle. De pareilles appréciations, à l'aurore de la vie d'un artiste, sont toujours sans valeur; il faut que la carrière ait été remplie pour que la critique ait la mesure du talent et du génie. Ce qui peut être dit de Brahms aujourd'hui, c'est que ses premières productions ont de la fantaisie et qu'elles indiquent chez leur auteur une rare intelligence musicale.

BRAMBILLA (Paul), compositeur dramatique, est né à Milan, suivant l'almanach théâtral de cette ville, intitulé : *Serie chronologica delle rappresentazioni dramatico-pantomimiche*, etc. ; mais, si je suis bien informé, cet artiste est fils d'un médecin italien au service de l'empereur d'Autriche; il est né à Vienne et a suivi son père à Milan, lorsque celui-ci a perdu ses emplois. Quoi qu'il en soit, il a fait représenter au théâtre *Re* de cette ville, en 1816, un opéra qui avait pour titre : *Il Barone burlato*, et qui fut suivi de l'*Idolo Birmanno*. Précédemment il avait écrit *L'Apparenza inganna*, opéra-bouffe qui obtint quelque succès. Ricordi en a publié l'ouverture pour le piano. En 1819 il donna à Turin *Il Carnevale di Venezia*, qui réussit. Cet artiste a écrit aussi la musique de plusieurs ballets pour le théâtre de *La Scala* et autres, ainsi

Digitized by Google

que des divertissements pour le *Casino* des nobles et la société *del Giardino*. Enfin, on connaît de lui : 1° Six ariettes italiennes, op. 1 ; Vienne, Artaria. — 2° Romances avec accompagnement de piano, op. 2, 3 et 4 ; ibid. — 3° Cinq ariettes italiennes, op. 5 ; ibid. — 4° Romances avec accompagnement de piano, op. 6 et 7; ib. — 5° Romances, id., op. 9 ; Vienne, Mechetti. Brambilla fut le père d'une famille d'artistes. Sa fille aînée (Amalia), qui devint la femme du ténor Verger, eut quelque talent comme cantatrice. En 1830, elle était à Vérone. Deux ans après, elle obtint des succès au théâtre *Carignano*, à Turin ; puis elle se rendit en Espagne, et chanta au théâtre de Barcelone en 1835. Elle s'est retirée de la scène en 1842. La deuxième fille de Brambilla (Émilie) suivit aussi la carrière dramatique, mais ne s'éleva pas au-dessus du médiocre. Elle s'est aussi retirée du théâtre en 1842. La plus jeune des trois sœurs (Erminie) fut la plus remarquable par le talent. Elle possédait une belle voix de mezzo-soprano et chantait avec expression. Elle chanta avec succès sur plusieurs grands théâtres, particulièrement à Florence, à Milan, et plus tard à Palerme, où elle se trouvait en 1847. Annibal Brambilla, fils aîné de Paul, fut un ténor de second ordre : il chanta à Ancône en 1838, à Milan dans la même année, à Plaisance et à Rome en 1839, à Barcelone pendant quatre ans, puis retourna en Italie. Ulysse, son frère, fut basse-chantante et ne parut que sur de petits théâtres avant qu'il se rendit en Espagne, où il fut attaché au théâtre de Valence. Il épousa la cantatrice Gaziello.

BRAMBILLA. Cinq sœurs de ce nom, qui n'appartiennent pas à la famille précédente, ont brillé comme cantatrices depuis 1830. Elles sont nées à *Cassano-sopra-l'Adda*, bourg à six lieues de Milan. L'aînée (*Marietta*), grande musicienne et artiste née, possédait une très-belle voix de *contralto*, et chantait avec une expression touchante. Elle débuta dans la carrière dramatique à Novarre en 1828, à l'âge d'environ 21 ans. En 1829, elle succéda à la célèbre cantatrice Judith Pasta au théâtre *Carcano*, de Milan, et y commença sa renommée. Depuis lors elle a brillé sur les scènes principales de l'Italie, à Milan particulièrement, où elle fut rappelée en 1833, 1834, 1837, 1839 et 1842 ; à Vienne, où elle chanta pendant quatre années consécutives (1837 à 1841), à Paris, où elle obtint de grands succès en 1835 et 1845, et à Londres en 1844. Mariette Brambilla se distingua aussi comme professeur de chant, et a publié des exercices et vocalises pour voix de soprano, en deux livres, qui sont très-estimables; Ricordi les a publiées à Milan. On a aussi de sa composition un recueil de cinq ariettes, un petit duo avec accompagnement de piano, Milan, Ricordi, et un autre recueil de mélodies italiennes intitulé *Souvenirs des Alpes*. ibid.

Thérèse Brambilla, sœur de Mariette, s'est fait aussi la réputation de cantatrice distinguée. Elle commença sa carrière dramatique en 1831 sur quelques petits théâtres. En 1833 elle chanta avec succès à Milan, où elle fut rappelée en 1836 et en 1840. En 1837 elle était à Turin, et dès lors elle fut recherchée par tous les entrepreneurs de théâtres d'Italie. Venise, Florence, Livourne, Lucques, Rome, Naples, l'applaudirent tour à tour. A Rome l'estime qu'on avait pour son talent la fit nommer membre de l'Académie de Sainte-Cécile. Après un séjour de deux années en Espagne, elle chanta avec succès à Paris, en 1846 ; puis elle retourna en Italie.

Annette, sœur des précédentes, s'est fait aussi applaudir sur les théâtres de quelques grandes villes, telles que Milan, où elle chanta dans les années 1833 et 1837, Venise, Turin, Florence et Barcelone.

Joséphine Brambilla, quatrième sœur de cette famille, a débuté à Trieste, en 1841, puis a chanté à Rome, et enfin à Barcelone dans les années 1842, 43 et 44. Postérieurement, on n'a plus de renseignements sur sa personne.

La plus jeune des cinq sœurs (Laure), a chanté au théâtre de Pise en 1844. C'est tout ce que je sais sur elle.

BRAMINI (Jacques), né à Rome vers 1640, eut pour maître de chant et de contrepoint Horace Benevoli. Après avoir terminé ses études musicales, il obtint la place de maître de chapelle à Sainte-Marie *della consolazione*, dans sa ville natale. Sa santé déplorable, qui était la suite de sa constitution difforme (il était monstrueusement bossu), le tint dans un état de continuelles souffrances, qui ne cessa qu'à sa mort, en 1674. Bramini s'est distingué comme son maître par des compositions à 8, 12 et 16 voix. Elles se conservent en manuscrit dans les archives de plusieurs églises de Rome.

BRANCACCIO (Antoine), compositeur, né à Naples en 1819, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville. Il est au nombre de ces jeunes artistes italiens de l'époque actuelle qui produisent avec rapidité des opéras de peu de valeur, lesquels disparaissent de la scène avec non moins de célérité. Son début se fit au carnaval de 1843 par l'opéra *I Panduri*, qui fut représenté au théâtre *Nuovo*, à Naples. Peu de temps après il donna au même théâtre l'opéra bouffe intitulé *Il Morto ed il Vivo*. En 1844, son opéra l'*Assedio di Constantina* fut joué au

Digitized by Google

petit théâtre de polichinelle appelé *La Fenice*. *Il Puntiglione*, opéra bouffe, qu'il donna en 1845, au théâtre Nuovo, eut une chute complète, mais le compositeur fut plus heureux avec *L'Incognita, ossia dopo* 15 *anni*, qui fut joué au théâtre *Fenice* en 1846. Postérieurement il a fait jouer *Rosmunda, Le Sarte calabresi*, l'opéra en dialecte napolitain *I duje vastasi di porto*, *Lilla*, *Francesca di Rimini*, etc.

BRANCHE (Charles-Antoine), né à Vernon-sur-Seine, en 1722, a été premier violon de la Comédie italienne pendant trente ans. Il a fait graver à Paris *six sonates pour violon seul*, liv. 1er, lesquelles ont paru en 1749.

BRANCHU (Alexandrine-Caroline), connue d'abord sous le nom de *Mlle Chevalier*, parce qu'elle était de la famille des *Chevalier de Lavit*, naquit au cap Français, le 2 novembre 1780 (1). Conduite à Paris dans sa jeunesse, elle fut admise comme élève au Conservatoire, au mois de juin 1796. Deux ans après, elle y remporta le premier prix de chant, et le premier prix de déclamation lyrique lui fut décerné en 1799. Ses études terminées, elle entra au théâtre Feydeau; mais le caractère de son talent ayant plus d'analogie avec le grand opéra, elle rompit son premier engagement, et débuta à l'Académie royale de musique, en 1801, par le rôle de *Didon* : son triomphe fut complet. Toutes les qualités se trouvaient réunies en elle pour le genre qu'elle venait d'adopter : la puissance, l'étendue de la voix, un large et beau mécanisme du chant, un sentiment expressif et dramatique; enfin, un jeu de physionomie intelligent et passionné, tels étaient les avantages par lesquels elle conquit tout d'abord la faveur du public. L'impression qu'elle produisait était irrésistible dans son rôle de début, dans ceux d'*Alceste*, de *La Vestale*, d'Ipermnestre dans les *Danaïdes*, etc. Quels que fussent ses succès, elle ne les considéra jamais que comme des engagements pris envers le public : ses études ne se ralentirent pas, et jusqu'à la fin de sa carrière théâtrale, elle reçut des conseils de Garat, qui lui avait transmis ses belles traditions. Admise à la retraite au mois de mars 1826, elle joua pour la dernière fois le rôle de Statira à la première représentation de la reprise d'*Olympie*, ouvrage de Spontini, le 27 février de la même année. Elle avait épousé le danseur Branchu, qui mourut aliéné. En 1830, elle se retira à Orléans et y vécut pendant plusieurs années; plus tard elle revint dans son ancienne maison de Passy, près de Paris, où elle est décédée le 14 octobre 1850. Mal informés, les journaux avaient annoncé sa mort au mois de mai 1846.

(1) C'est par erreur qu'on a fait naître Mme Branchu à Paris en 1782, dans la *Biographie portative des contemporains*. J'ai tiré mes renseignements des registres de l'ancien conservatoire de Paris.

BRANCI (Jean), compositeur, né à Argenta, au territoire de Ferrare, vers la fin du seizième siècle, est auteur d'un œuvre qui a pour titre : *Primo libro de' sacri concenti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, con le litanie della Beata Virgine a* 4, 5 *et* 6 *voci* Venise, Bart. Magni, 1619, in-4°.

BRANCIARDI (François), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, dans les premières années du dix-septième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre : *Missarum 4 et 8 vocibus liber primus; Venetiis, apud Angelum Gardanum*, 1609, in-4°.

BRANCIFORTE (Jérôme), comte de Camerata, et chevalier de l'ordre d'Alcantara, naquit à Palerme, vers le milieu du dix-septième siècle. Il cultiva la poésie et la musique comme amateur, et publia un recueil de ses compositions sous ce titre : *Infidi lumi, Madrigali a cinque voci;* Palerme, 1693, in-4° (*voy.* Mongitori, *Bibl. Sic.*, t. I, p. 274).

BRAND (Gottlob-Frédéric), né à Arnstadt, le 8 mai 1705, fut un virtuose d'une habileté extraordinaire sur la trompette. Il brillait surtout par la douceur de son jeu dans l'accompagnement du chant. Après avoir été au service de plusieurs princes d'Allemagne, il se fixa à la cour du duc de Saxe-Meiningen.

BRAND (Jean-Jacques), directeur de musique à Sarrebrouck, a publié en 1755, à Nuremberg, trois suites de pièces de clavecin, in-4°. Un autre musicien de ce nom, dont les prénoms ont pour initiales les lettres A. C., a fait paraître à Vienne, en 1793, *Cavatina con variazioni dell' opera Axur, per il clavicembalo*.

BRAND. Trois guitaristes de ce nom sont connus. Le premier (Alexandre) a publié des valses pour une guitare seule, et un quatuor brillant pour violon principal, chez le même éditeur. C'est probablement le même à qui l'on doit trois duos pour deux violons, Offenbach, André, et trois sonates faciles et brillantes pour le même instrument, livre Ier, Mayence, Schott. Le deuxième (J. P. de Brand) est auteur d'une sonate pour guitare et violon, Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Le dernier (Frédéric) a fait paraître des thèmes variés pour guitare seule, œuvres 3, 7 et 8, Paris, Pacini, et Mayence, Schott; des pièces faciles et des valses pour cet instrument, ibid., et quatre recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de guitare. Celui-ci s'est aussi fait connaître comme compositeur pour le piano par une cavatine variée, Manheim et Francfort. Il avait épousé

Digitized by Google

M[lle] Danzi, de Manheim, et vivait à Francfort en 1816. J'ignore quel est celui de ces trois artistes qui a publié à Leipsick une méthode pour la guitare sous le titre de *Guitarschule*.

BRAND (NONOS), né à Wasserbourg, entra dans l'ordre des Bénédictins à Tegernsée, en Bavière, après avoir fait de bonnes études littéraires et musicales. Son talent sur l'orgue, dans la manière de Bach, était très-remarquable. Il fut nommé organiste de son couvent. On connaît des messes et des chansons à quatre voix de sa composition dans lesquelles on remarque de l'expression et un chant gracieux. Il passa la plus grande partie de sa vie à enseigner la musique et la littérature dans l'école de son couvent. Ayant passé de là à Freising, il y mourut d'apoplexie, en 1793.

BRAND (WALTHER), violoniste distingué, est né en 1811, à Rudolstadt, où son père était musicien de chambre du prince régnant. Après avoir fait ses études comme violoniste sous la direction de Spohr, dont il a adopté le style d'exécution, il est entré dans la chapelle de Rudolstadt, en 1831. Quelques années plus tard, il a fait plusieurs voyages avec le violoncelliste De Roda. De retour à Rudolstadt, il y a été chargé de la direction de la Société de chant, pour laquelle il a écrit des *Lieder* à plusieurs voix. Ses compositions, dans le genre rumantique, n'ont pas été publiées jusqu'au moment où cette notice est écrite.

BRAND (M. GOTTLIEB), directeur de la *Liedertafel* (Société de chant) à Würzbourg, est né en Bavière, vers 1818. Il a fait exécuter à Würzbourg une ouverture à grand orchestre de sa composition, et a publié un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 1; Vienne, Haslinger.

BRANDAU ou **BRANDOW** (JEAN-GEORGES), musicien allemand, qui florissait dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer une collection de psaumes sous ce titre : *Psalmodia Davidis, worin alle Psalmen Davids nach franzœsischer Melodey gesetzt, nesbt Mart. Luthers und anderer Psalmen und Gesænge in Zweystimmige richtige Partitur und zulæssige Transposition gebracht* : Cassel, 1674, in-4°. La prem. édit. de cet ouvrage était intitulée : *Davids-Harfe*; Cassel, 1665.

BRANDEL (JEAN). *Voy.* BRANDL.

BRANDENBURG (FERDINAND), violoniste et compositeur, né à Erfurt, s'est fixé à Leipsick vers 1838. Il y a fait représenter, en 1847, un opéra sous ce titre : *Die Belagerung von Solofurn* (Le Siége de la Tour isolée). Il y a fait exécuter aussi, en 1844, une sorte de symphonie dramatique intitulée : *Die Mähr von den Drey Inseln* (La Mer des Trois Iles). On connaît de lui divers morceaux pour violon, entre autres une *Rêverie* pour violon et piano, op. 9; Mayence, Schott; une collection de pots-pourris, divertissements, fantaisies et rondeaux sur des thèmes d'opéras pour piano, en deux suites composées chacune de 6 livraisons, et des *Lieder*.

BRANDENSTEIN (CHARLOTTE DE), d'une famille noble de l'empire, naquit à Ludwigsburg, vers le milieu du dix-huitième siècle. Elle fut élève de Vogler, qui a inséré dans la septième livraison de son Journal de Musique une sonate avec accompagnement de violon, qu'elle a composée en 1780. Cette sonate a été aussi publiée séparément.

BRANDES (CHARLOTTE-GUILHELMINE-FRANÇOISE), fille du célèbre acteur de ce nom, naquit à Berlin, le 21 mai 1765. Elle brillait au théâtre de Hambourg comme première cantatrice, en 1782, sous le nom de *Mirsna*, et recueillait aussi des applaudissements comme virtuose sur le piano, dans les concerts publics et particuliers. Tous les journaux allemands de ce temps célèbrent ses talens. Elle est morte à la fleur de l'âge, à Hambourg, le 13 juin 1788. Hérold a publié dans la même année un recueil de ses compositions : elles consistent en ariettes italiennes et allemandes pour clavecin et quelques autres pièces pour cet instrument. On trouve la vie de cette cantatrice dans les *Annales des Théâtres* de 1788, 3[e] livraison, p. 33.

BRANDISS (MARC-DIETRICHT), écrivain du dix-septième siècle, a publié un traité de la tablature sous ce titre : *Musica Signatoria*; Leipsick, 1631, in-8°.

BRANDL ou **BRANDEL** (CHRÉTIEN), excellent ténor, né à Carlsbad en Bohême, brillait au théâtre national de Berlin en 1790. En 1770, il fut engagé comme chanteur à l'église de Sainte-Croix, à Prague; il occupa cette position jusqu'en 1783, où il entra dans la carrière du théâtre. En 1793, il quitta Berlin, et se rendit à Hambourg, où il obtint des succès. Depuis ce temps, on manque de renseignements sur sa personne et sur sa vie d'artiste.

BRANDL (JEAN), directeur de musique à Carlsruhe, naquit en Bavière, dans le territoire de l'abbaye de Rohr, près de Ratisbonne, le 14 novembre 1764. A l'âge de six ans, on lui fit apprendre le chant, le violon et le piano. Il montrait peu de goût pour ce dernier instrument, et l'on était obligé d'employer la violence pour le contraindre à l'étudier, parce que son penchant l'entraînait vers le violon. Dans la suite il reconnut l'utilité du piano pour la composition. A dix ans, il fut admis comme élève au séminaire de Munich; il y resta pendant quatre années. Ses dispositions pour la musique s'y développèrent, et son goût

Digitized by Google

pour cet art était si vif, qu'il négligea ses autres études pour s'y livrer sans obstacle. Il en fut de même lorsqu'on l'envoya au gymnase de Neubourg sur le Danube. Déjà il éprouvait le besoin de composer, quoiqu'il n'eût aucune connaissance des procédés de l'art d'écrire. Heureusement pour lui, Feldmayer et Schubauer se chargèrent du soin de lui enseigner les règles de l'harmonie, et il composa sous leur direction un *Miserere* qui fut exécuté dans l'église des Jésuites. Il était alors dans sa seizième année. Le succès de ce morceau excita l'intérêt de l'abbé Gallus en faveur de Brandl, et ce digne moine paya les dépenses nécessaires pour que le jeune artiste pût aller étudier, à Eichstadt, le contrepoint dans l'école de Schlecht. Il ne jouit pas longtemps de cet avantage, car le maître mourut, après quelques mois, d'une attaque d'apoplexie. Cependant, aidé par Ruhm, musicien de la cour, Brandl continua de se livrer à la composition. Il était destiné à la vie monacale; mais Ruhm parvint à lui démontrer qu'il n'était pas né pour s'ensevelir dans un cloître. Il suivit le conseil qu'on lui donna d'aller étudier à Fribourg; mais la difficulté d'y vivre le ramena au couvent de Saint-Trudbert, où il donna des leçons de chant à quelques jeunes gens du pays. Insensiblement sa réputation de violoniste et de compositeur s'étendit, et, après quelques petits voyages, il obtint le titre de maître de chapelle du prince de Hohenlohe Bartenstein. Il resta dans cette position pendant trois ans, puis il fut appelé à Bruchsal et enfin à Spire, par l'archevêque, en qualité de directeur de musique. Il jouissait des avantages de cette position honorable quand le pays fut envahi par les armées françaises. Brandl perdit sa place, et tomba dans une profonde misère. Retiré d'abord à Stuttgard vers 1793, il y vécut jusqu'en 1805, époque où il s'est retiré à Bruchsal. Depuis lors il est revenu à Carlsruhe, où il est mort le 26 mai 1837. Ses compositions les plus importantes sont : 1° Symphonie à grand orchestre (en *ré*); Spire, 1790. — 2° Sérénade pour violon obligé, deux flûtes, deux altos, deux cors et contrebasse, op. 4; Heilbronn, 1792. — 3° Grande sénérade pour violon, hautbois, violoncelle et basson obligés, deux violons, deux cors, et basse d'accompagnement, op. 7; Heilbronn, 1796. — 4° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 8; ibid., 1796. — 5° Six quintetti pour deux violons, deux altos et basse, op. 10; ibid. — 6° Six quintetti, idem, op. 11, liv. 1 et 2; Offenbach, 1797. — 7° Symphonie à grand orchestre (en *mi* bémol), op. 12; ibid. — 8° Quintetto pour piano, violon, alto, basson et violoncelle, op. 13; ibid., 1798. — 9° Quintetto pour violon, deux altos, basson et violoncelle, op. 14; ibid. — 10° Quatuor pour flûte, violon, alto et violoncelle, op. 15; ibid. — 11° Sextuor (en *ut*) pour violon obligé, basson, cor, deux altos et violoncelle, op. 16; ibid., 1799. — 12° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 17, liv. 1 et 2, dédiés à Haydn; Heilbronn, 1799. — 13° Grand quatuor (en *ré* mineur), op. 18; Offenbach, 1799. — 14° Nocturne, pour deux violons et violoncelle, op. 19; ibid., 1800. — 15° Symphonie concertante pour violon, violoncelle et orchestre, op. 20; ibid., 1801. — 16° *Germania*, opéra en trois actes, 1800, inédit. — 17° Trois quatuors pour deux violons, alto et violoncelle concertants, op. 23; Augsbourg, 1803. — 18° Poésies de Schütz mises en musique; Leipsick, Kühnel. — 19° Symphonie à grand orchestre (en *ré*), op. 25; Leipsick. — 20° Six airs avec accompagnement de piano; ibid. Brandl a écrit un opéra intitulé *Hermann* et le monodrame de *Hero*, qui ont été représentés au théâtre de Carlsruhe. Parmi ses compositions, on compte aussi plusieurs oratorios, quelques messes, dont une pour quatre voix d'hommes, qui a obtenu des éloges dans une analyse de la Gazette musicale de Leipsick (1828, pag. 188), des concertos pour le basson, des sextuors et quintettes pour cet instrument et le hautbois, des quatuors pour le basson et pour la flûte, des recueils de chansons allemandes à plusieurs voix et à voix seule, avec accompagnement de piano, et plusieurs autres ouvrages de différents genres. Les cahiers de *Lieder* publiés par Brandl à Spire, chez Bossler, sont remarquables par la beauté des mélodies.

BRANDT (Jean), poëte et musicien, né à Posen, en Pologne, vers 1546, fit ses premières études dans sa patrie, et se rendit ensuite à Rome, où il acheva de s'instruire dans les lettres et dans les arts libéraux. En 1571, il entra chez les jésuites, retourna ensuite en Pologne, et se livra à la culture de la poésie et de la musique. Ses compatriotes estiment beaucoup le recueil de mélodies qu'il publia à Varsovie en 1586, sous ce titre : *Piesni latinskie i polskie z notami muzycznemi* (Chants latins et polonais mis en musique). La plupart des pièces de ce recueil sont encore chantées par les paysans de la Pologne. On trouve quelques mélodies de Brandt dans le recueil qui a pour titre : *Pedagogus ostendens qua ratione prima artium initia pueris quam facillime tradi possint*; Bâle, 1582, in-8°.

BRANDT (Georges-Frédéric), célèbre bassoniste, naquit à Spandau, le 18 octobre 1773. Il fut élevé à l'école de musique militaire de Potsdam, et eut pour maître de basson Antoni, artiste distingué de cette époque. Après trois années d'é-

Digitized by Google

tudes dans cette école, Brandt fut placé comme bassoniste dans un régiment de la garde royale, à Berlin. Là il se lia d'amitié avec Ritter, musicien de la cour, qui perfectionna son talent par ses conseils. Ses nouvelles études furent interrompues peu de temps après par la guerre avec la France, et il dut entrer en campagne avec la garde royale, en 1792. Après une absence de trois ans, Brandt rentra à Berlin, et reprit ses études, sous la direction de Ritter. Le roi Frédéric-Guillaume II, ayant voulu l'entendre, fut si satisfait de son talent, qu'il lui donna l'assurance d'une place dans sa musique; mais la mort du roi anéantit tout à coup les espérances de l'artiste. Il entreprit alors un voyage, et se rendit à Ludwigslust, où le duc de Mecklembourg-Schwerin lui proposa un engagement qu'il accepta, après avoir obtenu son congé en Prusse, le 6 mars 1798. En 1800 il voyagea de nouveau, visita Stettin, Berlin, Breslau, Dresde et enfin Munich, où il fut placé à l'orchestre de la cour, en 1806. Les dernières mentions qui sont faites de Brandt remontent à 1813. A cette époque il parcourut l'Allemagne, et brilla dans les concerts à Vienne et à Prague. On connait en manuscrit quelques solos pour le basson composés par cet artiste.

BRASPERNIUS (Balthazar). *Voyez* Prasperg.

BRANIERI (Claude), organiste et compositeur, né en Italie vers la fin du seizième siècle, fut attaché au service de l'archiduc Ferdinand (qui fut roi de Bohême sous le nom de Ferdinand II) comme organiste, et vécut à Prague en cette qualité. Dans les comptes de l'archiduc Ernest, tenus à Prague par Blaise Hutter, son secrétaire intime, on trouve cet article : « à Claude « Branieri, organiste de son altesse impériale « l'archiduc Ferdinand, pour la partition d'une « messe offerte au gracieux prince, 24 florins. » (Archives du royaume de Belgique, liasse C. 4-D.).

BRASSAC (René de Bearn, marquis de) amateur distingué que Voltaire a célébré dans son Temple du Goût, fut d'abord officier de carabiniers, puis brigadier des armées du roi, et enfin maréchal de camp, en 1769. Il a composé la musique de deux opéras qui ont eu du succès : 1° *L'Empire de l'Amour*, 1733. — 2° *Léandre et Héro*, 1750. Le marquis de Brassac a fait graver à Paris un livre de cantates à voix seule.

BRASSART ou BRASART, contrepointiste, vraisemblablement né en Belgique, paraît avoir vécu dans la première moitié du quinzième siècle, et avoir été contemporain de Faugues, de Régis, d'Éloy, de Cousin, et de quelques autres musiciens qui furent les successeurs immédiats de Dufay, de Binchois et de Dunstaple. Toutefois le nom de cet artiste n'est cité que d'une manière vague, et les renseignements sur sa vie, son mérite et ses ouvrages nous manquent. Dans la voie de découvertes où l'on est entré depuis quelques années, il est peut-être permis d'espérer que des manuscrits encore inconnus fourniront un jour des documents satisfaisants sur ces anciens compositeurs, particulièrement sur celui qui est l'objet de cet article. Tinctoris, Glaréan, Hermann Fink et Ornithoparcus ne parlent pas de Brassart : Gafori le cite dans un passage du troisième livre de son ouvrage intitulé : *Musica utriusque Cantus practica* : « complures tamen discordantem hujus « modi minimam atque semibrevem admittebant, « ut Dunstable (sic), Binchoys et Dufay, atque « Brasart. »

BRASSART (Olivier), autre musicien belge, vécut environ cent ans après le précédent. Il n'est connu jusqu'à ce jour que par un œuvre qui a pour titre : *Il primo libro de Madrigali a quattro voci*; Roma, per Antonio Barré, 1564, in-4°.

BRASSICANUS (Jean), musicien allemand du dix-septième siècle, était chantre à Linz vers 1630. Daniel Hintzler a inséré quelques pièces de sa composition dans le recueil intitulé : *Musikalisch-figurirte Melodien der Kirchen-gesaenge*, etc.; Strasbourg, 1634, in-12.

BRASSOLINI (Dominique), maître de chapelle à Pistoie, au commencement du dix-huitième siècle, a composé la musique d'un opéra intitulé *Il Trionfo dell' umiltà*, qui a été représenté à Modène, en 1707.

BRAUCHLE (Joseph-Xavier), compositeur, né en Bavière dans les dernières années du dix-huitième siècle, vécut à Vienne vers 1820, puis se fixa à Munich, et s'y maria. Il y était encore en 1830. Sa femme, harpiste de quelque talent, s'est fait entendre avec succès à Strasbourg en 1839, et à Augsbourg en 1846. On connaît de Brauchle : 1° Six chants à voix seule avec accompagnement de piano, op. 1; Vienne, Haslinger; — 2° Bagatelles pour le piano, op. 2; ibid. — 3° Grande sonate pour piano, violon et violoncelle, op. 3; ibid. — 4° Grand duo pour piano et violon, op. 4; ibid. — 5° Grande sonate pour piano seul, op. 5; ibid. — 6° Polonaise, romance et rondo pour le piano, op. 6; ibid. — 7° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op 7; ibid. — 8° Un quatuor, idem, op. 8; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. Brauchle fut un des compositeurs qui mirent en musique les poésies du roi Louis de Bavière, pour le recueil de chants exécutés par les membres de la Liederkranz de Munich, le 25 mai 1829 et publiés dans cette ville chez Falter.

BRAUER (...), pianiste de Vienne, vivait dans

Digitized by Google

cette ville vers 1825. On a imprimé de lui quelques compositions pour le piano, parmi lesquelles on remarque : 1° Variations brillantes pour le piano sur un thème hongrois, avec accompagnement de quatuor; Vienne, Pennauer. — 2° Ouverture pour le piano à quatre mains; Vienne, Artaria. — 3° Première polonaise brillante pour le piano (en *fa*); Vienne, Diabelli.

BRAUER (Chrétien), a été d'abord professeur de musique à Altenbourg, en Saxe, puis est devenu directeur de musique de la société de chant, à Chemnitz. Il a publié un très grand nombre de recueils de chants pour 2 et 3 voix, à l'usage des écoles, à Grimma, Altenbourg et Chemnitz. Son ouvrage 211[me], consistant en un hymne (*Freue euch des Herrn*), pour 2 chœurs d'hommes avec 4 voix solo, a paru en 1845 à Chemnitz, chez Häcker. On a aussi de Brauer un petit traité élémentaire de musique intitulé : *Leitfaden beim ersten Unterrichte im Singen nach Noten* (Guide pour la première instruction du chant d'après les notes); Altenbourg, Helbig. Ce petit ouvrage est une sorte de protestation contre l'enseignement élémentaire de Natorp par les chiffres, qui a été définitivement abandonné en Allemagne depuis environ 1840.

BRAUER (Frédéric-Wilhelm), organiste à Weissenfels, né à Naumbourg, en Prusse, vers 1810, fut d'abord maître d'école à Stoessen, près de cette ville. On a de lui des préludes (*Vorspiele*) d'orgue pour le livre choral de Hentschel; Weissenfels, Meusel. Koerner, d'Erfurt, a publié de sa compoistion un prélude et fugue pour l'orgue (en *fa*), et une conclusion (pièce de sortie) en *ut*.

BRAUN (Jean-Georges), né à Ubthal, village de la Bohême, dans la première moitié du dix-septième siècle, fut directeur du chœur de l'église Saint-Nicolas à Éger ou Égra, vers 1660. Il avait écrit un livre de chant pour l'usage de cette église. La deuxième édition de ce recueil parut sous ce titre : *Echo hymnodiæ celestis* (Echo de chants célestes, ou chants anciens et nouvaux de l'Église catholique, pour les grandes solennités et les fêtes de l'année, etc.), Éger; Abraham Lichtenthaler, 1675, in-12. Dans l'épître dédicatoire de cette édition, on voit que la première avait paru en 1664; car Braun dit : « Le livre de « chant que j'ai fait imprimer il y a onze ans « ayant été épuisé, je l'ai fait réimprimer pour « satisfaire au désir de plusieurs âmes pieuses. » Ce livre est rare : un exemplaire bien conservé se trouvait en 1818 au couvent de Strahow, près de Prague. On a aussi de Braun : *Odæ sacræ 1 et 2 vocibus cum 1 et 2 violinis modulatæ et compositæ; Œniponti, typis Mich. Wagneri*, 1668, in-4°. A l'époque où parut cet ouvrage l'auteur était déjà directeur du chœur à Éger.

BRAUN (Jean-Georges), poëte allemand du dix-septième siècle, fut *cantor* à l'église luthérienne de Hanau. Il a publié un traité élémentaire de musique en dialogue, sous ce titre : *Kurze Anleitung zur edlen Musikkunst in Fragen und Antworten*; Hanau, 1681, in-8° On a aussi de Braun un recueil de psaumes intitulé : *Cithara Davidico-Evangelica, oder Davidische Evangelische Harpfen aus prophetischen Psalm-Sprüchen über die Sonn-und Feyer-Taegliche Evangelia, in Kurze heutiger Sing-Art übliche, Verse gebracht, nun in leichter Composition, mit Sing und instrumental Stimmen, beneben einem Generalbass*, etc; Giessen, 1683, in-4°. Wolffgang Charles Briegel, maître de chapelle du duc de Hesse-Darmstadt a été l'éditeur de ce recueil.

BRAUN (...), musicien allemand, s'établit à Paris en 1741, et y vivait encore en 1754, époque où le P. Caffiaux écrivait son Histoire de la musique (voyez Caffiaux). Cet historien en parle avec éloge. Braun était considéré comme un flûtiste de mérite. Il fit graver à Paris les ouvrages dont les titres suivent : 1° Sonates à flûte seule, premier livre. — 2° Livre de duos pour les musettes et les vielles. — 3° Trios pour 2 flûtes et basse. — 4° Sonates en duos pour 2 flûtes. — 5° Sonates à flûte seule, deuxième livre. — 6° Sonates pour le basson. — 7° Pièces pour flûte seule, sans basse. — 8°. Trios pour flûte, violon et basse. — 9°. Concertos pour la flûte, op. 9. — 10° idem, op. 10. — 11° Sonates en duos pour 2 flûtes, livre deuxième. L'auteur de toutes ces productions était connu sous le nom de *Braun le Cadet* : il avait un frère aîné, flûtiste comme lui, qui a publié deux livres de Trios pour 2 flûtes et basse.

BRAUN (Antoine), violoniste de la chapelle du landgrave de Hesse-Cassel, né le 6 février 1729, fut le père des virtuoses de ce nom (Jean, Jean-Frédéric, Maurice, Daniel), et de M[lle] Braun, cantatrice distinguée.

BRAUN (Jean), violoniste de la chapelle du landgrave de Hesse, naquit à Cassel, le 28 août 1758. Il reçut de son père les premières leçons de violon et de musique, et se rendit ensuite à Brunswick, pour y étudier la composition sous Schwanenberg, et le violon sous Prosch. De retour à Cassel, il fut admis dans la chapelle du prince, alors la plus célèbre de l'Allemagne; mais cette même réunion d'artistes les plus distingués ayant été congédiée en 1786, Braun alla à Berlin, où il devint maître des concerts de la reine. Il occupait encore cette place en 1797. On a gravé de sa composi-

Digitized by Google

tion trois œuvres de trios pour deux violons et basse, et deux concertos de violoncelle; Berlin, Hummel, 1792. Il avait en outre en manuscrit vingt concertos pour violon, onze symphonies concertantes pour deux cors; deux concertos pour second cor; un idem pour premier; deux idem pour basson; un idem, pour flûte, et un, idem, pour violoncelle. Cet artiste a écrit aussi la musique d'un ballet intitulé : *Les Bergers de Cythère*.

BRAUN (JEAN-FREDÉRIC), frère du précédent et deuxième fils d'Antoine, naquit à Cassel, le 15 septembre 1759. Il étudia le hautbois sous la direction de Barth, et devint un des plus habiles artistes de l'Allemagne sur cet instrument. Il excellait surtout dans l'exécution de l'adagio. Le landgrave de Hesse-Cassel ayant remarqué les heureuses dispositions de ce jeune artiste et les progrès qu'il avait faits en peu de temps, l'envoya à Dresde pour y perfectionner son talent sous la direction de Besozzi. Après avoir suivi pendant un an les conseils de ce maître célèbre, Braun quitta Dresde, et entra dans la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin, en 1782. Le style de Besozzi, comme celui des meilleurs hautboïstes de son temps, consistait en un jeu brillant et orné; Braun s'en fit un autre, dont l'expression et la belle manière de chanter formaient la base. C'est par ces qualités que Braun mérita d'être considéré comme le chef d'une nouvelle école de hautbois. Il a écrit une grande quantité de concertos, de trios et de quatuors pour son instrument, qui sont restés en manuscrit dans les archives de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin. Braun est mort à Ludwigslust, le 15 septembre 1824, dans la matinée de l'anniversaire de sa naissance, à l'âge de soixante-cinq ans. Parmi ses meilleurs élèves, on compte ses deux fils.

BRAUN (MAURICE), frère des précédents et troisième fils d'Antoine, né le 1^er^ mai 1765, entra vers 1790 dans la chapelle du prince évêque de Würzbourg, en qualité de bassoniste. Il était compté comme un des plus habiles de son temps pour son instrument. Cependant il était inférieur à ses frères.

BRAUN (DANIEL), quatrième fils d'Antoine, violoncelliste et élève de Duport l'aîné, naquit à Cassel, le 24 juillet 1767. Il était déjà musicien de la chapelle du roi de Prusse en 1792. Il a été considéré comme un artiste distingué, et son maître avait beaucoup d'estime pour son talent.

BRAUN (M^lle^), sœur des précédents, naquit à Cassel le 22 octobre 1762. Elle brillait également comme cantatrice et comme virtuose sur la mandoline et le piano. Elle était, en 1797, femme de chambre de la duchesse de Gotha et avait épousé le conseiller Hamberger.

BRAUN (M^me^), femme de Jean-Frédéric, fut une cantatrice distinguée. Son nom de famille était *Kunzen*; elle était sœur du compositeur de ce nom, maître de chapelle du roi de Danemarck. Elle fut attachée pendant plus de vingt ans au service de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin, à Ludwigslust.

BRAUN (GEORGES), comédien allemand, né à Eichstaedt dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a composé la musique de trois opéras représentés au théâtre de Gotha, depuis 1789 jusqu'en 1796. Ils avaient pour titres : 1° *Julie*. — 2° *Der neue Herr* (le Nouveau Seigneur); — 3° *Die Jubel-Hochzeit* (le Jubilé de Mariage).

BRAUN (ANDRÉ), tromboniste de l'opéra de Paris, d'origine allemande, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1797, après avoir été, pendant quelques années, attaché à celui du théâtre Feydeau. Il mourut à Paris en 1806. On a de lui : *Méthode pour les trombone basse, ténor et alto;* Paris, Sieber. Il a été publié une édition française et allemande de cet ouvrage, à Offenbach, chez André. Braun avait été professeur au Conservatoire de Paris à l'origine de cet établissement, lorsqu'on y formait des corps de musique militaire pour les armées de la République française : il fut réformé en 1802.

BRAUN (CATHERINE), dont le nom de famille était *Brouwer*, naquit à La Haye, le 7 mars 1778. Son père, riche négociant, la plaça, à cause de sa belle voix, chez le maître de chapelle Graaf, pour qu'elle y fît son éducation musicale. En peu d'années elle acquit une grande habileté comme cantatrice. En 1796, elle fit, avec son maître, un voyage à Hambourg et à Berlin. Ses succès dans ces deux villes surpassèrent son attente; son talent y excita l'enthousiasme du public. Engagée au théâtre royal de Berlin, elle y prit des leçons de Hurka. Les conseils de ce maître achevèrent de développer les avantages de sa voix, une des plus belles qu'on eût jamais entendues en Allemagne. A une étendue de trois octaves, véritable phénomène vocal, M^lle^ Brouwer joignait le don d'une qualité de son moëlleuse, pure et touchante. En 1798 elle entreprit un voyage en Allemagne, visita Leipsick, Dresde, Vienne, Munich, Hambourg, et ne revint à Berlin qu'en 1803. Ce fut à cette époque qu'elle épousa le violoncelliste Daniel Braun. Elle se retira du théâtre vers 1811.

BRAUN (CHARLES-ANTOINE-PHILIPPE), fils de Jean-Frédéric, est né en 1788 à Ludwigslust, dans le Mecklembourg. Son père lui enseigna à jouer du hautbois, et fut son maître de composition.

Digitized by Google

Il entra, en 1807, à la chapelle du roi de Danemarck, comme premier hautboïste. On le considère comme un artiste distingué en son genre. C'est d'ailleurs un homme instruit. Comme compositeur, il a publié : 1° Symphonie à grand orchestre (en *ré*); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 2° Ouverture (en *ut* mineur); ibid. — 3° Concerto pour la flûte (en *fa*), œuvre deuxième; Leipsick, Peters. — 4° Quatuor pour deux flûtes et deux cors, op. 1; ibid. — 5° Quatuors pour flûte, violon, alto et basse, op. 6; Leipsick, Hofmeister; — 6° Deux quatuors pour flûte, hautbois, cor et basson; Leipsick, Br. et Hærtel. — 7° Duos pour deux flûtes; Copenhague, Lose. — 8° Duos pour deux hautbois, op. 3; Leipsick, Peters. — 9° Duo pour hautbois et basson; Augsbourg, Gombart. — 10° Pot-pourri pour hautbois et piano; Leipsick, Hofmeister. — 11° Sonate pour piano et hautbois; Leipsick, Br. et Hærtel. — 12° Six variations faciles pour piano; Copenhague, Lose; — 13° Six chansonnettes avec acc. de piano; Stockholm.

BRAUN (Guillaume), deuxième fils de Jean-Frédéric, est né à Ludwigslust, en 1791. Élève de son père, il lui a succédé dans la place de premier hautbois de la chapelle du duc de Mecklembourg-Schwerin, en 1825. Avant de prendre cette position, il avait été attaché à la musique particulière du roi de Prusse, à Berlin. Artiste éclairé, il a donné dans la *Gazette musicale* de Leipsick (1823, n° 11, p. 165) un bon article sous ce titre : *Bemerkungen ueber die richtige Behandlung und Blas Art der Oboe* (Observations sur la bonne manière de traiter et de jouer du Hautbois). Braun est considéré aujourd'hui comme un des meilleurs hautboïstes de l'Allemagne. Il est connu comme compositeur par de nombreux ouvrages parmi lesquels on remarque : 1° Divertissement pour hautbois et orchestre, op. 3; Berlin. — 2° Concerto pour hautbois, op. 12; Leipsick, Peters. — 3° Six duos pour deux hautbois, op. 1, ibid. — 4° Grand duo pour deux hautbois, op. 23, n° 1, Leipsick; Breitkopf et Hærtel. — 5° Deux quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 13; ibid Hofmeister. — 6° Divertissement pour flûte et quatuor, op. 27; Hambourg, Bœhme. — 7° Sonate pour piano, op. 17; Hambourg, Lübbers. — 8° Introduction et polonaise pour piano, op. 26; Hambourg, Cranz. — 9° *Der Trost*, cantate pour soprano; avec accompagnement de piano, op 22; Berlin, Trautwein.

BRAUN (Catinka), fille de Maurice, et femme de Guillaume ou Wilhelm, naquit à Würzbourg, le 24 mars 1799. Douée des plus heureuses dispositions pour la musique, elle fit dans cet art de si rapides progrès, qu'à l'âge de douze ans elle exécuta divers morceaux de piano dans des concerts, de manière à mériter les applaudissements des connaisseurs. Plus tard, sa voix ayant acquis du timbre, de l'étendue et du volume, elle fut confiée aux soins de Seyfert, directeur du chœur à Würzbourg, qui se chargea de terminer son éducation vocale. En 1815, elle débuta au théâtre de Hanovre, où son père l'avait accompagnée; le succès qu'elle y obtint fut complet, et bientôt sa réputation s'étendit dans toute l'Allemagne septentrionale. Des invitations lui furent envoyées pour qu'elle se rendît à Francfort et dans d'autres grandes villes. En 1817, elle chanta au théâtre de Hambourg, et produisit une vive impression parmi les habitants de cette ville. Après y avoir fait un séjour de trois ans, elle fit, en 1821, un voyage à Copenhague, et n'y eut pas moins de succès. De retour en Allemagne, elle fut engagée, en 1822, à Cassel, en qualité de *prima donna*; dans l'année suivante elle alla à Berlin, et y devint la femme de son cousin, Guillaume Braun. Sa carrière théâtrale s'y termina par les rôles de *Fanchon* (dans l'opéra de Himmel), et d'*Agathe* dans *Freyschütz*, qu'elle chanta sur le théâtre de la cour. En 1825 elle suivit son époux à Ludwigslust, et y mourut, le 8 juin 1832, dans sa trente-troisième année, regrettée de tous ceux qui connaissaient son talent et les qualités de son cœur.

BRAUN. Sous ce nom, on trouve indiqué dans le catalogue de Günther (5^{me} supplément, p. 33 et 44), un ouvrage manuscrit intitulé : *Leichter und ganz Kurzgefasster Generalbass für die Anfaenger im Klavier* (Méthode courte et très-facile d'harmonie pour ceux qui commencent l'étude du piano).

BRAUN (Joseph), habile pianiste et violoncelliste, est né en 1787, à Ratisbonne, où son père était organiste. Après avoir terminé ses études de musique, il se fit directeur de musique de plusieurs troupes d'opéra à Kœnigsberg, Dantzick, Brême, Lubeck et autres lieux. En 1825, il était à Kœnigsberg, où il fit représenter l'Opéra féerie *Dei Wünsche oder der Prüfungstraum* (Les souhaits, ou l'épreuve en songe), dont il avait composé la musique. A la même époque il donna aussi dans la même ville l'opéra-comique *Die lange Nase* (Les longs Nez), et *Le Cosaque et le Volontaire*. Ce dernier ouvrage fut aussi représenté à Brême quelques années après. En 1826, Braun se fit entendre à Berlin comme violoncelliste; puis il fut appelé à Philadelphie pour y diriger l'opéra. Sa femme, cantatrice de quelque mérite, qui avait chanté à Kœnigsberg et à Dantzick, l'y suivit en qualité de *prima*

Digitized by Google

donna. Braun y mit en scène plusieurs opéras italiens, allemands et anglais; mais l'ignorance des Américains en ce qui concernait la musique, à cette époque, lui inspira bientôt le désir de quitter le pays. En 1828, il donna sa démission; puis il visita New-York, Baltimore, et quelques autres villes pour y donner des concerts. De retour en Europe, Braun se fixa à Brême, et y fit représenter quelques-uns de ses opéras. On connaît de cet artiste plusieurs compositions pour le piano et pour le violoncelle.

BRAUN (Charles), compositeur, né à Berlin vers 1819, a fait son éducation musicale dans cette ville, et a été l'un des membres dévoués de l'Académie de chant. Il est aujourd'hui musicien de la chambre du roi de Prusse. Ce jeune artiste a débuté de la manière la plus heureuse comme compositeur, en 1842, par des œuvres vocales en chœur où se fait remarquer l'originalité des idées. Plusieurs de ses morceaux ont été exécutés avec succès dans les concerts de Berlin, en 1843 et 1844.

BRAUN (Albert), chef d'orchestre du théâtre de Lemberg, actuellement vivant (1854), n'est connu que par un *Entr'acte caractéristique pour la comédie de Korzeniowski, intitulée : les Juifs*, arrangé pour piano; Lemberg, Millikowski.

BRAUNE (Frédéric-Wilhelm-Othon), organiste à Berlin, s'est fait connaître comme un artiste habile depuis 1830. Vers 1845, il a été nommé directeur de la société de chant connue sous le nom de *Cæcilia*. Cet artiste a publié environ quarante œuvres de musique d'église, chants à plusieurs voix et à voix seule avec piano.

BRAYSSINGAR (Guillaume de), né en Allemagne, au commencement du seizième siècle, ou dans les dernières années du quinzième, fut organiste à Lyon. On a de lui un recueil, de *ricercari*, variations et fantaisies sur des thèmes des plus célèbres compositeurs de ce temps, sous le titre de *Tablature d'Epinette;* Lyon, Jacques Moderne, 1536, in-4°.

BRECHTEL (François-Joachim), musicien allemand, qui vivait vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer des chansons gaillardes, à trois, quatre et cinq voix, de sa composition, sous ce titre : *Kurz-weibige deutsche Liedlein mit vier und funf Stimmen;* Nuremberg, Catherine Gerlach, 1588, 1590 et 1594, in-4° obl.

BRECNEO (Luis de), guitariste espagnol, contemporain de Mersenne, qui en parle avec éloge dans le Traité des instruments de son *Harmonie universelle*. On a sous son nom une méthode pour apprendre à jouer de la guitare à la manière espagnole; elle a pour titre : *Metodo muy facillima para aprender a tañer la guitarra a lo Español;* Paris, Pierre Ballard, 1626, in-8° obl.

BREDAL (Niels-Krog), poëte et compositeur danois, fut d'abord vice-bourgmestre à Drontheim, en Norwége, et quitta cet emploi pour aller s'établir à Copenhague, où il est mort en 1778, à l'âge de quarante-six ans. Ses compositions les plus connues consistent en pièces de chant imprimées à Copenhague en 1758, et intitulées : 1° *Le Berger irrésolu*. — 2° *Le Solitaire*. — 3° *Le Recruteur heureux*.

BRÉDAL (J.), chef d'orchestre du théâtre de Copenhague, né dans cette ville vers 1800, y a fait représenter, en 1833, l'opéra de sa composition intitulé : *La Fiancée de Lammermoor*, et en 1836, *Les Guérillas*. Il a publié des pot-pourris pour le piano sur les thèmes de ces opéras, à Copenhague, chez Lose.

BREDE (Samuel-Frédéric), d'abord sous-recteur à Perleberg, devint ensuite *cantor* et directeur de musique à Stettin, où il mourut en 1796. Il a publié à Offenbach, en 1784, six sonates pour le clavecin, dont trois avec accompagnement de violon; et en 1786, des chansons et des ariettes avec accompagnement de clavecin, et avec une préface; à Leipsick, chez Breitkopf.

BREDENIERS (Henri), né vraisemblablement à Lierre (province d'Anvers), dans la seconde moitié du dix-septième siècle, comme on le verra plus loin, était, en 1505, organiste de Philippe le Beau (1) qu'il accompagna en Espagne, conjointement avec Alexandre Agricola et d'autres musiciens belges. Après la mort du roi de Castille, en 1506, Bredeniers retourna dans les Pays-Bas (2) et eut le titre d'organiste et maître de la chapelle de l'archiduc d'Autriche (Charles, fils de Philippe le Beau, plus tard empereur Charles-Quint). Jusqu'à la fin de l'année 1521, on lui voit continuer son service près de ce prince; mais après cette date il disparaît des registres des comptes de finances de la cour; ce qui indique ou sa retraite, ou son décès. Au mois de mai 1508, il reçoit une gratification pour l'entretien et l'éducation de quatre enfants de chœur (3). En 1509, il est recompensé « des paynes qu'il

(1) Registre n° F 191 de la Chambre des Comptes aux Archives du département du Nord (à Lille).

(2) Bredeniers se fait rembourser, en 1509 et 1510, de la somme qu'il a payée pour le transport, de l'Espagne à Anvers, d'un coffre qui contenait les livres de chant et les missels de la chapelle de Philippe le Beau, lesquels avaient été portés à Valladolid lorsque ce prince s'y rendit pour la seconde fois. (*Acquits de la recette générale des finances*, aux Archives du royaume de Belgique.)

(3) « A Henry Bredeniers, organiste et maistre des enffants de la chapelle de l'archiduc, pour l'entretenement de quatre jeunes enffans que par ordonnance de Monseigneur il « a gardez, monstrez et enseignez la musique pour chan

Digitized by Google

« prend journellement à apprendre à jouer sur « le *manicordion* Monseigneur (Charles) et mes« dames ses sœurs (1). » Il fait, en 1514, un voyage en Hollande pour les affaires des archiducs Charles et Ferdinand (2). Charles, devenu roi d'Espagne et souverain des Pays-Bas, lui accorde, par lettres patentes de 1516, une pension annuelle de 100 livres *en considération de ses services* (3). Dans la même année, le roi donne encore à Bredeniers 50 livres pour le récompenser de son dévouement, et afin qu'il pût continuer l'achèvement d'une maison qu'il se faisait bâtir à Lierre (4). Le choix qu'il avait fait de cette petite ville pour sa retraite est un indice qu'il y avait vu le jour. Dans l'année 1520, Bredeniers accompagna Charles-Quint en Angleterre : on voit, par un acte authentique, qu'il donna à ses frais un banquet aux chantres de la chapelle du roi Henri VIII, à Cantorbéry (5). Enfin, Charles-Quint le gratifia d'une nouvelle somme de 50 livres, au mois de septembre 1521 (6). Après cette époque, son nom disparaît des comptes de la cour ; ce qui fait présumer qu'il se retira alors dans sa maison de Lierre, et qu'il y mourût oublié.

Il reste peu de compositions de Bredeniers aujourd'hui ; je n'en connais que le motet à cinq voix *Misit me Pater*, dans les *Ecclesiasticæ cantiones sex, quinque et quatuor vocum*, publiés à Anvers, chez Plantin, en 1529, petit in-4°, obl., et une messe à quatre voix, *Ave Regina cœlorum*, dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique.

BREE (Jean-Bernard VAN), directeur de musique et chef d'orchestre de la société musicale *Felix-Meritis*, d'Amsterdam, violoniste et compositeur, naquit dans cette ville le 29 janvier 1801, et y est mort le 14 février 1857, à l'âge de cinquante-six ans. Doué de l'organisation la plus heureuse pour la musique, il ne dut qu'à lui-même et à ses efforts le talent qui l'a placé à un rang honorable dans l'art. Son père, musicien médiocre, lui enseigna les premiers éléments du violon, et Bertelmann (*voy.* ce nom) lui donna un petit nombre de leçons de composition. Toute son éducation musicale consista dans ses faibles ressources ; cependant il parvint, dans son pays, à la réputation de violoniste habile, particulièrement dans l'exécution des quatuors ; il eut le talent de diriger les masses vocales et instrumentales, et ses compositions lui ont acquis l'estime des connaisseurs. Dans son enfance, sa famille s'était établie à Leeuwarden, dans la Frise, qui ne lui offrait aucune ressource pour l'art ; néanmoins, c'est dans cette même ville que ses facultés se développèrent rapidement. A l'âge de dix-huit ans il retourna à Amsterdam, où ses progrès se firent remarquer chaque année. D'abord placé comme second ou premier violon du Théâtre-Français, il devint chef d'attaque et premier violon solo, après la retraite de Kleine, artiste de talent, qui mourut jeune d'une maladie de langueur. Le début de Van-Bree comme violoniste se fit au mois d'avril 1821 dans un concert de *Felix-Meritis :* le jeune artiste fut chaleureusement applaudi. Bientôt il devint l'âme de la musique dans sa ville natale, et la place de chef de la musique de la Société étant devenue vacante, en 1829, il fut choisi pour la remplir. Pendant près de trente ans il contribua par ses soins actifs à la prospérité de cette belle institution. Bienveillant et serviable, il aidait de ses conseils et de son influence tous les jeunes artistes qui avaient besoin de ses services. Van Bree s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants, qui ont été publiés : 1° Symphonie à grand orchestre ; Amsterdam, Theune et Cie. — 2° Ouverture de concert ; ibid.— 3° Ouverture de fête avec chœur, exécutée à la grande fête musicale d'Amsterdam en 1836 ; ibid. — 4° 1er quatuor pour 2 violons alto et basse (en *la* mineur) ; Bonn, Simrock. — 5° 2me quatuor idem ; Amsterdam, Theune et Cie. — 6° 3me quatuor idem ; ibid. — 7° Grande messe solennelle à 4 voix et orchestre, publiée par la Société pour l'encouragement de la musique, à Rotterdam. — 8° 1re, 2me 3me et 4me Messes à 3 voix avec orgue ; Amsterdam, Theune et Cie. — 9° *Requiem : missa pro defunctis tribus vocibus humanis comitante organo concinenda ;* ibid., 1848. — 10° Le 48me psaume pour voix solo, chœur et orchestre, arrangé avec acc. de piano ; ibid., 1851. — 11° *Adolphe au Tombeau de Marie*,

« ter en ladite chapelle, etc. » (Registre F 193 de la Chambre des comptes, à Lille).

(1) *Acquits de la recette générale des finances*, aux Archives du royaume de Belgique.

(2) Registre F 200 de la Chambre des Comptes, à Lille.

(3) Registre F 201, *ibid.*

(4) « A Maistre Henry Bredeniers, organiste, L livres « que le roi, par lettres patentes du XIX août XVCxvj « lui a accordé, en considération de bons et aggréables ser« vices qu'il lui avoit par cy-devant faiz et faisoit lors chas« cun jour audict estat d'organiste, et autrement, en di« verses manières, mesmement pour l'avanchement des « ouvraiges de sa maison à Lyere, et pour une verrière « armoyee des armes dudict seigneur roy, qu'il promet« tait mettre au chef-lieu de sa dicte maison, etc. » (Registre n° F. 196, *ibid.*)

(5) « A Maistre Henry Bredeniers, organiste de la chap« pelle domestique du roy, la somme de xviij livres xv « solz, pour don gratuyt que le roy lui a fait en considéra« tion de la despence qu'il avoit soustenue à un banquet « par lui fait aux chantres de la chappelle du roy d'An« gletairre à Canterbye, au voyaige que le roy y avoit lors « fait (Registre n° 1927 de la Chambre des Comptes, aux « Archives du royaume de Belgique). »

(6) Registre F. 207, aux Archives de Lille.

ballade pour voix de ténor et piano (texte hollandais); ibid. Ce morceau distingué, d'un style expressif et sentimental, a obtenu beaucoup de succès. On en a publié des traductions allemandes à Berlin, Hambourg, Hanovre, et une édition en hollandais, allemand et français, à Mayence, chez Schott, sous le titre de *Marie*. On a dit que cette ballade est une imitation de l'*Adélaïde* de Beethoven : cette critique ne me paraît pas fondée. — 12° *Colomb, ou la Découverte de l'Amérique*, sur le poëme de Vos, cantate à voix de bariton et chœur d'hommes; Amsterdam, Theune et Cie. — 13° *Lord Byron*, cantate de Meyer, à voix seule. Van Bree a écrit aussi pour la scène, et a fait représenter au Théâtre Français de La Haye, *Le Bandit;* au Théâtre-Hollandais d'Amsterdam : *Sapho*, drame lyrique, qui a obtenu un brillant succès; *L'Homme aux quatre époques de la vie*, mélodramme hollandais, et *La Mort héroïque de Speick*, ouvrage du même genre; le petit opéra allemand *Nimm dich in Acht* (Prends garde à toi). Enfin, on connaît de Van Bree beaucoup de chansons populaires remarquables et des chœurs d'hommes d'un bel effet. Le Roi des Pays-Bas a récompensé les travaux de cet artiste par la décoration du Lion-Néerlandais; il était membre de la Société royale de Rotterdam pour l'encouragement de la musique, et de la Société de Sainte-Cécile de Rome.

BREIDENDICH. *Voyez* Breittendich.

BREIDENSTEIN (Jean-Philippe), organiste de l'église réformée de Hanau, naquit à Windeken, dans la Vetteravie, le 9 avril 1724. De 1777 à 1782, il fut professeur d'économie politique à Giessen, où il mourut le 18 janvier 1785. On a de sa composition : 1° Deux sonates pour le clavecin; Nuremberg, in-folio. — 2° Vingt-quatre chansons de Gleim, avec accompagnement de clavecin; Leipsick, 1770. On a aussi de lui un dialogue sur la timbale et sur son usage chez les Hébreux, sous ce titre : *Gespraech von der Pauke und der alten strafe des Paukens aus Ebræer* (sans nom de lieu), 1769, in-8°.

BREIDENSTEIN (Henri-Charles), docteur en philosophie, né en 1796 à Steinau, dans la Hesse-Electorale, étudia la philosophie et la jurisprudence à Berlin et à Heidelberg, puis se livra à l'étude de la théorie et de la pratique de la musique. En 1821, il s'établit à Cologne en qualité de professeur de musique, et deux ans après on lui confia la place de directeur de musique à l'université de Bonn. En 1825, il obtint la place de professeur de musique dans la faculté de philosophie de cette université. Il occupe encore aujourd'hui (1855) la même position. M. Breidenstein a publié les ouvrages suivants : 1° *Practische Singschule* (Méthode pratique de chant); Bonn, 1835-1838, 4 parties in-4°. Il a été fait trois éditions de cet ouvrage. — 2° *Festgabe zu der am 12 August 1845 Stattfindenden Inauguration des Beethovens Monuments* (Description des fêtes qui ont eu lieu pour l'inauguration du monument de Beethoven, le 12 août 1845); Bonn, Habicht, 1845, in-8°. Comme compositeur M. Breidenstein s'est fait connaître par une cantate avec chœur et orchestre pour l'inauguration de la statue de Beethoven, exécutée à cette solennité; des romances et des *Lieder* avec accompagnement de piano, en 2 suites, publiées à Francfort, chez Fischer; d'autres chants séparés avec piano, à Cologne, chez Dunst, et à Bonn, chez Simrock; et six chants pour quatre voix d'hommes, à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel.

BREITENDICH (Chrétien-Frédéric), organiste du roi de Danemarck, au palais de Christiansbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, est cité par les écrivains danois comme un des plus habiles compositeurs et théoriciens de son temps. On ne connaît de lui que les ouvrages suivants : 1° *Et lidet Forsag paa at Kunde laeresig selv at Synge en Choral efter Noder* (Essai abregé pour acquérir soi-même en peu de temps la pratique du chant choral d'après les notes); Copenhague, 1766, in-4°. — 2° *Undervisnings, hvorledes man e kan laeresig sel val saatte harmonien tilsammen efter de over Noderne saatte Ziffère* (Instruction sur la manière d'apprendre soi-même l'harmonie conjointement par les notes et par les chiffres); Copenhague, 1766, in-4°.

BREITENGASSER (Guillaume), contrepointiste allemand, vécut dans la première moitié du seizième siècle. On trouve, de sa composition, la messe à quatre voix (*Dominicale*) dans la précieuse collection intitulée : *Liber quindecim Missarum a præstantibus musicis compositarum, quarum nomina una cum suis autoribus sequens pagina commonstrant;* Norimbergæ, apud Joh. Petreium, 1539, petit in-4° obl. La messe de Breitengasser est la douzième du recueil. Des hymnes de sa composition sont aussi contenues dans la collection qui a pour titre : *Sacrorum hymnorum Liber primus. Centum et triyenta quatuor Hymnos continens, ex optimis quibusque Authoribus musicis collectus, inter quos primi artifices in hac editione sunt, Thomas Stölzer, Henricus Finck, Arnoldus de Bruck, et alii quidam;* Vitebergæ, apud Georgium Rhav., 1542, in-4° obl. Le *Cantionale* manuscrit de Jean Walther, qui se conserve dans la bibliothèque des ducs de Saxe-Cobourg, contient quelques motets de Breiten-

Digitized by Google

gasser. Ce musicien partage avec Isaak, L. Senfel, Jean Walther, Thomas Stœlzer, Henri Finck, Dietricht et quelques autres, la gloire d'avoir fondé l'école des compositeurs allemands qui commença à briller vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième.

BREITKOPF (Jean-Gottlob-Emmanuel), fondeur en caractères, imprimeur et libraire, naquit à Leipsick le 23 novembre 1719. Destiné par son père, libraire lui-même, à lui succéder dans son commerce, il montra d'abord beaucoup d'éloignement pour son état, entraîné qu'il était par son goût pour les sciences. Cependant il entreprit en 1745 de diriger l'imprimerie, qu'il porta, dans la suite, à un haut degré de prospérité. Il s'attacha surtout à améliorer les procédés de l'impression de la musique par les caractères mobiles. Ce genre d'impression, inventé par Petrucci de Fossombrone, et mis en œuvre dans les premières années du seizième siècle (*voy.* Petrucci), puis imité et modifié de diverses manières (*voy.* Le Bé, Briard, Hautin, Granjon, Junte, Oglin et Schœffer), fut longtemps le seul mode de publication de la musique. La transformation du système de la notation, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, ayant rendu inutile tous les anciens caractères, on ne chercha pas à les remplacer. En France, la gravure fut substituée à l'impression par les caractères mobiles; en Italie, toute la musique, sauf de rares exceptions resta en manuscrit; il en fut de même d'un très-grand nombre d'ouvrages en Allemagne; pour d'autres, on eut un système d'impression en caractères mobiles affreux, et pour d'autres encore on employa la gravure à l'eau forte sur des planches de cuivre. Telle était la situation des choses, lorsque Breitkopf entreprit de faire revivre l'ancienne typographie de la musique. Son premier essai en ce genre parut en 1755; c'était un sonnet de l'opéra de la princesse électorale de Saxe, intitulé *Il Trionfo della Fedelta*. L'année suivante il imprima l'opéra entier, et il s'y donna le titre de *inventore di questa nuova maniera di stampare la musica, con caratteri separabili e mutabili*. Il imprima encore en, 1765, l'autre opéra de la même princesse, intitulé *Talestri, regina delle Amazoni*. A peine la découverte de Breitkopf fut-elle connue, qu'on s'empressa de l'imiter de toutes parts. Fournier le jeune donna, en 1756, son *Essai d'un nouveau caractère de fonte pour l'impression de la musique*; mais il resta fort loin de son modèle. Il eut du moins l'honnêteté d'accorder à Breitkopf la priorité d'invention. Gando, autre fondeur de caractères, à Paris; Giacomo Falconi, à Venise; Ronsart, à Bruxelles; Enschede et Fleischmann, à Harlem; enfin Fought, imprimeur suédois établi à Londres, firent tous des essais d'imitation plus ou moins heureux; mais, soit que les circonstances ne les favorisassent pas, soit que leurs procédés fussent moins perfectionnés, la seule entreprise de Breitkopf prospéra. Un nombre immense d'ouvrages importants fut imprimé au moyen de presses qu'il avait établies; sa maison a continué lontemps à multiplier par ce procédé les chefs-d'œuvre de la musique, et les caractères de Breitkopf se sont répandus dans toute l'Allemagne. C'est surtout pour l'impression des livres théoriques et historiques relatifs à la musique que cette invention est recommandable : on peut s'en convaincre par la comparaison des livres allemands avec ceux qu'on a longtemps publiés en France avec le texte gravé. Les procédés inventés par E. Duverger, typographe de Paris, en 1828, procédés employés par d'autres typographes français, donnent à la musique imprimée un aspect plus satisfaisant que celui du système de Breitkopf, à cause de la non interruption des filets de la portée; mais le procédé de Duverger a l'inconvénient d'être d'un prix de fabrication trop élevé. Dans ces derniers temps, on a perfectionné la forme des caractères, en conservant le système de Breitkopf, et l'on imprime de la musique d'un fort bel aspect en Allemagne. Cependant l'usage de la gravure s'y est beaucoup étendu depuis 1810, et l'impression de la musique par les caractères mobiles y est presque entièrement renfermée dans la littérature musicale.

Vers 1760, Breitkopf établit dans sa maison un magasin de musique manuscrite des plus grands maîtres anciens et modernes, dont il a publié un catalogue, sous ce titre : *Verzeichniss musikalischer Bücher, sowohl zur Theorie als Praxis*, etc. Il y joignait aussi celui des livres imprimés. Chacun d'eux a eu quatre éditions depuis 1760 jusqu'en 1780. Enfin, il a publié un autre catalogue thématique de toute la musique de son fonds et de l'assortiment, auquel il a ajouté successivement quinze suppléments. La grande maison qu'il a fondée subsiste encore avec une réputation européenne, sous le nom de *Breitkopf et Hærtel*. Le docteur Burney, qui vit Breitkopf en 1773, dit que c'était un homme singulier, d'un caractère brusque et taciturne. Il mourut à Leipsick, le 28 janvier 1794. Sa biographie a été écrite par un de ses amis (Hausius), et publiée à Leipsick en 1794, in-8°.

BREITKOPF (Bernard-Théodore), fils du précédent, né à Leipsick, en 1749, s'est fait connaître, en 1768, comme habile musicien sur le clavecin et plusieurs autres instruments. Vers la

même époque, il a publié des menuets, des polonaises pour le clavecin et des chansons avec mélodie qui ont eu beaucoup de succès. En 1775, il a fait paraître des divertissements pour clavecin, qui ont été bien accueillis. Peu de temps après, il partit pour Saint-Pétersbourg, où il est devenu directeur de l'imprimerie du sénat, en 1780.

BREITKOPF (Christophe-Gottlob), fils puîné de Jean-Gottob-Emmanuel, né à Leipsick en 1750, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et forma son goût par l'étude des beaux ouvrages que renfermait la collection de son père, par ses voyages, et surtout par les séjours qu'il fit à Dresde et à Vienne en 1786 et 1787. Il jouait bien du clavecin et de l'*harmonica*. Les publications de sa *Danse d'Oberon* et de sa *Terpsichore*, qui ont paru en partition et en extraits pour le clavecin de 1788 à 1790, l'ont fait connaître avantageusement.

BREITSCHOEDEL (J.-N), pianiste et compositeur de Vienne. Cet artiste ne m'est connu que par ses ouvrages. Voici ceux qui sont indiqués dans le *Manuel de la littérature musicale* de Whistling : 1° Sonates faciles en trios pour piano, violon et violoncelle, op. 1 ; Vienne, Cappi. — 2° Idem, op. 2 ; ibid — 3° idem, op. 3 ; Vienne, Czerny. — 5° Vingt-quatre cadences modernes, op. 14 ; Vienne, Mechetti. —4° Danses allemandes pour le piano ; ibid. — 6° *Versuch einer theoretisch praktischen Klavierschule mit Uebungsstücken zum selbstunterricht* (Essai d'une méthode théorique et pratique de piano avec des exercices pour s'instruire soi-même) ; Vienne, Mechetti.

BREITUNG (Charles), organiste et professeur de musique de l'école des filles à Sangerhausen, près d'Eisleben, en Saxe, occupait cette position en 1835. Dans cette même année, il publia un ouvrage élémentaire intitulé : *Der erste Klavier-Lehrer, eine methodisch-katechetische Anleitung den ersten Klavier Unterricht schœn mit Kindern von 4-6 Jahren zu beginnen und auf eine gründliche bildente und anziehende Weise zu betreiben* (Le premier professeur de piano, Instruction méthodique pour bien commencer l'enseignement du piano avec les enfants de quatre à six ans, etc.) ; Eisleben, G. Reichardt (sans date), in-4° de 71 pages.

BREKELL (Jean), ecclésiastique anglais, de Liverpool, a prononcé un discours d'inauguration pour l'orgue de l'église de Saint-Pierre de cette ville, et l'a fait imprimer sous ce titre : *Opening an Organ at St-Peter's- Liverpool, on Job XXI*, 12 ; Liverpool, 1768, in-8°.

BRELIN (Nicolas), facteur d'instruments et docteur en théologie, né à Grum en 1690, dans le Vermeland en Suède, fit ses études à l'université d'Upsal, et s'attacha d'abord à la jurisprudence ; fut notaire à Carlstadt, puis s'engagea comme soldat au service de Prusse, déserta, et voyagea en Italie à la suite d'un gentilhomme allemand. Son protecteur étant mort à Padoue, il fut obligé de faire usage de ses talents en mécanique pour subsister, et il se détermina pour la profession de luthier. Il alla s'établir quelques temps en Lorraine ; de là passa en France et en Hollande, d'où il revint en Suède pour y étudier la théologie à Lunden, Upsal et Wittemberg. Son humeur inconstante le porta à quitter encore sa patrie pour voyager ; mais ayant fait naufrage et ayant été dépouillé par des voleurs, il revint enfin en Suède, où il prit le bonnet de docteur. Il fut fait pasteur de Volstadt près de Carlstadt, et y mourut le 5 juillet 1753. L'Académie des sciences de Stockholm le reçut au nombre de ses membres. Dans les mémoires de cette société, il a inséré trois dissertations sur le perfectionnement des instruments à clavier. Le premier, qui se trouve dans le volume de 1739, p. 81, est intitulé : *At œka Clawers och Cymbalers godhet* (De la manière d'ajouter à la bonté des clavecins). Le second mémoire, qui contient une suite du premier, se trouve dans l'année 1757, p. 36, et le troisième intitulé : *Hwad ændring desse Clawers och andre instrumenter undergæ i Stark kold*, etc. (Quelles altérations se manifestent dans les clavecins et autres instruments par l'effet du froid), est inséré dans l'année 1760, p. 317. Les deux derniers morceaux n'ont été publiés qu'après la mort de l'auteur. Un des moyens proposés par Brelin pour le perfectionnement des clavecins consistait à remplacer les plumes de corbeau des sautereaux par de petits ressorts en os disposés dans la languette d'une manière particulière ; l'autre, à fixer les cordes à des hauteurs uniformes, de manière qu'elles ne fussent point appuyées sur le chevalet, mais qu'elles le touchassent seulement avec légèreté, et que le point d'intersection de ces cordes par le chevalet fût calculé de telle sorte que les parties placées en deçà ou au delà fussent en longueurs correspondantes, afin que l'une étant mise au vibration, l'autre résonnât aussi comme un écho. Hulphers a donné un extrait du premier mémoire de Brelin et une analyse des autres dans son livre intitulé : *Historisk afhandling om Musik* (Traité historique sur la musique, p. 81). Forkel s'est trompé lorsqu'il a dit que Marpurg a donné une traduction allemande du premier mémoire dans ses *Essais historiques* (*V. Allgem. Litter. der Musik*, p. 263) ; c'est l'extrait donné par Hul-

Digitized by Google

phers que le savant Marpurg a traduit (*Historisch-kristiche Beytrage*, etc., t. II, p. 322). Lichtenthal, qui a copié Forkel (*Bibliog. della Mus.*, t. IV, p. 67), a changé le nom de *Brelin* en celui de *Berlin*.

BREMNER (Robert), professeur et marchand de musique à Édimbourg, vers le milieu du dix-huitième siècle, quitta ensuite cette ville pour aller s'établir à Londres, où il vivait encore vers 1800. Les ouvrages qui l'ont fait connaître sont : 1° *Rudiments of Music, or a short and easy treatise of that subject* (Rudiments de la musique, ou traité court et facile sur cet art); Édimbourg, 1756, in-12. La deuxième édition de ce livre, avec des additions sur le chant et une collection d'antiennes (*Church-Tunes*), a paru à Édimbourg et Londres en 1762, in-8°. La troisième a pour titre : *Rudiments of music with Psalmody*; Londres, 1763, in-8° — 2° *Some thoughts on the performance of concert Music* (Pensées sur l'exécution de la musique de concert); Londres 1777, in-folio. Ce morceau est placé à la tête d'une œuvre de six quatuors pour deux violons, alto et basse, composé par J. G. C. Scholky. Il a été traduit en allemand par Cramer dans son Magasin de musique, 1re année, p. 1213-1225. — 3° *Instruction for the Guittar*. Bremner a publié aussi des chansons, des glees, des duos, et d'autres pièces légères de sa composition.

Forkel et Lichtenthal citent un ouvrage d'un auteur nommé *James Bremner*, sous ce titre : *Instructions for the sticcado pastorale, with a collection of airs*; Londres, in-4° (sans date). Je n'ai trouvé ni ce nom, ni l'ouvrage dans les catalogues anglais.

BRENDEL (Adam), docteur en médecine, et professeur d'anatomie et de botanique à l'université de Wittenberg, a publié : *De curatione morborum per carmina et cantus musicos*; Wittenberg, 1706, in-4°. Cette dissertation est une des meilleures qu'on ait écrites sur ce sujet.

BRENDEL (Charles-François), écrivain sur la musique et professeur d'esthétique musicale au conservatoire de Leipsick, est né le 26 novembre 1811 à Stollberg, dans le Harz, où son père était ingénieur des mines. Plus tard, sa famille fut transférée à Freyberg, où il suivit les cours du gymnase (collége). Il y reçut des leçons de musique d'Anaker (*voy.* ce nom) et fréquenta les séances, concerts et soirées musicales du cercle fondé par son maître. Les écrits de Rochlitz et la *Cæcilia* dirigée par Gottfried Weber, qui lui tombèrent sous la main, éveillèrent son goût pour la critique relative à l'art et aux artistes. En 1832, Brendel se rendit à l'université de Leipsick : il fit, dans cette ville, la connaissance de plusieurs artistes, particulièrement de Fr. Wieck, dont il prit des leçons de piano, et de Robert Schumann. Ces relations donnèrent d'abord plus d'activité à son penchant pour la musique; mais les leçons du professeur Weise sur la philosophie hégélienne, qu'il fréquentait à l'université, lui ayant inspiré une vive admiration pour cette détermination de la science, il suspendit ses travaux relatifs à l'art pour aller à Berlin puiser à la source de cette philosophie qui comptait alors beaucoup de partisans enthousiastes. Il y étudia deux ans; puis il fut rappelé par sa famille à Freyberg pour y suivre les cours de l'école des mines. Soit qu'il n'eût point de vocation pour la carrière qu'on voulait lui faire suivre, soit que quelque circonstance imprévue se fût opposée aux vœux de ses parents, Brendel revint d'une manière décidée à son penchant pour l'art, et se fit connaître dans le monde musical par un cours d'histoire et d'esthétique de la musique qu'il fit à Freyberg en 1841. Dans l'année suivante il fit un cours semblable à Dresde, et il en ouvrit un troisième à Leipsick en 1844. Le succès qu'il y obtint le fit choisir dans la même année pour succéder à Robert Schumann dans la direction de la Nouvelle Gazette musicale de Leipsick (*Neue Zeitschrift für Musik*). On sait que cet écrit périodique avait été fondé en 1834 par un parti qui se croyait novateur, et qui voulait faire triompher de nouvelles tendances de l'art, en opposition à l'art ancien. C'était une tribune ouverte aux intérêts du romantisme musical. Nul n'avait plus que Brendel les qualités nécessaires pour continuer l'œuvre de ses prédécesseurs et lui donner un caractère tranché d'opposition, une allure décidée de réformation. De nouveaux cours qu'il fit dans les années suivantes groupèrent autour de lui un certain nombre d'adhérents, et firent rattacher son enseignement au conservatoire de Leipsick. Le parti dont il est un des chefs se désigne modestement par le nom *d'intelligent* : on pourra vérifier plus tard ses titres à cette prétention. Comme intelligent, Brendel s'est fait le plus ardent admirateur et prôneur de l'entreprise révolutionnaire de Richard Wagner (*voy.* ce nom) pour le bouleversement de l'art. La Nouvelle Gazette musicale semble n'avoir plus entre ses mains d'autre but que le triomphe de cette tentative folle. A l'époque de son premier cours, Brendel a publié un petit écrit qui en est le résumé, sous le titre : *Grundzüge der Geschichte der Musik* (Faits principaux de l'Histoire de la Musique), dont il a paru trois éditions à Leipsick, chez Hinze. En 1850, Brendel a fait un nouveau cours en 22 leçons, qu'il a publié sous le

Digitized by Google

titre : *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich, von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* (Histoire de la Musique en Italie, en Allemagne et en France, depuis les premiers temps du christianisme jusqu'à présent) ; Leipsick, 1852, 1 vol. in-8° de 546 pages. Une deuxième édition de ce livre a paru en 1856. Au point de vue des recherches et des développements de l'art dans ses principes et dans ses formes, cet ouvrage est de peu de valeur : à vrai dire, ce n'est qu'un résumé de ce qui a été écrit antérieurement sur le même sujet; mais les huit dernières leçons peuvent être considérées comme le manifeste des opinions du professeur concernant les transformations de la musique, depuis le milieu du dix-huitième siècle jusqu'au milieu du dix-neuvième. Dans un écrit intitulé : *Die Musik der Gegenwart und die Gesammtkünst der Zükünst* (La Musique du présent et l'Art complet de l'avenir), Leipsick, 1854, Brendel devint le prophète fanatique du wagnerisme. Le style nébuleux de cet écrivain semble calculé pour couvrir l'insuffisance de ses connaissances techniques et pratiques dans l'art dont il parle. Sa phrase est vague, torturée; les termes dont il se sert sont pris souvent dans une acception mal définie; enfin ses vues et l'objet de sa critique sont à chaque instant étrangers à la musique considérée en elle-même. En 1856, il a commencé, en collaboration avec Richard Pohl, de Dresde, la publication d'un écrit semi-périodique intitulé : *Auregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* (Incitations pour l'art, la vie et la science) : au moment où cette notice est écrite (1857), les livraisons du quatrième volume paraissent.

M^me^ Brendel (née Élisabeth Tautmann, à Pétersbourg), est distinguée par son talent sur le piano. En 1845 elle s'est fait entendre avec succès dans les concerts de Leipsick. Élève de Field et de Louis Berger, elle propage leurs principes dans son enseignement.

BRENDLER (...), compositeur suédois, mort à la fleur de l'âge, à Stockholm, en 1845, annonçait un génie original dans ses premières œuvres, lesquelles consistent dans la musique qu'il écrivit pour les drames : *La mort de Spatara*, et *Edmond et Clara*. Son opéra inédit et posthume intitulé *Ryno*, a été estimé comme une œuvre de haute valeur par les artistes qui ont pris connaissance de la partition.

BRENNTNER (Joseph), bon compositeur de musique d'église, naquit en Bohême vers la fin du dix-septième siècle. Il a fait imprimer à Prague divers ouvrages de sa composition dont les titres sont : 1° *Laudes matutinæ. Pragæ in magno collegio Carolino; Typis Georgio Labann*. — 2° Offertoires à quatre voix; *ibid.* — 3° *Horæ pomeridianæ, seu concerti camerales sex, opus IV; ibid.*, 1720.

BRESCIANELLO (Joseph-Antoine), compositeur italien, devint, en 1716, conseiller et maître de chapelle du duc de Würtemberg, et occupait encore ces places en 1757. Il a fait imprimer douze concertos ou symphonies pour deux violons, alto et basse, Amsterdam, 1733. On connaît aussi différentes pièces de musique vocale composées par lui.

BRESCIANI (Benoit), bibliothécaire du grand duc de Toscane, habile mathématicien et musicien, naquit à Florence en 1658, et mourut dans la même ville en 1740. Parmi les ouvrages qu'il a laissés, on trouve en manuscrit : 1° *De systemate harmonico, tractatus, quo instrumentum omnichordum et omnes ejus usus explicantur*. — 2° *Libellus de musicâ veterum*.

BRESCIANI (Pierre), compositeur, né à Brescia vers 1806, n'est connu que par quelques opéras qu'il a fait représenter : les circonstances de sa vie sont ignorées. Son premier ouvrage, *La Fiera di Frascati*, a été représenté avec peu de succès au théâtre *S. Benedetto*, à Venise, dans le mois de mars 1830. Dans la même année il fit exécuter une cantate de sa composition sur le théâtre de Brescia, à la louange du célèbre chanteur Veluti. En 1832, il donna à Trieste *L'Albero di Diana*, qui ne réussit pas; mais en 1833 il écrivit pour le théâtre de Padoue *I Promessi Sposi*, dont le succès fut complet. L'ouverture, l'introduction, un quatuor et un trio du finale du premier acte, enfin un duo et un trio du second acte, ont été considérés comme de bons morceaux, empreints de sentiment dramatique. La plupart de ces morceaux ont été gravés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. On connaît aussi de Bresciani le chant de *Medore*, du *Corsaire* de Lord Byron, pour soprano avec piano.

BRESCIONI (François de), pianiste italien, s'est fait connaître depuis 1844 par la publication de plusieurs ouvrages pour son instrument, parmi lesquels on remarque des *Mélodies sans paroles*, op. 10, Milan, Ricordi, et une Fantaisie sur des motifs de la *Sémiramis* de Rossini, op. 12, ibid.

BRESY (Hugues de), ou de Bercy, ou de Bregy, poëte et musicien, fut contemporain d'Hélinand, et vécut sous Philippe-Auguste. La Croix du Maine en fait un chevalier; mais Pasquier pense qu'il était moine de Cluny. Il se fonde

Digitized by Google

probablement sur ces deux vers de Bresy :

« Y a plus de douze ans passé,
« Qu'en noirs draps suis enveloppé. »

Le même auteur croit aussi que Bresy était auteur de la *Bible Guyot*, satire mordante contre les vices de son siècle. On trouve dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale (cotés 7222, 65 et 66, fonds de Cangé) six chansons notées de sa composition.

BRETAGNE (F. P.), neveu du P. Claude Bretagne, religieux de la congrégation de S. Maur, naquit à Semur, en 1666. Après avoir achevé ses études à Dijon, il se rendit à Paris, et y obtint une place de secrétaire à la chancellerie d'État. C'était un homme instruit, qui cultivait les lettres avec ardeur et se livrait aux travaux d'érudition. Il a publié, sous le voile de l'anonyme, un livre intitulé : *Tractatus de excellentia musicæ antiquæ Hebræorum et eorum instrumentis, ex S. Scriptura, SS. Patribus et antiquis authoribus illustratus*; Parisiis, 1707, 1 vol. in-12. Ce bon ouvrage a été réimprimé à Munich, chez J. Remy, en 1718, in-4°.

BRETON (Mauoni LE), violoniste du théâtre italien, à Paris, en 1760, a publié plusieurs œuvres de trios pour violon et de duos pour flûte, etc.

BRETON (Joachim LE), né à Saint-Meen, en Bretagne, le 7 avril 1760, était fils d'un maréchal-ferrant qui, chargé d'une nombreuse famille, ne pouvait faire autre chose pour son fils que de le mettre en état de lui succéder comme ouvrier. Cependant le jeune Le Breton annonçait d'heureuses dispositions pour les sciences et les lettres; il trouva des protecteurs qui obtinrent pour lui une bourse dans un collége, et justifia ce bienfait par ses rapides progrès. De brillantes études attirèrent sur lui l'attention des Théatins, qui cherchaient à faire entrer dans leur ordre des sujets distingués. Ils le déterminèrent à se destiner à l'état ecclésiastique, et l'envoyèrent, à peine âgé de dix-neuf ans, professer la rhétorique dans un de leurs colléges à Tulle. Le Breton allait recevoir les ordres, quand la révolution éclata; ce grand événement changea la direction de sa vie. Il se rendit à Paris, s'y maria, et remplit sous le gouvernement du Directoire et sous le Consulat, la place de chef du bureau des beaux-arts au ministère de l'intérieur. Nommé membre du Tribunat, il y prit peu de part aux discussions politiques. Lors de la formation de l'Institut, il y fut appelé comme membre de la troisième classe (littérature et histoire ancienne), et comme secrétaire de la classe des beaux-arts. Il conserva cette position jusqu'au mois d'octobre 1815. Compris alors dans l'ordonnance d'expulsion de l'Institut d'un certain nombre de savants et de littérateurs, Le Breton partit pour le Brésil avec plusieurs artistes, dans l'intention d'y fonder une sorte de colonie; mais il n'eut pas le temps de réaliser ses projets, car il mourut à Rio-Janeiro, le 9 juin 1819. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° *Rapport sur l'état des Beaux-Arts*; Paris 1810, in-4°. Ce rapport avait été demandé pour le concours des prix décennaux; la situation de l'art musical en France depuis 1795 y est examinée avec étendue. — 2° *Notice sur la vie et les ouvrages de Grétry*; Paris, 1814, in-4°. Cette notice, qui avait été lue à la séance publique de la classe des Beaux-Arts, au mois d'octobre 1814, a été insérée dans le cinquième volume du *Magasin encyclopédique* (1814), p. 273. — 3° *Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, membre associé de l'Institut de France, et d'un grand nombre d'académies; lue dans la séance publique du 6 octobre*; Paris, Baudouin, 1810, in-4°. Cette notice est tirée presque tout entière de celle que Griesinger avait publiée dans la onzième année de la *Gazette musicale de Leipsick*. Elle a été traduite en portugais par le conseiller royal De Silva-Lisboa, qui l'a augmentée d'anecdotes sur Haydn fournies par Neukomm, et publiée à Rio-Janeiro, 1820, in 8° de 84 pages.

BRETON DE LOS HERREROS, amateur de musique et poëte à Madrid, est auteur d'un poëme intitulé : *Satira contra el furore filarmonico, ó mas bien contra los que deprecian el teatro Español*; Madrid, 1847, in-8°. Cet écrit est dirigé contre l'engouement des habitants de Madrid pour l'opéra italien.

BREUER (Bernard), violoncelliste et compositeur, est né à Cologne en 1808. Il entra fort jeune au gymnase communal de cette ville, pour y faire ses études littéraires, et, dans le même temps, son grand-père, bon violoncelliste et professeur de théorie, lui donna des leçons de musique. Déjà Breuer s'était fait connaître par quelques compositions, lorsqu'il se rendit à Berlin en 1828, pour y perfectionner ses connaissances dans l'art d'écrire, sous la direction de Bernard Klein. L'organiste Wilhelm Bach lui donna aussi des leçons pour son instrument. De retour à Cologne, il se livra à l'enseignement, et entra comme violoncelliste à l'orchestre du théâtre. En 1839 il fit à Paris un séjour de quelques mois, puis retourna à Cologne pour y mettre en scène son opéra *Die Rosenmädchen* (Les Rosières), qui ne réussit pas. Breuer fut plus heureux dans ses autres compositions instrumentales et vocales, parmi lesquelles on remarque quatre quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, un trio pour piano, violon

Digitized by Google

et violoncelle; duos pour 2 violons, op. 2, des chants et *Lieder* à voix seule avec piano, d'autres à 4 voix d'hommes, composés pour la *Liedertafel* de Cologne. Il a écrit aussi plusieurs psaumes pour des voix d'hommes, dans le style de Klein, trois messes solennelles avec orchestre, une messe de *requiem*, un *Te Deum*, plusieurs psaumes avec orchestre, deux oratorios (*Lazare*, et *La descente du Saint-Esprit*), deux symphonies et cinq ouvertures pour l'orchestre. Ces ouvrages sont travaillés avec soin; mais ils manquent de la qualité vitale, à savoir, l'originalité des idées. Breuer s'est rendu recommandable par la formation d'un bon quatuor d'instruments à cordes pour l'exécution des ouvrages des grands maîtres. Il s'est marié en 1840 avec la fille du violoncelliste Knecht, d'Aix-la-Chapelle.

BREULL (Henri-Auguste), né à Lindenhart, près de Bayreuth, en 1742, entra en 1765, au service du margrave d'Anspach, comme violon, et, dans la suite, passa comme organiste à Erlang, où il mourut en 1785. Il eut la réputation d'un claveciniste habile, et a laissé plusieurs morceaux de musique instrumentale en manuscrit. On a aussi publié quelques pièces de sa composition dans l'Anthologie musicale de Nuremberg, et dans les recueils de piano de 1782.

BREUNIG (Edouard), né à Francfort-sur-le-Mein, vers 1808, s'est fait connaître comme inventeur du *piano-harmonica*. En 1843 il a fait entendre cet instrument à Bruxelles, sans y produire de sensation. Quelques années après on le retrouve à Vienne où son invention n'est pas beaucoup plus heureuse; puis à Darmstadt et à Francfort. Depuis 1848 le *piano-harmonica* est tombé dans l'oubli.

BRÉVAL (Jean-Baptiste), violoncelliste et compositeur, né dans le département de l'Aisne en 1756, étudia son instrument sous la direction de Cupis. Ses progrès furent rapides, et fort jeune encore, il obtint de brillants succès au Concert spirituel, où il fit entendre ses premiers concertos. Admis à l'orchestre de l'Opéra en 1781, il y resta jusqu'en 1806; il obtint alors la pension de retraite. En 1796, il fut nommé professeur de violoncelle au Conservatoire de musique de Paris, qui venait d'être organisé; mais il perdit cette place en 1802, époque où beaucoup de membres de cette école furent réformés, le nombre des professeurs étant trop considérable pour celui des élèves. Après sa retraite, Bréval vécut quelques années à Paris et à Versailles; puis il se retira à Chamouille, village situé près de Laon. En 1824 Perne, son ami, alla habiter le même lieu; mais ils ne jouirent pas longtemps des agréments de cette réunion, car Bréval mourut vers la fin de l'année 1825. Le talent de cet artiste était agréable; son jeu avait de la justesse, de la précision et du fini; mais son style manquait de vigueur et d'élévation. Comme compositeur, il a eu des succès, et sa musique a longtemps composé le répertoire des violoncellistes: ses concertos sont maintenant tombés dans un profond oubli. Ses premières compositions parurent en 1778. Parmi ses nombreux ouvrages, on remarque: 1° Sept concertos pour violoncelle et orchestre; Paris, Imbault (Janet et Cotelle). — 2° Symphonie concertante pour deux violons et alto, œuvre 4°; ibid. — 3° Symphonie concertante pour deux violons et violoncelle; ibid. — 4° Quatuors pour deux violons alto et basse, op. 6; Paris, La Chevardière. — 5° Trios pour deux violons et violoncelle, op. 9. — 6° Trio pour violoncelle, violon et basse, op. 39; Paris, Janet. — 7° Duos pour deux violoncelles, op. 2, 19, 21, 25, 41; Paris, Sieber, Janet. — 8° Six sonates pour violoncelle et basse, op. 12, 28, 40; ibid. — 9° Airs variés pour violoncelle, n°s 1 à 12; ibid. — 10° Méthode raisonnée de violoncelle; Paris, 1804. Cette méthode a été traduite en anglais par J. Peile, sous ce titre: *New instruction for the violoncello, being a complete Key of the Knowledge of that Instrument*; Londres, 1810, in-fol.

Bréval eut un frère cadet, violoncelliste comme lui, mais moins habile. Celui-ci a été aussi attaché à l'orchestre de l'Opéra. Il a publié des compositions pour divers instruments.

BREVI (Jean-Baptiste), maître de chapelle de Saint-François à Milan, de l'église *del Carmine* et de celle de *San-Fedele*, était, en 1673, organiste de la cathédrale de Bergame. Plus tard, il obtint la place de maître de chapelle de cette église, suivant le titre de son recueil de motets à voix seule publié en 1699. On connaît de sa composition: 1° *Bizzarie armoniche ovvero Sonate da camera a tre stromenti col basso continuo*, op. 3°; Bologne, 1693, in-4°. — 2° *La Catena d'oro, ariette da camera a voce sola*, op. 6°; Modène, 1696, in-4°, obl. — 3° *La divozione canora, o XI motetti a voce sola e continuo*, op. 7; Modène, 1699. — 4° *Deliri d'amor divino, o cantate a voce sola e continuo*, op. 8, lib. 1°; Venise, 1706. La première édition de cet œuvre a paru à Modène, en 1695. On a aussi de Brevi des éléments de musique intitulés: *Primi elementi di musica per li principianti con alquanti Solfeggi facili*; Venise, Ant. Bortoli, 1699, in-4°.

BREWER (Thomas), compositeur anglais et virtuose sur la viole, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. Il fut élevé à l'hôpital du Christ,

Digitized by Google

à Londres. Plusieurs fantaisies, canons et autres pièces de sa composition ont été insérées dans la collection de Hilton, Londres, 1652. On trouve aussi dans le *Musical Companion* (Londres, 1673) un air à deux voix qu'il a composé sur ces paroles : *Turn Amarillys to thy swain, etc.*

BREWSTER (Henri). On trouve sous ce nom dans le catalogue de Clementi (Londres, 1797) un livre didactique intitulé : *Councise Method of playing Thorough bass* (Méthode abrégée d'accompagnement) in-fol. Tel est le véritable titre de l'ouvrage, au lieu de celui qui se trouve dans la première édition de ce livre, où le nom de l'auteur est aussi mal indiqué.

BRIAN (Albert), compositeur anglais, florissait à Londres dans le dix-septième siècle. Le docteur Boyce a inséré quelques morceaux de sa composition dans son recueil intitulé : *Cathedral Music*.

BRIANT (Denis), musicien français qui vivait au commencement du seizième siècle. On trouve des motets de sa composition dans les recueils publiés par Pierre Attaignant, de 1529 à 1537 (Paris, in-4° obl. gothique), et notamment dans le neuvième livre de chansons.

BRIARD (Étienne), graveur et fondeur en caractères, né à Bar-le-Duc (Meuse), dans les dernières années du quinzième siècle, s'établit à Avignon vers 1530. C'est à cette époque, ou peu auparavant, qu'il grava un caractère de musique très-différent de la notation alors en usage; car, non-seulement il abandonna les formes carrées et en losange des longues, brèves, semi-brèves et minimes, pour leur en substituer d'arrondies; mais il remplaça le système proportionnel des ligatures de toute espèce qui n'était, depuis le onzième siècle, qu'une énigme embarrassante et inutile pour l'art, par une notation simple et rationnelle qui représente la valeur réelle des sons mesurés. Briard précéda-t-il Granjon (*voy.* ce nom) dans cette heureuse réforme, ou celui-ci eut-il l'antériorité, si, comme le dit Peignot (*Diction. rais. de bibliologie*, suppl. p. 140), il exerçait déjà dès 1525? C'est ce qui serait difficile à éclaircir aujourd'hui; mais il est certain que l'usage des caractères de Briard précéda de vingt-sept ans le plus ancien ouvrage connu dont l'impression fût faite avec les caractères de musique du typographe parisien; car ce fut en 1532 que Jean de Channay, imprimeur à Avignon, fit usage de ceux de Briard pour les œuvres du célèbre musicien Eléazar Genet, surnommé *Carpentras* (*Voy.* Genet). Les caractères de Briard étaient d'ailleurs préférables à ceux de Granjon, étant beaucoup plus gros et conséquemment plus lisibles. Quant à la réforme du système, nul doute que ce ne sont pas des graveurs et fondeurs de caractères qui ont imaginé une chose de cette importance, et qu'un musicien instruit et de bons sens a dû leur en suggérer l'idée. Il est d'ailleurs à remarquer que ces mêmes caractères simples et non proportionnels, ont dû être connus et employés par les harmonistes à une époque très-ancienne pour écrire leurs combinaisons de chansons et de motets; car il leur eût été impossible de faire leurs partitions avec le système des ligatures et des mesures proportionnelles. Ce n'est qu'après avoir écrit leurs ouvrages, à l'aide d'une tablature de notation simple, qu'ils imaginaient la notation de chaque partie dans les combinaisons les plus énigmatiques et les plus embarrassantes, afin de donner une haute idée de leur habileté; mais souvent il leur arrivait de se tromper eux-mêmes dans les signes dont ils se servaient pour traduire leur pensée première, ainsi qu'on le voit dans les ouvrages de *Tinctoris*, de *Gafori*, d'*Aaron* et de *Zacconi*. Antoine Hondremare, de Péronne, professeur au collége d'Avignon et contemporain de Briard, a fait l'éloge de l'invention de ce typographe et de la beauté de ses caractères, dans les deux quatrains latins que voici;

1.

Tuque Briarde tu nunquam privavere laude,
Hactenus invisos qui facis arte typos.
Quam variis secreta modis sunt dona tonantis,
Hic valet musis, pollet at hic calamo.

2.

Quam tibi bella manus, perdocte Briarde videtur,
Hactenus ignotas qui facis arte typos.
Cujusvis generis pingens elementa notasque,
Quicquid habes, monstras cudere calcographis.

On peut voir, dans l'excellent livre de M. Schmid sur Octave Petrucci, un fac-simile des caractères de musique de Briard (fig. 4).

BRIARD (Jean-Baptiste), de la même famille que le précédent, violoniste et compositeur, est né le 15 mai 1823, à Carpentras (Vaucluse). Admis comme élève au Conservatoire de Paris au mois d'octobre 1837, il y reçut des leçons de Clavel pour le violon, puis devint élève de Baillot, et, après la mort de cet artiste célèbre, passa sous la direction de Habeneck. Le second prix de violon lui a été décerné au concours, en 1843, et dans l'année suivante, il obtint le premier prix. On a publié de sa composition quelques airs variés pour le violon et des duos pour cet instrument.

BRICCI (Théodore), compositeur italien, vivait vers le milieu du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Il primo libro de' madrigali a* 5 *voci*; Venise, in-8°. — 2° *Madrigali a* 6-12 *voci*; Venise, 1567, in-4°.

BRICCIALDI (Jules), flûtiste et compo-

Digitized by Google

siteur, est né à Terni, dans les États romains, le 1er mars 1818. Son père, Jean-Baptiste, fut le seul instituteur qu'il eut pour la flûte : plus tard il travailla seul, et forma son talent par l'audition de quelques bons chanteurs. Arrivé à Rome fort jeune, il entra comme flûtiste dans un théâtre de cette ville. Dans le même temps il reçut des leçons de composition de Ravagli, chantre de la chapelle du Vatican. A l'âge de dix-sept ans il commença sa carrière d'artiste, et fut nommé professeur de flûte par l'Académie de Sainte-Cécile, à Rome. Arrivé à Naples en 1836, il fut choisi dans l'année suivante pour enseigner à jouer de la flûte au comte de Syracuse, frère du roi. En 1839, il partit pour la haute Italie, et s'arrêta à Milan pendant près de quinze mois. Arrivé à Vienne dans le mois de mai 1841, il s'y fit entendre avec succès, puis fréquenta les bains de la Bohême, et retourna à Vienne par Linz, où il s'arrêta pour donner des concerts. Je crois que Briccialdi est retourné en Italie et s'est fixé à Milan. Les œuvres principales de cet artiste sont : 1er Concerto pour flûte et orchestre ; Milan, Ricordi. — 2me idem ; Brunswick, Meyer. — Fantaisie pour flûte et orch. sur des motifs de *Linda de Chamouny* ; Milan, Ricordi. — *Ballabile di concerto* pour flûte et orchestre, op. 15 ; Hanovre, Bachmann. — Fantaisie sur la *Fille du régiment* pour flûte et orchestre ; Mayence, Schott. — Des fantaisies pour flûte et piano sur des motifs d'Opéra, op. 17, 18, 24, 25, 27 ; Milan, Ricordi ; Brunswick, Meyer ; Hanovre, Bachmann. — Des morceaux de salon pour les mêmes instruments, op. 3, 16, 21, 28, 30, 32 ; ibid. — Des variations, etc.

BRICCIO (Jean), l'un des écrivains les plus féconds de l'Italie, naquit à Rome en 1581, et mourut dans la même ville en 1646. Son père, simple matelassier, le destinait à sa profession, mais le jeune Briccio donnait à la lecture tous les moments qu'il pouvait dérober à son travail, et il apprit ainsi seul la théologie, le droit civil et canonique, la grammaire, la rhétorique, la géométrie, la physique, l'astronomie, la musique et la philosophie. Il fut, pour la peinture, élève de Frédéric Zucchari. Il a publié des canons énigmatiques à deux, trois, quatre et six voix. Walther cite de lui un livre intitulé : *Della Musica*, qui est resté manuscrit.

BRIDI (Joseph-Antoine), banquier à Roveredo, ville du Tyrol italien, est né en 1776. Amateur passionné de musique, il fit élever dans son jardin un temple dédié à l'harmonie, et y mit les bustes de Sacchini, de Gluck, de Haendel, de Jomelli, de Haydn, de Palestrina et de Mozart, avec des inscriptions latines, composées par J. B. Beltramo, prêtre de Roveredo. Bridi a donné la description de ce temple, avec des biographies abrégées des artistes célèbres dont les images s'y trouvent, dans un écrit qui a pour titre : *Breve Notizie intorno ad alcuni celebri compositori di musica, e cenni sullo stato presente del canto italiano* ; Roveredo, Marchesani, 1827, in-8°.

BRIEGEL (Wolfgang-Charles), né en Allemagne, en 1626, fut d'abord organiste à Stettin. Appelé à Gotha, vers 1651, pour y remplir les fonctions de *cantor*, il y passa vingt ans, et n'en sortit que vers la fin de 1670, pour aller à Darmstadt, où il avait été nommé maître de chapelle. Il vivait encore en 1709, et était âgé de quatre-vingt-trois ans. On peut croire qu'il était fort gros, d'après son portrait qui a été gravé lorsqu'il avait soixante-cinq ans. Il a beaucoup écrit de musique pour l'église protestante, et de pièces instrumentales. Voici la liste de ses principaux ouvrages : 1° *Geistliche Arien und Concerten* (Concerts et airs spirituels) ; Erfurt, 1652, in-4°. — 2° *X Paduanen, X Balleten, und X Couranten von 3 und 4 Instrumenten* ; Erfurt, 1652, in-4°. — 3° *Geistlichen Musikalischer Rosengarten von 1, 2, 3, 4 und 5 Stimmen, nebst darzu gehærigen Instrumenten* (Jardin de roses musicales à 1-5 voix, etc.) ; Gotha, 1658, in-fol. — 4° *Geistliche Arien*, 1ères *Zehen, von 1 und 2 Singstimmen nebst beygefügten Ritournellen mit zwey und mehr Violen sammt dem B. C.*, Gotha, 1660, in-fol. — 5° *Evangelische Gespræche auf die Sonn und Haupt-Festtage von Advent bis Sexagesimæ mit 5 bis 10 Stimmen* (Paroles évangéliques pour les jours de fête depuis l'Avent jusqu'à sexagésime, à 5-10 voix) ; Mühlhausen, 1660, in-fol., première partie. — 6° Idem, deuxième partie ; ibid., 1661. — 7° *Geistliche Arien, etc.*, deuxième partie ; ibid., 1661. — 8° *Dank-Lob und Bet-Lieder* (Cantiques de remerciments et de louanges) ; Mühlhausen, 1663, in-4°. — 9° *Buss und Trost-Gesænge* (Cantiques de repentir et de consolation) ; Gotha, 1664, in-4°. — 10° *Evangelischer Blumen-Garten, von 4 Stimmen, auf madrigalische Art 1, 2, 3 und 4 Theile* (Parterre évangélique à quatre voix, etc.) ; Gotha, 1666-1668 in-4°. — 11° *Intraden und Sonaten von 4 und 5 Stimmen, auf Cornetten und Trombonen zu gebrauchen* ; Leipsick, 1669, in-4°, et Erfurt, 1669, in-4°. — 12° *Heilige Liederlust* ; Erfurt, 1669, in-4°. — 13° *XII madrigalische Trost-Gesænge, mit 5 und 6 Stimmen, etc.* (Cantiques madrigalesques de consolations, à cinq et six voix, etc.) ; Gotha, 1671, in-4°. — 14° *Musikalisches Tafel-confect, bestehend in lustigen Gesprächen und Concerten* (Confitures musicales de table, etc.) ; Francfort-sur-le-Mein, 1672,

Digitized by Google

in-4°. — 15° *Geistliche Concerten von 4 und 5 Stimmen* (Concerts spirituels à quatre et cinq voix); ibid., in-4°. — 16° *Joh. Sam. Kriegsmann evangelisches Hosanna, mit 5 vocal Stimmen auch mit und ohne Instrumente in Musik gezetzt*; ibid., 1678, in-4°. — 17° *Evangelisch Gesprach-Musik, oder musikalische Trost-Quelle, aus den Sonn-und Festtags-evangelien Gespræchsweise geleitet, mit 4 vocal und 5 Instrumental-Stimmen und dem Generalbass* (Dialogues spirituels en musique, etc., à quatre voix et cinq instruments, avec basse continue); ibid., 1679, in-4°. — 18° *Musikalische Erquickstunden sonderbar lustige Capricien mit 4 Stimmen, als 1 Violin, 2 Violen, dem Violon nebst B. C.* (Récréations musicales ou caprices choisis à quatre voix, avec un violon, deux violes, basse et B. C.); Darmstadt, 1680, in-4°. — 19° *Musikalischer Lebens-Brunnen, von 4 vocal und 4 instrumental-Stimmen* (Fontaine de vie musicale à quatre voix et quatre instruments); ibid., 1688. Il y a une première édition du même ouvrage publiée aussi à Darmstadt, en 1680, in-4°. — 20° *Christian Rehfelds evangelischer Palmzweig, von 1-4 Singstimmen, nebst 2-4 Instrumenten* (Palmes évangéliques de Christian Rehfeld, à 1-4 voix et 2-4 instruments); Darmstadt et Francfort, 1684, in-4°. — 21° *Joh. Brauns Davidische-evangelische Harfe in Musik gebracht* (La Harpe évangélique davidique de J. Braun mise en musique); Francfort, 1685, in-4°. — 22° *Evangelisches Hosanna in geistlichen Liedern, aus den Sonn- und führnehmsten Festtags-Evangelien erschallend in leichter Composition, nach belieben mit 1-5 Singstimmen, nebs 2 Instrumenten, mit einem Anhange von 6 Communion, 6 Hochzeit und 6 Begrabniss-Liedern* (Cantiques de joie évangélique, contenant les évangiles des dimanches et principaux jours de fêtes en musique facile, etc.); Giessen, 1690, in-4°. — 23° *Kœnig David 7 Buss-Psalmen, nebs ellichen Bussgespræchen in Concerten von 4 vocal und 2 instrumental-Stimmen, etc.* (Les sept psaumes de la pénitence du roi David, etc., à 4 voix et 2 instruments; Giessen, 1690, in-4°. — 24° *Geistliche Lebens-Quelle mit 4 vocal und 2 bis 4 instrumental Stimmen, etc.* (Les sources de la vie spirituelle, à 4 voix et 2-4 instruments); Darmstadt, in-4°. — 25° *Letzter Schwanengesang bestehend in XX Trauergesang, mit 4 bis 5 Stimmen* (Les derniers chants du cygne, consistant en 20 cantiques funèbres à 4-5 voix); Giessen, 1709, in-4°.

BRIGHENTI (Pierre), avocat, né à Bologne vers 1780, est auteur d'un éloge du chanteur Babini, qui a pour titre : *Elogio di Matteo Babini letto al Liceo filarmonico di Bologna, nella solenne distribuzione de' premi musicali il 9 luglio; Bologna, per le stampe d'Annesio Nobile*, 1822, in-4°. On a aussi sous le même nom un opuscule intitulé : *Della musica Rossiniana e del suo autore;* Bologne, 1830, in-8° de 33 pages. Brighenti était membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologne et de plusieurs académies italiennes.

BRIGHENTI ou **RIGHETTI** (Mme Marie GIORGI), cantatrice de talent, née à Bologne, vers 1792, reçut dès son enfance une excellente éducation musicale. Sa mère, Mme Giorgi, pianiste distinguée et remarquable par son esprit, donnait chez elle chaque semaine des concerts d'amateurs auxquels assistait la meilleure société de Bologne : ce fut dans ces réunions que se forma le goût de la jeune cantatrice. Du même âge que Rossini, qu'elle voyait souvent chez sa mère, elle eut pour lui une amitié sincère qui ne se démentit jamais. Son début au théâtre eut lieu à Bologne en 1814 : Dans la même année, elle épousa M. Brighenti. En 1816, elle créa le rôle de *Rosine* dans le *Barbier de Séville*, que Rossini avait écrit pour Rome. Ce fut pour elle aussi qu'il écrivit la *Cenerentola*. Venise, Gênes, Livourne et Bologne furent les scènes sur lesquelles Mme Brighenti brilla à diverses reprises. Elle termina sa carrière théâtrale a Vicence en 1836, et se retira à Bologne. Ce n'est pas seulement comme cantatrice qu'elle mérite d'être citée ici, mais comme auteur très-spirituel d'un écrit sur la vie de Rossini, intitulé : *Cenni di una Donna già cantante sopra il maestro Rossini, in risposta a ciò che ne scrisse, nella state dell' anno 1822, il giornalista inglese in Parigi, e fu riportato in una gazzetta di Milano dello stesso anno* (Renseignements d'une cantatrice sur le maître Rossini, en réponse à ce qu'en a écrit un journaliste anglais à Paris dans l'été de 1822, et qui a été rapporté dans une Gazette de Milan de la même année); Bologne, 1823, in-8°. Mme Brighenti relève dans cet écrit beaucoup d'anecdotes mensongères répandues sur l'illustre maître, et fournit des renseignements remplis d'intérêt sur sa personne et ses ouvrages. J'ai donné une analyse de ce joli ouvrage dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1850, n. 20).

BRIGNOLI (Jacques), compositeur italien, vivait vers la fin du seizième siècle. Jean-Baptiste Bonometti, surnommé *Il Bergameno*, a inséré quelques pièces de sa composition dans le *Parnasso musico Fernandeo* qu'il a publié à Venise, en 1615.

BRIJON (E. R.), professeur de musique, né à Lyon, vers 1720, et qui vécut dans cette ville, a pu

Digitized by Google

blié : 1° *Réflexions sur la musique et sur la vraie manière de l'exécuter sur le violon;* Paris, 1763, in-4° ; — 2° *L'Apollon moderne, ou développement intellectuel par les sons de la musique; nouvelle découverte de première culture, aisée et certaine pour parvenir à la réussite dans les sciences, et nouveau moyen d'apprendre facilement la musique;* Paris et Lyon, 1781. Ce titre n'annonce pas un homme de trop bon sens; cependant, quoique le style en soit fort mauvais, le livre contient quelques bonnes choses. Brijon avait remarqué la difficulté de fixer l'attention des commençants, dans l'étude de la musique, sur la division des valeurs de temps et sur la justesse des intonations ; il est, je crois, le premier auteur qui ait proposé d'écarter cette difficulté au moyen du solfége parlé. On trouve dans son livre des leçons écrites pour cet usage. M. Quérard s'est trompé en donnant à ce musicien le nom de *Brigon* (*France Littér.*, t. 1, page 514).

BRILLE (Joachim), chantre à la cathédrale de Soissons, vers le milieu du dix-septième siècle, est connu par une messe à quatre parties, *Ad imitationem moduli* Nigra sum ; Paris, Robert Ballard, 1668, in-fol.

BRILLON DE JOUY (Mme), amateur de musique de la plus grande distinction, vivait à Passy, près de Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Burney, qui l'entendit en 1770, en parle en ces termes dans son *Voyage musical en France et en Italie* : « Elle est une des meilleures claveçinistes de l'Europe. Cette dame, « non-seulement joue les morceaux les plus dif- « ficiles avec beaucoup de sentiment, de goût et « de précision, mais elle exécute à vue avec la « plus grande facilité. Je pus m'en convaincre « lorsque je l'entendis jouer plusieurs morceaux « de ma musique, que j'avais eu l'honneur de lui « présenter. Elle compose aussi : elle eut la « bonté d'exécuter pour moi plusieurs de ses so- « nates sur le clavecin ou le *forte-piano*, avec « accompagnement de violon joué par M. Pagin « (*voyez* ce nom). » Plusieurs compositeurs célèbres, au nombre desquels on distingue Schobert et Boccherini, ont dédié leurs ouvrages à Mme Brillon de Jouy.

BRIOCHI (.....), compositeur italien, vivait vers 1770. Il avait déjà publié, à cette époque, dix-huit symphonies, sept trios pour violon, des concertos et d'autres pièces de musique instrumentale.

BRITO (Estevam de), musicien espagnol, vivait vers 1625. Il fut d'abord maître de chapelle à l'église cathédrale de Badajoz et ensuite à Malaga. On trouvait autrefois, dans la bibliothèque du roi de Portugal, les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Tratado de musica*, Mss, n. 513. — 2° *Motetes a 4, 5, 6, vozes*, n. 569. — 3° *Motete : Exurge Domine, 4 voc.*, n. 809. — 4° *Vilhancicos de Natividad*, n. 697.

BRITTON (Thomas), marchand de charbon à Londres, fut un des hommes les plus singuliers de son temps. Né près de Higham-Ferrers, dans le comté de Northampton, en 1657, il se rendit à Londres fort jeune, et fut mis en apprentissage chez un marchand de charbon. Après avoir fini son temps d'épreuves, il s'établit marchand pour son compte, loua une espèce d'écurie dans *Aylesbury street, Clerkenwell*, et la convertit en une habitation. Peu de temps après, il commença à se lier avec des savants et des artistes, et se livra à l'étude de la chimie et de la musique. Ses dipositions étaient telles, qu'en peu de temps il acquit de grandes connaissances dans la théorie et dans la pratique de cet art. Après avoir parcouru la ville, vêtu d'une blouse bleue et son sac de charbon sur le dos, il rentrait chez lui pour se livrer à l'étude, ou se rendait à la boutique d'un libraire nommé Christophe Bateman, dans laquelle se rassemblaient beaucoup de savants et de gens de qualité.

Britton fut le premier qui conçut le projet d'établir un concert public à Londres, et qui l'exécuta. Ses concerts eurent lieu d'abord dans sa propre maison. Le magasin de charbon était au rez-de-chaussée, et la salle de concerts au-dessus. Celle-ci était longue et étroite, et le plafond en était si bas, qu'un homme d'une taille élevée aurait eu de la peine à s'y tenir debout. L'escalier de cette salle était en dehors, et ne permettait guère d'y arriver qu'en se traînant. La maison elle-même était si petite, si vieille et si laide, qu'elle semblait ne convenir qu'à un homme de la dernière classe. Néanmoins, tel était l'attrait des séances de Britton, que la plus brillante société de Londres s'y rassemblait. Il paraît que l'entrée fut gratuite pendant quelque temps ; mais on finit par établir une souscription de dix schellings par an, pour laquelle il fut stipulé que l'on aurait le privilége de prendre du café à un sou la tasse. Les principaux exécutants de ces concerts étaient le docteur Pepusch, Haendel, Banister, Henry Needler, John Hughes, Wollaston le peintre, Philippe Hart, Henry Abell, Whichello, etc. Le fameux violoniste Mathieu Dubourg y joua, encore enfant, son premier solo. Parmi les auditeurs habituels se trouvaient les comtes d'Oxford, de Pembroke et de Sunderland.

Britton avait rassemblé une collection précieuse de livres de musique et d'instruments, qui fut vendue fort cher après sa mort. Il avait copié lui-même une si grande quantité de musique ancienne, que cette seule partie de sa col-

Digitized by Google

lection fut vendue 100 livres sterling, somme considérable pour ce temps. Il composait aussi et jouait fort bien du clavecin. La singularité de sa vie, ses études et ses liaisons firent penser qu'il n'était pas ce qu'il paraissait être. Quelques personnes supposaient que ses assemblées musicales n'étaient qu'un prétexte pour couvrir des rassemblements séditieux; d'autres l'accusaient de magie; enfin il passait auprès de certaines personnes tantôt pour un athée, tantôt pour un presbytérien et même pour un jésuite. Les circonstances de sa mort ne furent pas moins extraordinaires que celles de sa vie. Un forgeron, nommé Honeyman, était ventriloque : M. Robe, magistrat de Middlesex, qui faisait souvent partie des réunions du charbonnier, y introduisit Honeyman, dans l'intention de s'amuser en effrayant Britton. Il n'y réussit que trop bien. Ce pauvre homme, à l'audition d'une voix qui paraissait surnaturelle et qui lui annonçait sa fin prochaine, s'il ne se jetait à genoux pour réciter ses prières, tomba en effet dans cette position, mais sa frayeur fut si grande, qu'il ne put proférer une parole, et qu'il mourut quelques jours après (en 1714), dans la soixantième année de son âge. Tous les artistes et beaucoup de grands seigneurs assistèrent à ses funérailles. Deux portraits de Britton ont été peints par Wollaston; l'un en blouse et l'autre au clavecin : ils ont été gravés tous deux.

BRIVIO (Joseph-Ferdinand), fonda à Milan, vers 1730, une école d'où sont sortis des chanteurs célèbres. Il a composé divers opéras parmi lesquels on remarque : l'*Incostanza delusa*, Milan, 1739, et *Gianguir*, Londres, 1742. On n'a pas d'autre renseignement sur cet artiste.

BRIXI (François-Xavier), né à Prague en 1732, apprit la musique chez Pierre-Simon Brixi, organiste à Kosmonos, qui n'était pas son père, comme le dit Gerber, mais son parent. Occupé de l'étude des lettres en même temps que de celle de son art, il fit ses humanités à Kosmonos, et après avoir achevé son cours de philosophie, il accepta la place d'organiste à l'église de S. Gallus, à Prague, puis il obtint l'orgue de Saint-Nicolas. Ayant été nommé directeur du chœur à l'église Saint-Martin, il occupa cette position pendant plusieurs années. De là il passa en qualité de maître de chapelle à la métropole de Prague. Il mourut célibataire à l'âge de 39 ans, chez les frères de la charité, le 14 octobre 1771. Cet artiste était renommé comme organiste et comme compositeur; cependant la fécondité est la qualité la plus remarquable de ses productions. Il a laissé en manuscrit cinquante messes solennelles, vingt-cinq messes brèves, une innombrable quantité de vêpres, litanies, offertoires, graduels, et plusieurs oratorios, parmi lesquels on remarque celui qu'il a écrit pour le jubilé du moine bénédictin *Friederich*, de Sainte-Marguerite : cet ouvrage renferme plus de 400 feuilles. Une telle activité de production de la part d'un artiste mort à 39 ans tient du prodige. Malheureusement, le style de toute cette musique n'a point la majesté qui convient à l'Église; les idées en sont petites, triviales même; leur valeur peut être appréciée par un mot de Léopold Kozeluch, bon juge et compositeur de mérite. Ce musicien se trouvait un jour avec Brixi chez un ami commun, et le maître de chapelle de la métropole dit en riant à Koseluch : « Quand je passe « devant une église où l'on exécute une de vos « messes, il me semble que j'entends un opéra « sérieux. — Moi, répondit Kozeluch, lorsque « j'entends une des vôtres, je crois être dans une « guinguette. » Il est d'autant plus singulier que Brixi ait adopté une manière si peu conforme à la nature de ces ouvrages, qu'il était, dit-on, de la plus grande force dans le style fugué sur l'orgue. Il a laissé en manuscrit un assez grand nombre de pièces pour cet instrument : elles sont encore considérées comme de fort bons ouvrages.

BRIXI (Victorin), excellent organiste, naquit à Pilsen, dans la Bohême, en 1717. A l'âge de sept ans il fut envoyé chez Victorin Zadolsky, frère de sa mère, et pasteur à Kalsko. Là, Brixi apprit la musique; ensuite il alla à Altwasser, où il entra au chœur comme soprano. L'année d'après il alla à Kosmonos, y acheva ses études de musique, puis y occupa pendant deux ans la place d'organiste. Ce fut à cette époque qu'il écrivit ses premiers ouvrages, lesquels consistaient en morceaux détachés pour les comédies qu'on représentait au collége. Appelé à Reihenberg pour y diriger l'éducation musicale de quatre jeunes gens de haute naissance, il se fatigua bientôt d'un travail qui ne lui laissait pas le temps nécessaire pour composer, et en 1737 il accepta la place d'organiste à Podiebrad. Il occupa cette position pendant dix ans, puis, en 1747, il fut nommé recteur du collége de cette ville. Sa renommée comme organiste était telle à cette époque, que l'empereur François I[er] voulut l'entendre lorsqu'il visita la Bohême. Étonné de son habileté, ce prince lui offrit la place de claveciniste de la cour; mais Brixi refusa les avantages qu'on voulait lui faire, par amour pour sa patrie. Vers le même temps, son parent, François Benda, lui écrivit de Berlin pour l'engager à entrer au service du roi de Prusse; mais il resta ferme dans la résolution de ne pas s'éloigner de la Bohême. Après une longue et honorable carrière, Brixi

Digitized by Google

mourut, le 10 avril 1803, à l'âge de quatre-vingt-six ans. On connaît de sa composition des sonates de piano, beaucoup de messes, des vêpres, des litanies, et d'autres productions du même genre.

BRIZZI (ANTOINE), habile ténor, naquit à Bologne, en 1774. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et prit des leçons de chant d'Anastase Masso, chanteur habile de cette époque. A l'âge de vingt-quatre ans, il chanta pour la première fois en public à Mantoue, où il eut beaucoup de succès. Il se fit entendre sur les principaux théâtres de l'Italie, et se fit bientôt une brillante réputation par sa méthode excellente et la beauté extraordinaire de sa voix, qui, pleine et sonore dans toute son étendue, embrassait plus de deux octaves. Il joignait à ces avantages ceux d'un bel extérieur et d'un sentiment juste de l'expression musicale. Toutes ces qualités le firent rechercher avec empressement par les principales cours de l'Europe. Après avoir chanté quelque temps à Vienne, il fut appelé à Paris, pour jouer sur le théâtre de la cour de l'empereur Napoléon; mais après deux ans de séjour dans cette ville, s'apercevant que le climat de la France nuisait à sa santé et à la qualité de sa voix, il demanda et obtint son congé. Il se rendit à Munich, où il chanta sur le théâtre de la cour, et obtint le plus grand succès. Depuis que Brizzi s'était retiré du théâtre avec une pension de la cour, il s'occupait de l'éducation musicale de quelques jeunes gens, et habitait tantôt à Munich, tantôt à Tegernsée. Les derniers renseignements sur cet artiste ne vont pas au delà de 1830.

Un autre chanteur de la même famille, Louis Brizzi, né à Bologne en 1765, fut professeur de chant au lycée communal de cette ville, et mourut le 29 août 1837, à l'âge de soixante-douze ans.

BRIZIO (PETRUCCI), compositeur, naquit à Mosca Lombarda, au territoire de Ferrare, le 12 juin 1737. Dans sa jeunesse il étudia au séminaire d'Imola, puis il se rendit, en 1750, à Ferrare, où il suivit les cours de droit. En 1758, il obtint le doctorat en cette science; mais, plein d'enthousiasme pour la musique, il ne voulut plus avoir d'autre occupation que celle de cet art. Dirigé dans ses études musicales par le professeur Pietro Beretta, il fit de rapides progrès, et devint bientôt un maître distingué, tant pour la musique d'église que pour les œuvres dramatiques. Au nombre des opéras sérieux et bouffes qu'il produisit à la scène, on distingua particulièrement son *Ciro riconosciuto*, et *I pazzi improvisati*, qui furent représentés à Ferrare : son goût toutefois le portait vers le style religieux. En 1784, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare. Il écrivit peu de temps après une messe solennelle et un *Te Deum* qui furent exécutés à Fusignano, à l'occasion de la promotion du cardinal Calcagnini, et en 1793 il composa une autre messe qui fut chantée à l'église Saint-Paul de Ferrare. Ses psaumes, particulièrement le *Dixit*, le *Confitebor* et le *Laudate pueri*, à grand orchestre, ont eu une brillante renommée dans toute la haute Italie. Par une exception bien rare, il put écrire encore en 1822, c'est-à-dire, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, une messe de *requiem* qui a été considérée comme un très-bon ouvrage. Brizio est mort à Ferrare, le 23 juin 1825, à l'âge de quatre-vingt-huit ans. Son portrait a été gravé par Gaetan Dominichini. La plupart de ses ouvrages pour l'église sont en manuscrit dans les archives de la cathédrale de Ferrare; on y trouve plusieurs messes à 4 voix et orchestre, sans *Credo*; différents versets du *gloria* à 4 voix et orchestre; *Kyrie* idem; *Credo* (en *fa*) idem; autre *Credo* (en *si* bémol) idem; l'hymne *Ave maris Stella*, à 4 voix, 2 violons, alto et basse; *Stabat Mater* à 2 voix et orchestre; *Memento Domine David*, à 8 voix sans accompagnement; Hymne de Saint-Augustin, à 4 voix et orgue; *Salve Regina*, à 4 voix et quatuor; *Te deum* à 4 voix et orchestre; les psaumes *Dixit*, *Confitebor* et *Laudate pueri*; *Magnificat* à 4 voix avec orchestre; *Tantum ergo*, à 2 voix et orgue; *Veni Creator* à 3 voix et orchestre; Litanies à 4 voix et orgue; Messe pastorale et *Credo* pour la fête de Noël, à grand orchestre.

BROADWARI (RICHARD), a composé à Londres, en 1745, un oratorio intitulé *Salomon's Temple*. C'est tout ce qu'on sait de ce musicien.

BROADWOOD (JOHN,) fondateur de la célèbre maison de facteurs de piano connue sous ce nom, naquit en Écosse vers 1740. Arrivé à Londres à l'âge d'environ vingt-trois ans, il entra comme ouvrier chez Burckhardt Tschudy, fabricant de clavecins, *Great Pultney Street*, 33. Il y fit preuve de tant d'intelligence et d'habileté dans son art, que Tschudy le choisit pour gendre, et lui céda son établissement. C'est cette même maison qui est encore aujourd'hui le siége de la grande fabrique de MM. Henri et Walter Broadwood, petits-fils de John. Les petits pianos carrés fabriqués à cette époque avaient le son faible, en comparaison des grands clavecins, inconvénient qui nuisait à leur succès. Pour remédier à ce défaut, Americ Backers, facteur allemand fixé à Londres, entreprit, en 1766, d'appliquer le mécanisme du petit piano à de grands instruments en forme de clavecin. Avec l'aide de Broadwood et de Stodart (1), il fit beaucoup d'essais et d'expériences

(1) Ce Stodart, élève de John Broadwood, fut le grand-père

pour la réalisation de son projet. Déjà un Irlandais qui travaillait chez Longman, prédécesseur de Clementi et Collard, avait imaginé le mécanisme sauteur ou boiteux, auquel on a donné longtemps le nom *d'échappement irlandais;* mais cette invention était trop grossière pour satisfaire de véritables mécaniciens. Enfin, après beaucoup de travaux et de dépenses, le mécanisme du grand piano-forté fut trouvé par Backers, Broadwood et Stodart, et définitivement fixé. C'est ce même système qui a été appelé depuis lors *mécanisme anglais,* et qu'on pourrait désigner avec précision par le nom de *mécanisme à action directe.* C'est encore celui qui est mis en usage par les descendants de John Broadwood et de Stodart; MM. Broadwood l'ont seulement modifié par un moyen très-simple pour répéter les notes sans être obligé de relever les doigts des touches. Les qualités de ce mécanisme consistent dans la simplicité, d'où résulte nécessairement la solidité.

La fabrique de pianos de la maison Broadwood commença à se faire connaître en 1771, sous le nom qu'elle porte encore. Les grands instruments en forme de clavecins qui ont fait sa réputation datent de 1781. Depuis lors, jusqu'en 1856, le nombre total des instruments sortis de ses ateliers s'est élevé au chiffre énorme de *cent vingt-trois mille sept cent cinquante.* Depuis 1824 jusqu'en 1850 inclusivement le nombre moyen des instruments fabriqués chaque année a été de 2,236 environ, ce qui donne la prodigieuse quantité de 43 pianos de tout genre pour chaque semaine.

BROCHARD (EVELINA), née *Flein,* naquit le 24 août 1752, à Landshut, en Bavière. A l'âge de huit ans elle entra dans la troupe de comédiens dirigée par Sebastiani, à Augsbourg, et débuta par le rôle de *Fiametta* dans le petit opéra de *la Gouvernante.* Après quelques années de travail, elle obtint des succès flatteurs, autant par le naturel de son jeu que par son chant agréable et par les charmes de sa figure. En 1768 elle épousa à Manheim G.-P. Brochard, maître de ballets de la troupe de Sebastiani. Peu de temps après elle fut placée comme cantatrice à la cour de l'électeur palatin. En 1778 elle fut engagée comme première chanteuse de l'Opéra allemand de Munich. Lorsqu'elle parut pour la pemière fois sur le théâtre de cette ville, elle fut accueillie par de vifs applaudissements comme cantatrice et comme actrice. Les ouvrages dans lesquels on aimait surtout à l'entendre étaient *Pâris et Hélène*, de P. Winter, *Bellérophon*, du même auteur, et *Le Triomphe de la Fidélité*, de F. Danzi. Dans un âge plus avancé, elle abandonna le chant, et se livra exclusivement à la comédie, où elle excella. En 1811 elle vivait encore à Munich, mais retirée du théâtre, et tourmentée depuis longtemps par une maladie douloureuse.

des facteurs du même nom qui travaillent encore au moment où cette notice est écrite.

BROCHARD (PIERRE), fils d'Évelina Brochard, naquit à Munich le 4 août 1779. En 1787, il commença l'étude du piano avec le professeur Kleinheinz, et la continua sous la direction de Streicher. En 1792, il prit des leçons de violon de Held, musicien de la cour, et se perfectionna sur cet instrument avec Frédéric Eck. Cinq ans après, il fut reçu comme surnuméraire à l'orchestre du théâtre de Munich, d'où il passa en 1798 à celui de Manheim; mais il fut rappelé par sa cour l'année suivante. En 1802, il s'engagea pour deux ans à l'orchestre de la cour de Stuttgard, et à l'expiration de ce terme il revint à Munich, où il se trouvait en 1811. Brochard eut pour maître de composition Schlecht. On connaît plusieurs œuvres de sonates de sa composition, des variations, des ariettes, des cantates, etc. Il a composé aussi la musique de plusieurs ballets pour le théâtre royal de Munich; on y découvre du goût, de jolis chants, un bon emploi des instruments, et de la vérité dans l'expression dramatique. Ces ballets sont : 1° *Der Tempel des Tugen* (Le Temple de la vertu), pour la fête de la reine, au mois de janvier 1800. — 2° *Der Dorf Jarhmarkt* (La Foire de village), au mois d'avril 1800. — 3° *Die zwei Wilden* (Les Deux Sauvages), juin 1800. — 4° *Der Mechaniker* (Le Mécanicien), août 1806. — 5° *Der danckbare Sohn* (Le Fils reconnaissant), en 1807.

BROCHARD (MARIE-JEANNE), sœur du précédent, naquit à Mayence le 13 janvier 1775. En 1781 elle prit des leçons de piano du musicien de la cour Moosmayr, à Munich, et sa mère lui enseigna l'art de la déclamation. Elle débuta en 1782 par des rôles d'enfant. Le directeur de spectacle, Théobald Marchand, remarqua ses heureuses dispositions, et prédit qu'elle serait un jour une actrice distinguée. Ses parents résolurent de lui faire étudier sérieusement la musique et le chant et la confièrent aux soins de Léopold Mozart, vice-maître de chapelle à Salzbourg, chez qui elle se rendit au mois de mars 1783. Le 22 août 1790 elle débuta à Munich sur le théâtre de la cour par le rôle de *Carolina*, comédie de Wechsel, où elle fut bien accueillie. Le 8 avril 1791, elle chanta pour la première fois le rôle d'*Azemia*, dans l'opéra de Dalayrac; une voix pure et sonore, une belle vocalisation, unies à beaucoup de grâce, lui méritèrent de nombreux applaudissements. En 1792 elle épousa le danseur français

Digitized by Google

Renner, et peu de temps après elle fit un voyage à Berlin, où elle eut des succès. Revenue à Munich vers la fin de la même année, elle en partit de nouveau quelques mois après, pour se rendre à Manheim, où elle était engagée dans la troupe de l'électeur. Parmi les rôles qu'elle chanta avec succès, on cite surtout celui de *Zerline*, dans l'opéra de *Don Juan*, de Mozart. Lorsque Maximilien Joseph monta sur le trône de Bavière, Mme Renner passa à Munich avec les meilleurs acteurs de la troupe de Mannheim; de là elle se rendit à Vienne, et enfin, en 1809, elle passa au théâtre de Bamberg, où elle se trouvait encore en 1811. Depuis cette époque, les renseignements s'arrêtent sur sa carrière dramatique.

BROCHE (....), organiste de l'église Notre-Dame, à Rouen, naquit dans cette ville le 20 février 1752. Son premier instituteur dans son art fut Desmazures, organiste de la cathédrale. A l'âge de vingt ans, il vint à Paris; mais il n'y fit pas un long séjour, ayant été nommé organiste à Lyon. Dans le peu de temps qu'il occupa cette dernière place, il se convainquit de la nécessité de compléter son instruction, et il prit la résolution de se rendre en Italie pour y faire des études sérieuses. Arrivé à Bologne, il fut présenté au P. Martini par le sénateur Bianchi, à qui il avait été recommandé. Ce grand maître initia le jeune organiste à la connaissance du contrepoint et de la fugue, et eut lieu d'être satisfait de ses progrès. Avant que Broche quittât Bologne, il le fit recevoir au nombre des académiens philharmoniques, ce qui n'était point alors un vain titre comme aujourd'hui. Au sortir de Bologne, Broche visita Rome et Naples, puis revint à Lyon, où il séjourna quelque temps. Enfin il arriva à Rouen dans le moment où l'on mettait au concours la place d'organiste de la cathédrale, devenue vacante par la retraite de Desmazures. Il se mit sur les rangs des candidats et fut vainqueur dans cette lutte, quoiqu'il eût pour concurrents deux hommes de talent : Monteau et Morisset. Son nom ne tarda point à acquérir de la célébrité. Broche se lia d'amitié avec Couperin, Balbâtre et Séjan, et entretint avec eux une correspondance active. Couperin surtout lui montrait la plus haute estime : on en peut juger par ce passage d'une lettre qu'il lui écrivait au mois d'octobre 1782. « J'ai eu bien « du plaisir, il y a quinze jours, de rencontrer « quelqu'un à Versailles. C'est M. Platel, superbe basse-taille de la chapelle, qui arrivait « de Rouen encore plein du plaisir qu'il venait « de goûter avec vous. Il m'a parlé d'un *Inviolata* que vous avez touché pour lui. Où « étais-je? » Le duc de Bouillon donna le titre de son claveciniste à Broche, et voulut lui faire une pension, à la condition que l'artiste se rendrait à Navarre toutes les fois qu'il y serait appelé; mais Broche refusa ces avantages, dans la crainte d'engager sa liberté. On a de cet habile organiste trois œuvres de sonates, l'un dédié au cardinal de Frankemberg, le second au duc de Bouillon, et le troisième à Mme le Couteulx de Canteleu. Parmi les élèves qu'il a formés, on remarque surtout Boieldieu. Sa manière d'enseigner était celle de beaucoup de maîtres de chapelle français de son temps : Il était dur, brusque, et prenait plaisir à paraître le tyran de ses élèves plutôt que leur instituteur; mais il rachetait ce défaut par la lucidité de ses leçons. Broche est mort à Rouen, le 28 septembre 1803. M. Guibert a publié une notice sur sur sa vie (*voy.* Guibert).

BROCKLAND (Corneille de), né à Montfort, en Hollande, exerça la médecine à Saint-Amour, en Bourgogne, vers le milieu du seizième siècle. Les autres circonstances de la vie de cet écrivain sont ignorées; mais il y a lieu de croire qu'il abandonna la médecine pour la musique, et qu'il se fixa à Lyon. Il a publié : 1° *Instruction fort facile pour apprendre la musique pratique, sans aucune gamme ou la main, et ce en seize chapitres*; Lyon, 1573, in-8°. La deuxième édition de ce livre est sous ce titre : *Instruction méthodique pour apprendre la musique, revue et corrigée par Corneille de Montfort, dit de Brockland;* Lyon, de Tournes, 1587, in-8°. Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*) cite cet ouvrage sous le titre latin *Instructio methodica et facilis ad discend. musicam praticam :* il a pris ce titre dans le Lexique de Walther qui lui-même l'avait copié dans la bibliothèque classique de Draudius. On sait que celui-ci a souvent traduit en latin les titres originaux des livres, dans les citations qu'il en a faites. Brockland conseille dans son livre d'abandonner la vieille méthode de la main musicale attribuée à Guido d'Arezzo, et de la remplacer par l'étude pratique du solfége. Ce livre est, en quelque sorte, un corollaire de celui de Louis Bourgeois (*voy.* ce nom). — 2° *Le second jardinet de musique, contenant plusieurs belles chansons françaises à quatre parties*; Lyon, Jean de Tournes, 1579, in-8°. Le titre de cet ouvrage ferait présumer que Corneille de Brockland avait précédemment publié un recueil sous le titre de *Premier Jardinet.*

BROD (Henri), né à Paris, le 13 juin 1799, fut admis au Conservatoire de musique de cette ville, le 18 août 1811, dans une classe de solfége, et devint ensuite élève de Vogt pour le hautbois. Ses rares dispositions lui firent faire de ra-

Digitized by Google

pides progrès, et le concours où le premier prix de cet instrument lui fut décerné fut pour lui un véritable triomphe. Le son qu'il tirait du hautbois était plus doux, plus moëlleux et moins puissant que celui de son maître; sa manière de phraser était élégante, gracieuse; son exécution dans les traits, vive et brillante. Membre de la société des concerts du Conservatoire, Brod y partagea avec Vogt, ainsi qu'à l'Opéra, la place de premier hautbois. Dans tous les concerts où il s'est fait entendre à Paris et dans ses voyages, il a obtenu les plus brillants succès. Il s'est fait connaître aussi comme compositeur par un grand nombre de productions, parmi lesquelles on remarque : 1° Trois pas redoublés et une marche en harmonie; Paris, Frère. — 2° Trois quintetti pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, Paris, Pacini. — 3° Grande fantaisie pour hautbois et orchestre ou piano; Paris, A. Petit. — 4° Airs en quatuor pour hautbois, clarinette, cor et basson, livre 1; Paris, Pleyel. — 5° Air varié avec quatuor, op. 4; Paris, Pacini. — 6° *La savoyarde*, variée pour hautbois et orchestre, op. 7; Paris, Dufaut et Dubois. — 7° Boléro précédé d'un adagio pour hautbois et orchestre, op. 9; ibid. — 8° Première fantaisie pour hautbois et piano, op. 10; Paris, Pleyel. — 9° Deuxième fantaisie idem; ibid. — 10° Nocturne concertant sur des motifs du *Siége de Corinthe*, pour hautbois et piano, op. 16; Paris, Troupenas. — 11° Troisième fantaisie sur le *Crociato* pour piano, hautbois et basson, op. 17; Milan, Ricordi. — 12° Trio pour piano hautbois ou clarinette et basson. — 13° Grande méthode complète pour le hautbois, divisée en deux parties; Paris, Dufaut et Dubois.

Brod s'est occupé sérieusement du perfectionnement de son instrument par des principes d'acoustique et de division rationnelle du tube. Le premier, il a compris que le meilleur moyen d'ôter aux sons graves du hautbois l'âpreté désagréable qu'on y remarque, était de le faire descendre plus bas, et conséquemment d'alonger l'instrument, afin que les notes *mi*, *ré*, *ut*, ne se prissent pas près du pavillon: c'est pour cela principalement qu'il a fait descendre ses hautbois jusqu'au *la*. La position de quelques clefs a été aussi changée par lui. Dans les derniers temps il était devenu possesseur des calibres de perce du hautbois du célèbre facteur d'instruments Delusse, considérés comme les meilleurs et les mieux calculés par les artistes les plus habiles; en sorte que les instruments construits par Brod réunissent toutes les conditions désirables, sans altérer la qualité naturelle des sons. Après lui, Bœhm a refait la construction du hautbois et a obtenu plus de justesse, plus d'égalité, ainsi qu'un doigter plus facile. Brod s'est occupé aussi du perfectionnement du cor anglais, et y a introduit de notables améliorations, ainsi que dans son analogue appelé *le bariton*, ancien instrument qui était abandonné depuis la première partie du dix-huitième siècle. Brod est mort à Paris, le 5 avril 1839.

BRODEAU (Jean), en latin *Brodæus*, fils d'un valet de chambre de Louis XII, né en 1500, fut un des meilleurs littérateurs de son temps. Il mourut chanoine de Saint-Martin de Tours, en 1563. On a de lui des *mélanges*, Bâle, 1555, in-8°, dans lesquels il traite, lib. II, c. 13, *de Pithaule et Salpista*; c. 14, *de Trigono*, *Nablo et Pandura*; lib. IV, c. 31, *an musicis cantibus sanentur ischiadici*; lib. V, c. 32, *Tibiis paribus et imparibus*. Ces mélanges ont été insérés par Jean Gruter dans son recueil intitulé *Lampas, seu fax artium*, Francfort, 1604, 6 vol. in-8°.

BRODECZKY (Jean-Théodore), violoniste et claveciniste, né en Bohême, voyagea en Allemagne et dans les Pays-Bas, vers 1770, et se fixa à Bruxelles en 1774. Il y fut attaché à la musique particulière de l'archiduchesse d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas. On a de lui trois œuvres de sonates pour le piano, gravés dans cette ville, en 1782, un œuvre de quatuors pour clavecin, violon, alto et basse, et un œuvre de trios pour piano, violon et violoncelle. Ce musicien a laissé aussi en manuscrit six symphonies, des études pour le violon, et quelques pièces pour le violoncelle.

BRODERIP (.....), pianiste, machand de musique et fabricant d'instruments à Londres en 1799, est connu par les compositions suivantes : 1° Sonates pour le piano, op. 1. — 2° idem, op. 2. — 3° Psalms for 1, 2, 3 and 4 voices. — 4° English songs, op. 4. — 5° Voluntaries for the organ, op. 5. — 6° Instructions for the piano forte, with progressive lessons, op. 6. — 7° Concerto for the piano, op. 7. — 8° Un recueil de glees et de chansons.

BROER (Ernest), professeur de musique et violoncelliste à Breslau, connu depuis 1838 par ses compositions, est né dans cette ville. Il a publié : 1° quatre *O Salutaris hostia* à 4 voix, op. 1; Breslau, Grosser. — 2° 3 graduels à 4 voix op. 2; Breslau, Leuckart. — 3° Vêpres à 4 voix, 2 violons, alto, orgue, 2 hautbois et 2 cors *ad libitum*, op. 3; Breslau, Grosser. — 4° 4 *Hymni Vespertini*, pour un chœur d'hommes, op. 4; ibid. — 5° *Litaniæ B. Virginis Mariæ* à 4 voix, 2 violons, basse et orgue, op. 5; Vienne, Haslinger. — 6° *Litaniæ S, S. Nomine Jesu* à 4 voix, 2 violons, orgue (et 2 cors *ad lib.*); ibid. Broer est aussi auteur d'un traité élémentaire de mu-

Digitized by Google

sique intitulé *Gesang-Lehre für Gymnasien*; Breslau, Scheffler.

BROES (M[lle]), pianiste distinguée, née à Amsterdam en 1791, apprit les éléments de la musique dans sa ville natale, puis accompagna son père à Paris, et y devint élève de l'auteur de la *Biographie universelle des Musiciens*, en 1805. Ses progrès dans l'harmonie et sur le piano furent rapides. En 1810, elle passa sous la direction de Klengel, qui, plus tard, fut organiste de la chapelle royale à Dresde. Les événements de 1814 ayant affranchi la Hollande de la domination française, M[lle] Broes retourna dans sa patrie, et s'y livra à l'enseignement du piano. Elle a été considérée comme un des meilleurs professeurs d'Amsterdam pour cet instrument. Elle s'est fait connaître aussi comme compositeur par quelques productions pour le piano; ses ouvrages les plus connus sont : 1° Rondo pour piano avec violoncelle obligé ; Mayence, Schott. — 2° Variations sur un thème original ; Paris, G. Gaveaux. — 3° Variations sur la romance de l'aveugle; Paris, Henri Lemoine. — 4° Variations sur l'air anglais : *God save the King ;* Amsterdam, Steup. — 5° Variations sur la romance : *A voyager passant sa vie ;* ibid. — 6° Contredanses pour le piano; Paris, Gaveaux aîné.

BROESTEDT (Jean-Chrétien), co-recteur au gymnase de Lunebourg, a publié à Gœttingue, en 1739, une dissertation de trois feuilles in-4° sous ce titre : *Conjectanea philologica de hymnopœorum apud hebræos signo* sela *dicto, quo initia carminum repetenda esse indicabant.*

BROGNONICO (Horace), compositeur né à Faenza, vers 1580, fut membre de l'académie des *Filomusi*. On a de lui : *Il primo libro de' Madrigali à 5 voci ;* Venezia, presso Giac. Vincenti, 1608, in-4°. Le second livre de ces madrigaux a paru en 1613, et le troisième en 1615, chez le même éditeur.

BROIER (....), compositeur français, fut chantre de la chapelle du pape, sous le pontificat de Léon X. Théophile Folengo, connu sous le pseudonyme de *Merlin Coccaie*, a célébré cet artiste dans ses vers macaroniques (*Macaron. lib.* 25, *prophet.*) On peut voir ces vers à l'article *Bidon*.

BROKELSBY (Richard), médecin, né en 1722, dans le comté de Sommerset, étudia successivement à Édimbourg et à Leyde, sous le célèbre Gaubius. Il fut reçu docteur en 1745, et mourut à Londres en 1797, après avoir acquis une grande fortune et beaucoup de considération dans la pratique de son art. On a de lui : *Reflections on ancient and modern Musick, with the application to the cure of diseases, to which is subjoined an Essay to solve the question, wherein consisted the difference of ancient Musick from that of modern time* (Réflexions sur la musique ancienne et moderne, avec son application à la guérison des maladies, suivies d'un essai sur la solution de cette question : en quoi consiste la différence entre la musique des anciens et celle des modernes); Londres, 1749, in-8°, 82 pages. Le conseiller de cour Kæstner a donné un extrait en allemand de cet ouvrage, avec des notes, dans le Magasin de Hambourg, t. 9, p. 87. On le trouve aussi dans les *Beytr. hist. krit.* de Marpurg, t. 2, p. 16-37. Brokelsby a donné dans les *Transactions philosophiques* (t. 45), un autre mémoire sur la musique des anciens.

BROMLEY (Robert-Antoine), ecclésiastique anglais, né en 1747, fut bachelier en théologie. Il mourut à Londres en 1806. On a de lui un sermon composé à l'occasion de l'ouverture d'une nouvelle église dans cette ville, et sur l'orgue qui y avait été placé. Ce discours a été publié sous le titre suivant : *On opening Church and Organ. Sermon on psalm* 122; Londres 1771, in-4°.

BRONNER (Georges), organiste de l'église du Saint-Esprit à Hambourg, naquit dans le Holstein, en 1666. Mattheson, qui aurait pu nous fournir des renseignements sur la vie de cet artiste, son contemporain, n'en parle que d'une manière indirecte dans son livre intitulé *Grundlage einer Ehren-Pforte* (p. 220 et 283). Une note de Moller m'a indiqué la date de sa naissance, mais c'est tout ce que j'ai trouvé sur Bronner. Il paraît qu'il mourut en 1724. On voit par les Annales du théâtre de Hambourg, qu'après y avoir donné plusieurs opéras, il en prit la direction en 1699. Les ouvrages dramatiques de ce compositeur sont : 1° *Écho et Narcisse*, à Hambourg, 1693. — 2° *Vénus*, ibid., 1694. — 3° *Céphale et Procris*, ibid., 1701. — 4° *Philippe, duc de Milan*. Cet ouvrage était prêt à être joué en 1701, mais l'ambassadeur de l'empereur s'opposa à la représentation. — 5° *Bérénice*, Hambourg, 1702. — 6° *Victor*. La musique du troisième acte de cet opéra a été composée par Bronner; cet ouvrage a été joué à Hambourg en 1702. — 7° *Le duc de Normandie*, ibid., 1703. — 8° *La mort du grand Pan*. En 1690, Bronner a publié un recueil de cantates à voix seule. Enfin on a de cet artiste un livre de chorals arrangés pour l'orgue, qui a pour titre : *Vollstændiges musikalisches Choral-Buch nach dem Hamburgischen Kirchen-Gesængbuche ein-*

Digitized by Google

gerichtet nach allen Melodeyen in 3 Stimmen componirt, wie auch mit einem Choral und obligaten Orgel-bass versehen; Hambourg, 1716, in-4°. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée en 1720.

BROOK (James), recteur de Hill-Crome et vicaire du château de Hanley, dans le duché de Worcester, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a publié un ouvrage intitulé : *The duty and advantage of singing of the Lord* (De la nécessité et de l'utilité du chant religieux); Londres, 1728, in-8°.

BROOKBANCK (Joseph), écrivain anglais qui vivait vers le milieu du dix-septième siècle : il paraît avoir été dans les ordres. On a de cet auteur une dissertation sur la discussion élevée sous le règne de Cromwell relativement aux orgues et à la musique dans le service divin. Les presbytériens voulaient les en exclure, et les autres catholiques réformés prétendaient qu'on devait les y conserver. La dissertation de Brookbank est intitulée : *The well tuned Organ, whether or no instrumental and organical Musick be lawful in holy publick assemblies* (L'orgue bien accordé, ou examen de cette question : si la musique des instruments et des orgues est admissible dans les assemblées pieuses); Londres, 1660, in-4°. Une multitude de pamphlets anonymes furent publiés dans la querelle dont il s'agit. J'ai recueilli les titres de quelques-uns; les voici : 1° *Organ's Echo* (L'Écho de l'Orgue); Londres, 1641, in-fol. — 2° *The Organ's Funeral* (Les Funérailles de l'Orgue); Londres, 1642; in-4°. — 3° *The holy Harmony; or a plea for the abolishing of Organs and other Musick in Churches* (L'Harmonie sacrée, ou plaidoyer pour l'abolition des orgues et de toute autre musique dans leséglises); Londres, 1643, in-4°. — 4° *Gospel Musick, by N. H.* (La musique évangélique, etc.); Londres, 1644, in-4°. Le parlement intervint dans cette affaire, et rendit deux ordonnances qui furent imprimées sous le titre : *Two ordinances of both houses for demolishing of Organs and Images*; Londres, 1644, in-4°.

BROOKER (Daniel), vicaire de l'église de Saint-Pierre et chanoine de Worcester, a prononcé un discours sur la musique d'église, à l'occasion de l'oratorio d'*Athalie*, de Hændel, exécuté dans l'église de Worcester en 1742. Ce discours a été imprimé sous ce titre : *Music at Worcester, a Sermon on Ps.* XXXIII 1-3; Londres, 1743, in-4°.

BROOMANN (Louis), musicien belge, qui était né aveugle, en 1518, est cité par Swertius (1) et par Vossius (1) comme un des artistes les plus célèbres de son temps : cette célébrité est aujourd'hui fort oubliée. Il mourut à Bruxelles en 1597, à l'âge de 69 ans, et fut inhumé dans l'église des Franciscains de cette ville. C'était, dit Vossius, un docteur dans les arts libéraux, un licencié en droit, et *le prince de la musique* (Artium liberalium doctor, Juris candidatus, et musicæ princeps). J'ai bien peur que ce savant n'ait point d'autre garant du mérite de ce Broomann que son épithaphe, ainsi conçue :

D. O. M.
LODOVICO BROOMANNO
JACOBI ET CORNELIÆ VERHOYLE WEGHEN F.
A NATIVITATE CÆCO
ARTIUM LIBERALIUM DOCTORI
JURISPRUD. CANDIDATO MUSICESQUE PRINCIPI :
GERTRUDIS KEYSERS
JODOCI EX MARIA CLEERHAGHEN F.
MARITO B. M. SIBIQUE POS.
VIXIT ANNOS LXIX
OBIIT VIII. JANU. M. D. XCVII.

BROS (D. Juan), maître de chapelle et compositeur espagnol, naquit à Tortose, en 1776. Après avoir été enfant de chœur dans la cathédrale de cette ville, il se rendit à Barcelone pour étudier la composition sous la direction de Queralt et d'autres maîtres. Ses heureuses dispositions le mirent bientôt en état de remplir les fonctions de second maître de la chapelle de *Santa-Maria del Mar*, ainsi que celle d'organiste de l'église S. Sevère, dans la même ville. En 1807, Bros obtint au concours la place de maître de chapelle de la cathédrale de Malaga, et l'emporta sur dix-neuf concurrents. En 1815 la direction de la chapelle d'Oviédo étant devenue vacante, par la mort de D. Juan Perez, ce fut D. Juan Bros qui fut désigné comme son successeur; mais il n'accepta pas cette place et renonça également à celle qu'il occupait à Malaga, pour satisfaire sa famille, laquelle désirait qu'il prît la position de maître de chapelle à Léon. Il l'occupa jusqu'en 1823, époque où il fut compromis dans les affaires politiques, qui le firent mettre en arrestation; mais il fut acquitté par un arrêt de la cour suprême de la Rota. Retiré alors à Oviédo, il y épousa une dame de famille distinguée nommée *Dona Maria de los Dolores consul Villar*. En 1834, Bros fut appelé de nouveau à la place de maître de chapelle de la cathédrale de cette ville : il l'occupa jusqu'à sa mort, arrivée le 12 mars 1852, à l'âge de soixante-seize ans. Ses œuvres innombrables de musique d'église sont répandues dans toutes les

(1) Selectas Christianis orbis delicias, p. 473.

(1) Lib. 1, De natura Artium, c. 4.

chapelles de l'Espagne : on cite comme les meilleures, trois *miserere* avec les lamentations, composées à Léon ; un *Te Deum*, un office des morts et d'autres *miserere* écrits à Oviédo, outre une infinité de messes et de psaumes composés pour le service des églises diverses auxquelles Bros fut attaché dans sa longue carrière.

BROSCHARD (ÉVELINA). *Voyez* BROCHARD.

BROSCHI (CHARLES), connu sous le nom de *Farinelli*, fut le plus étonnant des chanteurs du dix-huitième siècle, bien qu'il ait été contemporain de plusieurs virtuoses de premier ordre. On ne s'accorde pas sur le lieu de sa naissance. Si l'on croit le P. Giovenale Sacchi, à qui l'on doit une biographie de cet artiste célèbre (1), il était né à Andria ; cependant Farinelli lui-même dit à Burney, lorsque celui-ci le vit à Bologne en 1770, qu'il était de Naples. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il vit le jour le 24 janvier 1705. Son origine a fait naître aussi des discussions. On a dit que son nom de *Farinelli* venait de *farina*, parce que le père du chanteur, *Salvator Broschi*, avait été meunier, d'autres disent marchand de farine ; mais il paraît certain que son nom lui fut donné parce qu'il eut pour protecteurs et pour patrons, au commencement de sa carrière, trois frères nommés *Farina*, qui tenaient le premier rang parmi les amateurs les plus distingués de Naples. Le P. Sacchi assure qu'il a vu entre les mains de Farinelli les preuves de noblesse qu'il avait fallu fournir lorsque la faveur sans bornes dont il jouissait auprès du roi d'Espagne lui fit obtenir son admission dans les ordres de Calatrava et de St-Jacques. Il serait peut-être difficile de concilier la naissance distinguée des parents de l'artiste avec l'infâme trafic qu'ils firent de sa virilité, dans l'espoir d'assurer leur fortune ; mais en Italie, et surtout dans le royaume de Naples, on n'était jamais embarrassé pour cacher ces sortes de spéculations sous le prétexte d'un accident quelconque. Une blessure, disait-on, survenue au jeune Broschi à la suite d'une chute de cheval, n'avait été jugée guérissable par le chirurgien qu'au moyen de la castration. Il n'y avait pas un castrat italien qui n'eût à conter sa petite histoire toute semblable. La mutilation ne produisait pas toujours les effets qu'on en avait espérés : beaucoup d'infortunés perdaient la qualité d'homme, sans acquérir la voix d'un chanteur. Farinelli fut du moins plus heureux, car il posséda la plus admirable voix de *soprano* qu'on ait peut-être jamais entendue.

(1) Vita del Cav. Don Carlo Broschi, detto Farinelli ; Venezia, nella stamperia Coletti, 1784, in-8°.

Son père lui enseigna les premiers éléments de la musique, puis il passa dans l'école de Porpora, dont il fut le premier et le plus illustre élève. Après avoir appris sous cet habile maître le mécanisme de l'art du chant, tel qu'il existait dans la méthode parfaite des chanteurs de ce temps, il commença à se faire entendre dans quelques cercles d'artistes et d'amateurs, particulièrement chez les frères Farina. Sa voix merveilleuse, la pureté des sons qu'il en tirait, sa facile et brillante exécution, causèrent la plus vive sensation, et dès lors on prévit l'éclat qu'auraient ses débuts sur la scène. On a écrit qu'à l'âge de quinze ans (en 1720) il se fit entendre pour la première fois en public dans l'*Angelica et Medoro* de Métastase, premier opéra de ce poëte illustre, qui n'avait alors que dix-huit ans, et que la singularité de ce double début fit naître entre Métastase et Farinelli une amitié qui dura autant que leur vie. Tout cela est dénué de fondement. Métastase n'était point à Naples en 1720, car il ne quitta Rome qu'au mois de juin 1721, pour fuir ses créanciers ; il n'avait pas alors dix-huit ans, mais bien vingt-deux ans et quelques mois, étant né à Rome le 3 janvier 1698 ; *Angelica e Medoro* n'était pas son début, car il n'avait que quatorze ans quand il donna son *Giustino* ; enfin *Angelica e Medoro* ne date point de 1720, mais de 1722 (1). Ce qui est plus certain, c'est que dans cette même année 1722 Farinelli, alors âgé de dix-sept ans, accompagna à Rome son maître, Porpora, qui était engagé pour écrire au théâtre Aliberti de cette ville l'opéra intitulé *Eomene*. C'est dans cet ouvrage que Farinelli, déjà célèbre dans l'Italie méridionale sous le nom de *il ragazzo* (l'enfant), fit son début à Rome. Un trompette allemand, dont le talent tenait du prodige, excitait alors l'admiration des Romains. Les entrepreneurs du théâtre prièrent Porpora d'écrire un air pour son élève, avec un accompagnement de trompette obligée ; le compositeur souscrivit à leur demande, et dès ce moment une lutte fut engagée entre le chanteur et le virtuose étranger. L'air commençait par une note tenue en point d'orgue, et tout le trait de la ritournelle était ensuite répété dans la partie de chant. Le trompette prit cette note avec tant de douceur ; il en développa l'intensité jusqu'au degré de force le plus considérable par une progression si insensible, et la diminua avec tant d'art ; enfin, il tint cette note si longtemps, qu'il excita des transports universels d'enthousiasme, et qu'on se per-

(1) Farinelli lui-même a donné lieu à cette erreur, dans une conversation avec Burney ; mais on peut affirmer que ses souvenirs le trompaient, et qu'il ne connut Métastase que peu de temps avant son départ pour Rome.

Digitized by Google

suada que le jeune Farinelli ne pourrait lutter avec un artiste dont le talent était si parfait. Mais quand vint le tour du chanteur, lui que la nature et l'art avaient doué de la mise de voix la plus admirable qu'on ait jamais entendue, lui, dis-je, sans s'effrayer de ce qu'il venait d'entendre, prit cette note tenue avec une douceur, une pureté inouie jusqu'alors, en développa la force avec un art infini, et la tint si longtemps qu'il ne paraissait pas possible qu'un pareil effet fût obtenu par des moyens naturels. Une explosion d'applaudissements et de cris d'admiration accueillirent ce phénomène : l'interruption dura près de cinq minutes. Le chanteur dit ensuite la phrase de mélodie, en y introduisant de brillants trilles qu'aucun autre artiste n'a exécutés comme lui. Quelle que fût l'habileté du trompette, il fut ébranlé par le talent de son adversaire : toutefois il ne se découragea pas. Suivant l'usage et la coupe des airs de ce temps, après la deuxième partie de l'air, le premier motif revenait en entier ; l'artiste étranger rassembla toutes ses forces, recommença la tenue avec plus de perfection que la première fois et la soutint si longtemps, qu'il sembla balancer le succès de Farinelli ; mais celui-ci, sans rien perdre de la durée de la note, telle qu'il l'avait fait entendre la première fois, parvint à lui donner un tel éclat, une telle vibration, que la salle entière fut remplie de ce son immense, et dans la mélodie suivante, il introduisit des traits si brillants, et fit entendre une voix si étendue, si égale et si pure, que l'enthousiasme du public alla jusqu'à la frénésie, et que l'instrumentiste fut obligé de s'avouer vaincu. Il y a lieu de croire que Porpora avait aidé au triomphe de son élève, et que les traits qui parurent improvisés avaient été préparés par lui et travaillés d'avance. Quoi qu'il en soit, le public attendit en masse le chanteur à la porte du théâtre, et l'accompagna jusque chez lui, en poussant des *viva* et d'unanimes acclamations (1).

Ici se présente une de ces erreurs et de ces contradictions assez fréquentes dans la vie de cet artiste, et qu'on ne peut expliquer. Burney dit, dans son voyage musical en Italie (pag. 214), qu'en quittant Rome, Farinelli alla à Bologne où il entendit le célèbre Bernacchi ; mais Bernacchi n'était point à Bologne en 1722. Choron et Fayolle ont ajouté à ce que dit Burney, que ce fut alors que Farinelli demanda des leçons au chef de l'école de Bologne. Cependant Burney avoue que ce chanteur resta sous la direction de Porpora jusqu'en 1724 (1), époque où il fit avec lui son premier voyage de Vienne ; or il est certain que son maître, renommé dans toute l'Italie pour l'enseignement du chant, n'aurait pas permis que son élève lui fît l'injure de prendre des leçons d'un autre professeur quel qu'il fût. Il est hors de doute d'ailleurs que Farinelli n'avait jamais entendu Bernacchi avant 1727, et que ce n'est qu'après avoir été vaincu par lui dans un opéra d'Orlandini, qu'il reconnut ce qui lui manquait sous le rapport de l'art, et qu'il se décida à demander des conseils à celui dont il avouait la supériorité.

On manque de renseignements sur l'effet que produisit Farinelli à Vienne, lorsqu'il y fit son premier voyage, en 1724. L'année suivante il chanta à Venise dans la *Didone abbandonata* de Métastase, mise en musique par Albinoni. Puis il retourna à Naples, où il excita la plus vive admiration dans une sérénade dramatique de Hasse, où il chanta avec la célèbre cantatrice Tesi. En 1726 il joua à Milan dans le *Ciro*, opéra de François Ciampi ; puis il alla à Rome, où il était attendu avec une vive impatience. En 1727 il se rendit à Bologne : il y devait chanter avec Bernacchi. Fier de tant de succès, confiant dans l'incomparable beauté de sa voix et dans la prodigieuse facilité d'exécution qui ne l'avait jamais trahi, il redoutait peu l'épreuve qu'il allait subir. L'habileté de Bernacchi était telle, à la vérité, qu'elle l'avait fait appeler *Le roi des chanteurs ;* mais sa voix n'était pas belle, et ce n'était qu'à force d'art que Bernacchi avait triomphé de ses défauts. Ne doutant pas d'une victoire semblable à celle qu'il avait obtenue à Rome cinq ans auparavant, l'élève de Porpora prodigua dans le duo qu'il chantait avec Bernacchi tous les trésors de son bel organe, tous les traits qui avaient fait sa gloire. L'auditoire, dans le délire, prodigua des applaudissements frénétiques à ce qu'il venait d'entendre. Bernacchi, sans être ému du prodige et de l'effet qu'il avait produit, commença à son tour la phrase qu'il devait répéter, et redisant tous les traits du jeune chanteur, sans en oublier un seul, mit dans tous les détails une perfection si merveilleuse, que Farinelli fut obligé de reconnaître son maître dans son rival. Alors, au lieu de se renfermer dans un orgueil blessé, comme n'aurait pas manqué de faire un artiste ordinaire, il avoua sa défaite et demanda des conseils à Bernacchi, qui se plut à donner la dernière perfection au talent du chanteur le plus extraordinaire du dix-huitième siècle.

(1) Les détails qu'on vient de lire diffèrent en plusieurs points de ceux qui ont été donnés par Burney (*The present state of Music in France and Italy*, p. 213 et 214) ; mais ils ont été recueillis avec beaucoup de soin et d'exactitude par Xandier dans des mémoires manuscrits dont il a bien voulu m'envoyer une copie, avec d'autres sur Alexandre Scarlatti.

(1) *A general history of Music*, t. 4, p. 378.

Digitized by Google

C'est quelque chose de beau et de digne, que ce double exemple de la conscience d'artiste qui écarte des deux côtés les considérations d'amour-propre et d'intérêt personnel, pour ne songer qu'aux progrès de l'art.

Après avoir fait un second voyage à Vienne en 1728, Farinelli visita plusieurs fois Venise, Rome, Naples, Plaisance et Parme, et, dans les années 1728 à 1730, s'y mesura avec quelques-uns des plus célèbres chanteurs de ce temps, tels que Gizzi, Nicolini, la Faustina et la Cuzzoni, fut partout le vainqueur de ces virtuoses, et fut comblé d'honneurs et de richesses. En 1731, il fit un troisième voyage à Vienne. Jusqu'alors, le genre de son talent avait été basé sur l'improvisation et l'exécution des difficultés. Le trille, les groupes de toute espèce, les longs passages en tierces, ascendants et descendants, se reproduisaient sans cesse dans son chant; en un mot, Farinelli était un chanteur de bravoure (1). C'est après ce voyage à Vienne, qu'il commença à modifier sa manière, et qu'à son exécution prodigieuse il ajouta le mérite de bien chanter dans le style pathétique et simple. Les conseils de l'empereur Charles VI le dirigèrent vers cette réforme. Ce prince l'accompagnait un jour au clavecin; tout à coup, il s'arrêta et dit à l'artiste qu'aucun autre chanteur ne pouvait être mis en parallèle avec lui; que sa voix et son chant ne semblaient point appartenir à un simple mortel, mais bien à un être surnaturel. « Ces gigantesques traits (lui dit-« il), ces longs passages qui ne finissent pas, « ces hardiesses de votre exécution excitent l'é-« tonnement et l'admiration, mais ne touchent « point le cœur; faire naître l'émotion vous serait « si facile, si vous vouliez être quelquefois plus « simple et plus expressif! » Ces paroles d'un véritable connaisseur, d'un ami de l'art ne furent point perdues. Avant qu'elles eussent été dites, Farinelli n'avait pas songé à l'art de chanter avec simplicité, bien que la nature lui eût departi tous les dons qui pouvaient lui assurer une incontestable supériorité en cela comme en toutes les autres parties du chant; mais il ne faut pas oublier qu'à l'époque où il entra dans la carrière du chant théâtral, toute l'Italie raffolait du chant de bravoure que Bernacchi avait mis en vogue; avide de succès, comme l'est tout artiste, il s'était livré sans réserve à ce genre dans lequel nul ne pouvait l'égaler. Mais après avoir reçu les conseils de l'empereur, il comprit ce qui lui restait à faire pour être un chanteur complet, et il eut le courage de renoncer quelquefois aux applaudissements de la multitude, pour être vrai, simple, dramatique, et satisfaire quelques connaisseurs. Ainsi que l'avait prévu Charles VI, il fut, dès qu'il le voulut, le chanteur le plus pathéthique comme il était le plus brillant. On verra plus loin que ce progrès ne fut pas seulement utile à sa renommée, mais qu'il fut la cause principale de sa haute fortune.

(1) Il ne faut pas oublier, d'ailleurs, que Porpora, maître de Farinelli, avait une véritable passion pour les trilles, les groupes et les *mordents;* sa musique en était remplie. On peut voir à ce sujet une anecdote plaisante à l'article *Porpora.*

De retour en Italie, Farinelli chanta avec des succès toujours croissants à Venise, à Rome, à Ferrare, à Lucques, à Turin. Comblé d'honneurs et de richesses, il quitta enfin le continent en 1734, pour passer en Angleterre. Peu de temps auparavant, la noblesse anglaise, irritée contre Hændel (*voyez* ce nom) qui montrait peu d'égard pour elle, avait résolu de ruiner son entreprise du théâtre de Hay-Market, et, pour réaliser ce dessein, avait fait venir Porpora à Londres, afin qu'il dirigeât un Opéra au théâtre de Lincoln's-Inn Fields. Incapable de rien ménager quand il croyait avoir à se plaindre de quelqu'un, Hændel venait de se brouiller avec Senesino, contralto parfait qui passa au théâtre de son rival; mais malgré cet échec et l'animadversion de la haute société, le génie du grand artiste luttait encore avec avantage contre l'entreprise de ses antagonistes, et ceux-ci avaient un arriéré de 19 mille livres sterling qui les menaçait d'une ruine presque inévitable. Porpora comprit que les prodiges du talent de Farinelli pouvaient seuls les tirer d'une position si périlleuse. L'événement prouva qu'il ne s'était pas trompé. Il le fit entendre pour la première fois dans l'*Artaxercès* de Hasse, où son frère, Richard Broschi, avait ajouté un air d'entrée qui décida en sa faveur une vogue qui tenait du délire. Cet air commençait par une note tenue comme celui d'*Eomene*, écrit douze ans auparavant à Rome par Porpora. Farinelli voulut y reproduire l'effet qu'il avait obtenu dans sa lutte avec le trompette et par le même moyen. Prenant une abondante respiration, et appuyant sa main droite sur sa poitrine, il fit entendre un son pur et doux qui alla imperceptiblement jusqu'au plus haut degré de force, puis diminua de la même manière jusqu'à la plus parfaite ténuité, et la durée de ce son fut à peu près cinq fois plus longue que ne serait une tenue du même genre faite par un bon chanteur ordinaire. Ce son extraordinaire plongea toute l'assemblée dans une ivresse qu'il est plus facile d'imaginer que de peindre. Tout le reste de la soirée se passa dans des sensations du même genre, et dès lors il n'y eut d'admiration que pour Farinelli; on ne voulut entendre que Farinelli, et l'enthousiasme fut tel, qu'une

Digitized by Google

dame de la cour s'écria de sa loge, *il n'y a qu'un Dieu et qu'un Farinelli*. Cependant, parmi les chanteurs qui l'entouraient, il y en avait deux de premier ordre : c'était Senesino et la Cuzzoni. La partie était trop forte; il était impossible que Hændel ne la perdît pas. Après avoir lutté en vain pendant l'année 1734, il comprit que l'exécution de ses admirables oratorios était la seule chose qui pouvait le sauver; mais Hay-Market était trop petit pour l'effet de ces grands ouvrages; il le quitta pour aller s'établir à Covent-Garden, et ses adversaires s'emparèrent de Hay-Market (1). Les succès de Farinelli avaient produit des sommes suffisantes pour toutes les dépenses, et les 19 mille livres sterling d'arriéré étaient payées. A l'egard de ce chanteur, l'engouement dont il fut l'objet ne saurait se décrire. Sa faveur avait commencé par une soirée au palais de Saint-James, où il chanta devant le roi, accompagné par la princesse royale, qui depuis fut princesse d'Orange. Ce fut à qui ferait au chanteur les présents les plus magnifiques, et la mode s'en établit d'autant mieux que, par ostentation, la noblesse faisait annoncer par les journaux les cadeaux qu'elle lui envoyait. L'exemple du prince de Galles qui lui avait donné une tabatière d'or enrichie de diamants et contenant des billets de banque, avait été imité par beaucoup de personnes. Farinelli n'avait que quinze cents livres sterling d'appointements au théâtre; cependant son revenu, pendant chacune des années 1734, 35 et 36, où il demeura en Angleterre, ne s'éleva pas à moins de cinq mille livres sterling (environ 125 mille francs).

Vers la fin de 1736, Farinelli partit pour l'Espagne, en prenant sa route par la France, où il s'arrêta pendant quelques mois; il y produisit une vive sensation qu'on n'avait pas lieu d'attendre de l'ignorance où l'on était alors dans ce pays de la bonne musique et de l'art du chant. Louis XV l'entendit dans l'appartement de la reine, et l'applaudit avec des expressions qui étonnèrent toute la cour, dit Riccoboni. C'était en effet quelque chose d'assez singulier que de voir Louis XV goûter un vif plaisir à entendre un chanteur, lui qui n'aimait pas la musique, et qui aimait moins l'italienne que toute autre. On dit qu'il fit présent au chanteur de son portrait enrichi de diamants et de cinq cents louis. Farinelli n'avait voulu faire qu'un voyage en Espagne, et se proposait de retourner en Angleterre, où il avait des engagements avec les entrepreneurs de l'Opéra; mais le sort en décida autrement, et le pays qu'il n'avait voulu que visiter, le retint près de vingt-cinq ans. On rapporte que Philippe V, roi d'Espagne, dans un de ses accès d'abattement et de mélancolie, assez fréquents depuis la mort de son fils, négligeait les affaires de l'Etat et refusait de présider le conseil, malgré les instances de la reine, Élisabeth de Ferrare. Ce fut dans ces circonstances que Farinelli arriva à Madrid. La reine, informée de sa présence en Espagne, voulut essayer sur l'esprit du roi le pouvoir de la musique, qu'il aimait beaucoup. Elle fit disposer un concert dans l'appartement du roi, et demanda au virtuose de chanter quelques airs d'un caractère tendre et doux. Dès que la voix du chanteur se fit entendre, Philippe parut frappé; puis l'émotion s'empara de son cœur; à la fin du second air, il fit entrer Farinelli, l'accabla d'éloges, et lui demanda un troisième morceau, où le célèbre artiste déploya tout le charme, toute la magie de sa voix et de son habileté. Transporté de plaisir, le roi lui demanda quelle récompense il voulait, jurant de lui tout accorder : Farinelli pria le roi de faire quelques efforts pour sortir de l'abattement où il était plongé, et de chercher des distractions dans les affaires du royaume : il ajouta que s'il voyait le prince heureux, ce serait sa plus douce récompense. Philippe prit en effet la résolution de s'affranchir de sa mélancolie; il se fit faire la barbe, assista au conseil, et dut sa guérison au talent du chanteur.

La reine avait compris quelle pourrait être l'influence de celui-ci sur la santé du roi; elle lui fit des propositions qui furent acceptées; ses appointements fixes furent réglés à 50,000 fr., et le chant de Farinelli fut réservé pour le roi seul. Dès ce moment, on peut dire qu'il fut perdu pour l'art. Devenu favori de Philippe, il eut l'immense pouvoir dont jouissent ceux qui occupent de pareilles positions près des rois, et sa fortune s'en ressentit; mais son cœur fut désormais fermé aux émotions de l'artiste. Espèce de bouffon de cour, il était là pour dire, seul à seul avec le roi, des airs comme Triboulet faisait des grimaces et lançait des sarcasmes à François Ier. Qu'on juge du dégoût qu'il dut éprouver : il dit à Burney que pendant les dix premières années de sa résidence à la cour d'Espagne et jusqu'à la mort de Philippe V, il chanta chaque soir à ce prince quatre airs qui ne varièrent jamais. Deux de ces morceaux étaient de Hasse, *Pallido il sole*, et *Per questo dolce amplesso*; le troisième, était un menuet sur lequel le chanteur improvisait des variations. Ainsi Farinelli redit pendant ces dix années environ 3,600 fois les mêmes morceaux et jamais autre chose : c'était payer trop cher le pouvoir et la fortune.

(1) Tout cela a été rapporté avec beaucoup d'inexactitude dans quelques biographies de Farinelli.

Digitized by Google

La Borde dit que Farinelli devint premier ministre de Philippe et de Ferdinand VI, son successeur; le même fait a été répété par Gerber, Choron et Fayolle, par M. Grossi (*Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*), et par moi-même dans la Revue musicale. Bocous (*voyez* ce nom), qui dit avoir reçu ses renseignements du neveu de Farinelli, a présenté une autre version dans un article de la *Biographie Universelle* de Michaud. Selon lui, ce ne serait pas de Philippe, mais de Ferdinand VI que Farinelli aurait eu, non le titre de premier ministre, car il paraît certain qu'il ne l'eut jamais, mais le pouvoir et l'influence d'un favori supérieur au ministre lui-même. Voici comme s'exprime Bocous : « Le « bon et sage Ferdinand VI avait hérité des in« firmités de son père. Dans le commencement « de son règne, surtout, il fut tourmenté d'une « profonde mélancolie dont rien ne pouvait le gué« rir. Seul, enfermé dans sa chambre, à peine il « y recevait la reine; et pendant plus d'un mois, « malgré les instances de celle-ci et les prières de « ses courtisans, il s'était refusé à changer de « linge et à se laisser raser. Ayant inutilement « épuisé tous les moyens possibles, on eut recours « au talent de Farinelli. Farinelli chanta, le « charme fut complet. Le roi ému, touché par « les sons mélodieux de sa voix, consentit sans « peine à ce qu'on voulut exiger de lui. La reine « alors, se faisant apporter une croix de Calatrava, « après en avoir obtenu la permission du mo« narque, l'attacha de sa propre main à l'habit « de Farinelli. C'est de cette époque que date « son influence à la cour d'Espagne, et ce fut « depuis ce moment qu'il devint presque le seul « canal par où coulaient toutes les grâces. Il faut « cependant avouer qu'il ne les accorda qu'au « mérite, qu'elles n'étaient pas pour lui l'objet « d'une spéculation pécuniaire, et qu'il n'abusa « jamais de son pouvoir. Ayant observé l'effet « qu'avait produit la musique sur l'esprit du roi, « il lui persuada aisément d'établir un spectacle « italien dans le palais de Buen-Retiro, où il « appela les plus habiles artistes de l'Italie. Il en « fut nommé directeur; mais ses fonctions ne se « bornaient pas là. Outre la grande prépondé« rance qu'il continuait à exercer sur le roi et la « reine, Farinelli était souvent employé dans les « affaires politiques; il avait de fréquentes con« férences avec le ministre La Ensenada, et était « plus particulièrement considéré comme l'agent « des ministres de différentes cours de l'Europe « qui étaient intéressées à ce que le roi catho« lique n'effectuât pas le traité de famille que la « France lui proposait, etc. »

Farinelli était doué de la prudence, de l'adresse et de l'esprit de conduite qui distinguent les hommes de sa nation. Sa position était délicate, car la faveur sans borne dont il jouissait près des rois d'Espagne le mettait sans cesse en contact avec une haute noblesse fière et jalouse. Il se montrait si humble avec elle, il abusait si peu de son pouvoir, il mit tant de discernement dans le choix de ses protégés, que pendant son long règne de favori, il ne se fit que peu d'ennemis. On rapporte sur lui quelques anecdotes qui peuvent donner une juste idée de la manière dont il usait de son crédit. Allant un jour à l'appartement du roi, où il avait le droit d'entrer à toute heure, il entendit un officier des gardes dire à un autre qui attendait le lever : *Les honneurs pleuvent sur un misérable histrion, et moi, qui sers depuis trente ans, je suis sans récompense.* Farinelli se plaignit au roi de ce qu'il négligeait les hommes dévoués à son service, lui fit signer un brevet, et le remit à l'officier lorsqu'il sortit, en lui disant : *Je viens de vous entendre dire que vous serviez depuis trente ans, mais vous avez eu tort d'ajouter que ce fut sans récompense.* Une autre fois, il sollicitait en faveur d'un grand seigneur une ambassade que celui-ci désirait : *Mais ne savez-vous pas* (lui dit le roi) *qu'il n'est pas de vos amis, et qu'il parle mal de vous ? — Sire,* répondit Farinelli, *c'est ainsi que je désire me venger.* Il avait, d'ailleurs, de la noblesse et de la générosité dans le caractère; l'anecdote qui suit en est la preuve; elle est fort connue : on en a fait le sujet d'un opéra. Farinelli avait commandé un habit magnifique : quand le tailleur qui l'avait fait le lui porta, l'artiste lui demanda son mémoire. — *Je n'en ai point fait,* dit le tailleur. — *Comment? — Non, et je n'en ferai pas. Pour tout payement,* reprit-il en tremblant, *je n'ai qu'une grâce à vous demander. Je sais que ce que je désire est d'un prix inestimable, et que c'est un bien réservé aux monarques; mais puisque j'ai eu le bonheur de travailler pour un homme dont on ne parle qu'avec enthousiasme, je ne veux d'autre payement que de lui entendre chanter un air.* En vain Farinelli essaya-t-il de faire changer de résolution à cet homme; en vain voulut-il lui faire accepter de l'argent; le tailleur fut inébranlable. Enfin, après beaucoup de débats, Farinelli s'enferma avec lui, et déploya devant ce mélomane toute la puissance de son talent. Quand il eut fini, le tailleur, enivré de plaisir, lui exprima sa reconnaissance; il se disposait à se retirer : *Non,* lui dit Farinelli, *j'ai l'âme sensible et fière, et ce n'est que par là que j'ai acquis quelque avantage sur la plupart des autres chanteurs. Je vous ai*

Digitized by Google

cédé, il est juste que vous cédiez à votre tour. En même temps il tira sa bourse et força le tailleur à recevoir environ le double de ce que son habit pouvait valoir."

Gerber, Choron et Fayolle, M. Grossi, et d'autres encore, ont écrit que lorsque Charles III assura à Farinelli la continuation des appointements dont il avait joui, il ajouta : *Je le fais d'autant plus volontiers que Farinelli n'a jamais abusé de la bienveillance ni de la munificence de mes prédécesseurs*. Cependant il n'en faut pas conclure, comme le font ces écrivains, qu'il demeura au service de ce prince. Charles III, peu de temps après son avénement au trône, fit donner au favori de Philippe et de Ferdinand l'ordre de sortir d'Espagne; circonstance qui peut être expliquée par la résolution que prit ce roi de signer le pacte de famille avec les cours de France et de Naples. On sait que Farinelli avait toujours été opposé à ce traité, et qu'il avait employé toute son influence à l'empêcher sous le règne précédent. Farinelli conserva son traitement, mais sous la condition de s'établir à Bologne et non à Naples comme il en avait eu le dessein. C'est ce qu'il fit entendre à Burney dans une conversation (1).

Quand Farinelli revint en Italie, après une absence de près de vingt-huit ans, tous ses anciens amis avaient disparu; les uns avaient cessé de vivre, les autres avaient quitté le pays ; il lui fallut songer à se créer des amitiés nouvelles, où le charme de la jeunesse ne pouvait plus se trouver. Farinelli avait cinquante-sept ans ; ce n'est plus l'âge des liaisons intimes : alors il dut sentir le vide de l'âme d'un artiste qui n'a point rempli sa mission. De ses grandeurs passées, il ne lui restait que des richesses qui n'adoucissaient point ses regrets. A peine parlait-il quelquefois de ses talents et de la gloire qu'ils lui avaient procurée dans sa jeunesse, tandis que sa mémoire incessamment assiégée de son rôle de favori, de ses missions diplomatiques et de sa croix de Calatrava, lui fournissait des multitudes d'anecdotes qu'il contait à tout venant. Le grand chanteur semblait avoir cessé de vivre depuis longtemps : le courtisan seul restait pour déplorer la perte de ses hochets. Dans le palais qu'il s'était fait bâtir à un mille de Bologne, et qu'il avait décoré avec autant de goût que de somptuosité, il passait souvent une grande partie du jour à contempler les portraits de Philippe V, d'Élisabeth et de Ferdinand VI, gardant un morne silence, ou répandant des larmes. Les visites des étrangers pouvaient seules le distraire; il les recevait avec affabilité, et rien ne lui faisait plus de plaisir que lorsqu'on lui demandait des détails sur sa position à la cour d'Espagne. Pendant les vingt dernières années de sa vie, il ne s'éloigna qu'une seule fois de Bologne pour un court voyage qu'il fit à Rome. Il obtint une audience du pape (Lambertini), et lui parla avec emphase des honneurs dont il avait joui à Madrid et des richesses qu'il y avait amassées. Le saint père lui répondit avec un sourire plein d'ironie : *Avete fatta tanta fortuna costà, perche vi avete trovato le gioie, che avete perduto in quà*. Je prie le lecteur de me dispenser de traduire et surtout d'expliquer ces gaillardes paroles.

Lorsque Burney vit Farinelli (en 1771) à sa maison de campagne près de Bologne, il y avait longtemps qu'il ne chantait plus ; mais il jouait de la viole d'amour, du clavecin, et composait des morceaux pour ces instruments. Il possédait une collection de pianos et de clavecins qu'il aimait beaucoup. Celui qu'il préférait était un piano construit à Florence en 1730; il lui avait donné le nom de *Raphaël d'Urbino*. Le deuxième était un clavecin qui lui avait été donné par la reine d'Espagne; il l'appelait *le Corrége*, d'autres avaient les noms du *Titien*, du *Guide*, etc. Une très-grande salle de son palais contenait de beaux tableaux de Murillo et de Ximenès. Il y avait aussi fait placer les portraits de tous les princes qui avaient été ses patrons; on y voyait deux empereurs, une impératrice, trois rois d'Espagne, un prince de Savoie, un roi de Naples, une princesse des Asturies, deux reines d'Espagne, et le pape Benoît XIV. Il avait plusieurs portraits de lui-même, dont un peint par son ami Amiconi, et celui de la fameuse cantatrice Faustina.

On a écrit que ce fut lui qui engagea le P. Martini à travailler à son *Histoire de la Musique* ; cela est peu vraisemblable, car il paraît que ses relations avec ce savant homme ne commencèrent qu'en 1761, lorsqu'il retourna en Italie et se fixa à Bologne ; or, le premier volume de l'*Histoire de la Musique* de Martini avait paru en 1757. Il paraît mieux démontré qu'il lui donna une belle collection de livres et de musique qu'il avait rapportée d'Espagne. Ces deux hommes célèbres conservèrent de douces relations entre eux pendant le reste de leur vie. Farinelli mourut le 15 juillet 1782, à l'âge de soixante-dix-sept ans et quelques mois, et non le 15 septembre, à l'âge de quatre-vingts ans, comme le disent Choron et Fayolle.

Martinelli s'est exprimé ainsi sur cet artiste dans ses lettres familières : « Ce chanteur avait « de plus que les voix ordinaires sept ou huit « notes parfaitement sonores, égales et claires ; il « possédait d'ailleurs la science musicale au plus

(1) V. *The Present state of music in France and Italy*, p. 221.

Digitized by Google

« haut degré, et se montrait en tout un digne « élève de Porpora. » Mancini, grand maître dans l'art du chant, et qui, comme Farinelli, avait reçu des leçons de Bernacchi, fait de notre grand chanteur un éloge plus magnifique encore : « La « voix de Farinelli (dit-il) était considérée comme « une merveille, parce qu'elle était si parfaite, si « puissante, si sonore, et si riche par son étendue, « tant au grave qu'à l'aigu, que de notre temps « on n'en a point entendu de semblable. Il était « d'ailleurs doué d'un génie créateur qui lui ins- « pirait des traits étonnants et si nouveaux, que « personne n'était en état de les imiter. L'art de « conserver et de reprendre la respiration avec « tant de douceur et de facilité, que personne « ne s'en apercevait, a commencé et fini en lui. « L'égalité de la voix, et l'art d'en étendre le son, « le *portamento*, l'union des registres, l'agilité « surprenante, le chant pathétique ou gracieux, « et un trille admirable autant que rare, furent « les qualités par lesquelles il se distingua. Il n'y a « point de genre dans l'art qu'il n'ait porté à une « perfection si sublime, qu'il s'est rendu inimitable. « A peine le bruit de son mérite fut-il répandu, « que les villes les plus importantes de l'Italie se « le disputèrent pour leurs théâtres ; et partout « où il chanta, les applaudissements lui furent « donnés avec tant d'enthousiasme, que chacun « voulut l'entendre encore à la saison suivante. Il « fut également désiré, demandé, apprécié et ap- « plaudi dans les principales cours de l'Europe. « Ces succès, si bien mérités, furent obtenus par lui « dans sa jeunesse ; néanmoins ce grand artiste « ne cessa jamais d'étudier, et il s'appliqua avec « tant de persévérance, qu'il parvint à changer en « grande partie sa manière, et à en acquérir une « meilleure, lorsque son nom était déjà célèbre et « que sa fortune était brillante (1). »

Tel fut donc cet artiste dont le nom est encore célèbre, et qui eut autant de supériorité sur les grands chanteurs de son temps, que ceux-ci en avaient sur la plupart des chanteurs de notre époque.

BROSCHI (RICHARD), frère du célèbre chanteur *Farinelli*, lui donna des leçons de musique. Richard était compositeur. Son opéra, *l'Isola d'Alcina*, fut joué à Rome en 1728. Deux ans après, il accompagna son frère à Venise, et y écrivit l'opéra d'*Idaspe*, dans lequel on entendit Farinelli, Nicolini et la Cuzzoni. Ce fut Richard Broschi qui écrivit pour son frère le fameux air *Son qual Nave*, dans lequel le chanteur excita partout la plus vive admiration. — Farinelli, oncle, dit-on, de Charles et de Richard, compositeur de Georges I[er], électeur de Hanovre, et son résident à Venise, fut anobli par le roi de Danemark en 1684. C'est lui qui a fait d'après d'anciennes mélodies l'air si connu des *Folies d'Espagne*, sur lequel Corelli a composé vingt-quatre variations, à la fin de son œuvre V°. La parenté de ce compositeur avec le célèbre chanteur Farinelli paraît douteuse ; elle ne pourrait s'expliquer qu'en supposant qu'il avait été adopté par la famille des Farinelli de Naples, comme le fut plus tard celui qu'on dit avoir été son neveu.

(1) V. *The Present state of Music in France and Italy*, p. 221.

BROSIG (MAURICE), premier organiste de la cathédrale de Breslau, est né le 15 octobre 1815, au village de Fuchwinkel en Autriche, où son père était possesseur viager d'un bien seigneurial. Devenue veuve en 1818, la mère de Brosig alla s'établir à Breslau, où il suivit les cours du gymnase Saint-Mathias, dès 1826. Il a eu pour maître en son art Ernest Köhler, organiste et compositeur, mort dans les premiers jours de 1848. Brosig reçut aussi des leçons d'orgue et de composition de Joseph Wolff, directeur de musique et organiste de la cathédrale. Au mois de décembre 1842, il a obtenu sa nomination d'organiste de cette même église. Quelques ouvrages publiés par Brosig, indiquent un talent de bonne école ; on y remarque : 1° 3 préludes et fugues ; Breslau, Hainauer. — 2° Cinq pièces d'orgue pour les fêtes solennelles ; Breslau, Leuckart. — 3° cinq préludes pour des chorals ; *ibid.* — 4° *Requiem* pour 4 voix avec accompagnement d'orgue et contrebasse, ou 2 violons, alto, basse et 2 cors ; Breslau, Leuckart. — 5° Fantaisie pour l'orgue sur le choral *Christ ist erst an den !* op. 6 ; Breslau, Leuckart. — 6° Trois préludes et deux conclusions (*Postludien*) pour l'orgue, op. 11 ; *ibid.* — 7° Messe pour 4 voix et orchestre, op. 7. ; *ibid.* Quelques pièces de Brosig pour l'orgue ont été publiées à Erfurt par Kœrner.

BROSKY (JEAN), en latin BROSCIUS, mathématicien célèbre en Pologne, naquit à Kurzelow en 1581. Il fut professeur de philosophie à Cracovie, membre de l'Académie des sciences de cette ville, et mourut à la fin de l'année 1652. Ce savant a fait des recherches sur la possibilité de composer une gamme musicale, dont l'octave serait divisée en sept intervalles égaux. Il a publié son système dans un écrit qui a pour titre : *An Diapason salvo harmonico concentu, an per æqualia septem intervalla dividi possit* ; Cracovie, 1641. On a aussi de lui un autre ouvrage qui a pour titre : *Musica Choralis in alma univ.* ; Cracovie, 1652, in-8°. J'ignore quelle est la nature de ce livre.

BROSSARD (SÉBASTIEN DE), prêtre, né en

Digitized by Google

1660, fut d'abord prébendé, député du grand chœur, et maître de chapelle de la cathédrale de Strasbourg. Il obtint cette place le 21 mai 1689. (Voyez l'écrit de J. F. Lobstein intitulé : *Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg*, p. 30). On ignore en quel lieu il fit ses études littéraires et musicales, mais il y a lieu de croire, d'après le style de ses compositions, que ce fut à Paris ou dans quelque ville de l'ancienne France; car sa manière est semblable à celle des musiciens français de son temps. Quoi qu'il en soit, il paraît qu'il était jeune lorsqu'il se rendit en Alsace, car il apprit la langue allemande, et la sut bien, ce qui était rare parmi les Français de son temps. Il possédait encore ses emplois à Strasbourg en 1698, lorsque le deuxième livre de ses motets fut publié. En 1700, il fut appelé à Meaux, en qualité de grand chapelain et de maître de musique de la cathédrale. Le reste de sa vie se passa dans cette ville; il y mourut le 10 août 1730, à l'âge de soixante-dix ans. Brossard doit sa renommée à son *Dictionnaire de musique* ; il en publia la première édition (devenue très-rare) sous ce titre: *Dictionnaire de musique, contenant une explication des termes grecs, latins, italiens et français les plus usités dans la musique; à l'occaion desquels on rapporte ce qu'il y a de plus curieux, et de plus nécessaire à savoir, tant pour l'histoire et la théorie, que pour la composition et la pratique ancienne et moderne de la musique vocale, instrumentale, plaine, simple, figurée, etc. Ensemble une table alphabétique des termes français qui sont dans le corps de l'ouvrage, sous les titres grecs, latins et italiens, pour servir de supplément. Un Traité de la manière de bien prononcer, surtout en chantant, les termes italiens, latins et français; et un catalogue de plus de* 900 *auteurs qui ont écrit sur la musique, en toutes sortes de temps, de pays et de langues* ; Paris, Christophe Ballard, 1703, in-folio. Cette première édition est dédiée à Bossuet. La deuxième est de 1705 ; Paris, 1 vol. in-8°. L'édition de 1707, citée par M. Quérard (*France littéraire*, t. I, p. 526) n'existe pas. On lit dans le *Dictionnaire des Musiciens* de Choron et Fayolle, et dans l'article *Brossard* de la *Biographie universelle* de Michaud, que la sixième édition a été publiée sans date à Amsterdam, chez Roger; c'est une erreur; l'édition sans date dont il s'agit est la troisième, comme l'indique le titre, et c'est la dernière. Lichtenthal, qui cite cette édition, dit que la première a été publiée à Paris en 1730; c'est une faute d'impression résultant de la transposition du zéro.

Le premier essai du dictionnaire de Brossard fut placé au commencement de la première partie de son recueil de motets. L'auteur ne songeait point alors à en faire un ouvrage plus étendu. Plus tard, et lorsqu'il préparait la deuxième édition de ces motets, il voulut ajouter l'explication de quelques termes italiens à ce premier essai, mais son travail s'étendit insensiblement, et devint tel qu'il fut imprimé en 1703. Cette édition in-folio avait été faite pour être placée en tête du *Prodromus Musicalis*, qui avait paru l'année précédente, et l'on trouve, en effet, quelques exemplaires de ce recueil de motets où le dictionnaire est relié; mais il manque au plus grand nombre. Cette destination du livre explique la rareté des exemplaires du dictionnaire isolé.

Malgré les imperfections qui fourmillent dans ce livre, l'auteur n'en est pas moins digne d'estime, car les difficultés à vaincre ont dû être considérables dans un tel ouvrage, où l'auteur ne pouvait prendre pour guide aucun livre du même genre. Il est vrai que dès le quinzième siècle, Tinctor avait composé un recueil de définitions des termes de musique en usage de son temps; il est vrai encore que le bohême Janowka avait publié à Prague un lexique de musique en latin, deux ans avant que Brossard donnât son dictionnaire; mais le *Definitorium* de Tinctor était d'une excessive rareté et n'était pas plus parvenu jusqu'à Brossard que le lexique de Janowka, ainsi qu'on peut le voir dans le catalogue des livres qu'il avait lus. C'est donc un livre neuf, un livre original qu'il a fait; et si les écrivains venus après lui ont mieux rempli les conditions d'un dictionnaire de musique, ils n'en sont pas moins redevables à Brossard, qui a été leur guide. La plupart de ses articles prouvent qu'il avait de la science, surtout dans l'ancienne musique et dans l'ancienne notation. Son plan est défectueux en ce que dans un livre français, il ne donne que de très-courtes définitions de quelques termes de la langue dans laquelle il écrivait, tandis que la plus grande partie de son ouvrage est employée à l'explication de mots grecs, latins, italiens, etc.; mais, enfin, c'était son plan, et il l'a exécuté convenablement. J.-J. Rousseau, qui a censuré avec amertume le travail de Brossard, en a tiré presque tout ce qu'il a écrit sur la musique des anciens et celle du moyen âge. On a dit que le dictionnaire anglais de Grassineau était en grande partie traduit de celui de Brossard; cela n'est pas exact. Grassineau a traduit la plupart des articles du dictionnaire français, mais il y en a ajouté beaucoup d'autres d'une étendue plus considérable que ceux de Brossard.

Brossard fut le premier en France qui s'occupa

Digitized by Google

de la littérature de la musique, et qui en fit une étude sérieuse. Sa proximité de l'Allemagne, pendant son séjour à Strasbourg, lui avait fourni les moyens de se procurer les livres et les œuvres de musique considérés comme les meilleurs de son temps, et sa bibliothèque était devenue considérable. Plus tard il en fit don à Louis XIV, qui, en l'acceptant, fit remettre à Brossard le brevet d'une pension de 1,200 francs sur un bénéfice, et lui en accorda une autre de même somme sur le trésor royal; celle-ci était reversible sur la tête de sa nièce. La collection dont il s'agit a passé dans la Bibliothèque impériale de Paris. Elle compose une grande partie de la portion de musique qui y est rassemblée. Van Praet, conservateur de ce dépôt littéraire et scientifique, s'exprime en ces termes dans un mémoire manuscrit sur la collection de Brossard : « Ce cabinet est des plus « nombreux et des mieux assortis qu'on con- « naisse. Pendant plus de cinquante années, le « possesseur n'a épargné ni soins ni dépenses « pour en faire le recueil le plus complet qu'il « soit possible de tout ce qu'il y a de meilleur « et de rare en musique, soit imprimé, soit ma- « nuscrit. La première partie du recueil contient « les auteurs anciens et modernes, tant imprimés « que manuscrits, qui ont écrit sur la musique « en général; la seconde partie renferme les pra- « ticiens; elle consiste en un grand nombre de « volumes ou de pièces, la plupart inédits. C'est « une réunion de tous les genres de musique sa- « crée et profane, vocale et instrumentale, où « tout est disposé avec ordre, ainsi qu'on peut « s'en assurer par le catalogue que Brossard a « remis à la bibliothèque de Sa Majesté. » Brossard avait lu presque tous ses livres et en avait fait des extraits renfermés en plusieurs portefeuilles in-4°, ou y avait ajouté des notes. Il avait même entrepris la traduction française de quelques-uns, entre autres de l'histoire de la musique de Prinz: Le manuscrit de cette traduction a été en la possession de Fayolle, vers 1811. L'objet qu'il se proposait dans ces travaux n'était pas seulement de s'instruire de l'art en lui-même, mais de travailler à son histoire littéraire. Il annonça son projet dans son dictionnaire de musique, en publiant à la fin de cet ouvrage un *catalogue des auteurs qui ont écrit en toutes sortes de langues, de temps et de pays, soit de la musique en général, soit en particulier de la musique théorique, pratique*, etc. Il expose en ces termes son projet dans la préface de ce catalogue. « Il y a plus de dix ans que je tra- « vaille à recueillir des mémoires, pour donner « un catalogue non-seulement des auteurs qui ont « écrit touchant la musique, mais aussi de ceux « qui ont donné leurs compositions au public, « et enfin de ceux qui n'ont été illustres que dans « l'exécution et dans la pratique; catalogue his- « torique et raisonné, dans lequel on puisse trouver « exactement, non-seulement les noms et les « surnoms de ces illustres, leurs vies, leur siècle, « leurs principaux emplois, mais aussi les titres « de leurs ouvrages, les langues dans lesquelles « ils ont écrit originalement, les traductions et « les diverses éditions qui en ont été faites; les « lieux, les années, les imprimeurs et la forme de « ces éditions; les lieux mêmes, c'est-à-dire les « cabinets et les bibliothèques où l'on peut les « trouver soit manuscrits, soit imprimés; et même « (ce qui me paraît le plus difficile, quoique le « plus nécessaire et le plus important) les bons « ou les mauvais jugements que les critiques les « plus judicieux en ont portés, soit de vive voix, « soit par écrit. Mais il faut que je l'avoue, malgré « tout mon travail, mes mémoires ne suffisent pas « pour exécuter, avec l'exactitude que je souhai- « terais, un projet de cette nature. Car enfin *non* « *omnia possumus omnes*, et un homme seul « ne peut parcourir tous les pays et toutes les « bibliothèques, ni lire tous les livres, ni puiser « par conséquent dans toutes les sources qui lui « pourraient faciliter ce travail. C'est ce qui m'o- « blige d'implorer le secours des savants, et sur- « tout de messieurs les bibliothécaires, et de les « supplier de me faire part de ce que leurs lec- « tures, leurs recueils, leurs catalogues, etc., pour- « ront leur fournir sur cette manière. C'est pour « leur en faciliter les moyens que je me suis ré- « solu, en attendant l'ouvrage entier, de donner « comme un essai de la première partie de ce « vaste projet, en publiant un catalogue des noms « simplement des auteurs qui sont parvenus jus- « ques icy à ma connaissance; par lequel il leur « sera bien aisé de voir ce qui me manque, et ce « que je souhaite et espère de leur honnêteté. »

Ce passage, et toute la troisième partie de l'ouvrage de Brossard démontrent qu'il a précédé tous les autres écrivains dans la pensée d'une bibliographie spéciale de la musique et d'une biographie des musiciens; car les plus anciens livres de ce genre, généraux ou particuliers, c'est-à-dire ceux de Wilisch, d'Adami, de Müller, puis de Heumann, de Sievers, de Walther, de Mattheson et d'autres n'ont paru que longtemps après le programme de Brossard, et ce programme n'a été publié que plus de dix ans après que cet écrivain eut commencé à recueillir des notes et des mémoires pour l'exécution de son projet; en sorte que la première idée de son livre a dû naître vers 1692. Les matériaux qu'il avait rassemblés pour la composition de son ouvrage ont passé

Digitized by Google

dans la Bibliothèque impériale de Paris, avec la collection de ses livres et de sa musique. Ils sont contenus et disposés par ordre alphabétique dans un certain nombre de portefeuilles in-8°. Malheureusement à l'époque où il écrivait, le public, les savants, et les musiciens eux-mêmes, ne comprenaient point encore l'utilité d'un tel ouvrage; personne ne répondit à l'appel que faisait le savant et laborieux écrivain, et ses préparatifs furent infructueux. Peut-être est-il permis de conjecturer que le dépit et le dégoût qu'il en ressentit ne furent point étrangers à sa résolution de donner sa bibliothèque au roi; car s'il n'eût point abandonné, faute de secours, le plan qu'il s'était tracé, il n'aurait jamais pu se séparer d'une collection qu'il aurait dû consulter chaque jour.

Un repos de vingt-six années suivit la publication du dictionnaire de musique, et, circonstance singulière, il paraît que dans ce long espace de temps, Brossard écrivit peu de musique pour l'église. Ce ne fut que peu de temps avant sa mort, et lorsqu'il touchait à sa soixante-dixième année qu'il sembla se réveiller d'un long sommeil par la publication d'une brochure écrite à l'occasion du système de notation de Demotz; elle parut sous ce titre : *Lettre en forme de dissertation à M. Demotz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la musique;* Paris, Ballard 1729, in-4° de 37 pages. Dans cet opuscule, Brossard prouve que le système de Demotz a plus d'inconvénients que d'utilité.

Comme compositeur, Brossard s'est fait connaître par les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Élévations et motets à voix seule avec la basse continue*; Paris, Ballard, 1695, in-fol. La deuxième partie, dédiée au roi, est intitulée : *Élévations et motets à 2 et 3 voix et à voix seule, deux dessus de violon ou deux flûtes, avec la basse continue;* Paris, 1698, in-fol. Il y a des exemplaires de cette deuxième partie qui portent la date de 1699; ceux-là ont des cartons où l'on a corrigé quelques fautes d'impression. La deuxième édition des deux parties réunies des motets de Brossard a paru sous le titre de *Prodromus musicalis*; Paris, 1702, in-fol. Titon du Tillet (*Parnasse français*), La Borde (*Essai sur la musique*), le dictionnaire des musiciens de Choron et Fayolle, et la *Biographie universelle* des frères Michaud indiquent les motets comme un ouvrage différent du *Prodromus*. — 2° *Neuf leçons des Ténèbres*; Paris, Ballard, in-fol. — 3° *Recueil d'airs à chanter*; ibid., in-4°. — 4° *Lamentations de Jérémie, selon l'usage romain, pour voix seule et basse continue*; Paris, Christophe Ballard, 1721, in-fol. La bibliothèque impériale possède les manuscrits originaux des ouvrages du même auteur dont les titres suivent : 1° *Cantate Domino* à grand chœur, composé pour une prise d'habit au couvent de l'Assomption. — 2° *Dialogus pœnitentis animæ cum Deo*, à 2 voix, 2 violons, basson obligé et orgue. — 3° *Nisi Dominus ædificaverit domum*, à 3 voix, 2 violons, basson et orgue. — 4° *Miserere* à 5 voix, 2 violons, viole, basson et orgue (daté de 1689). — 5° *Canticum in honorem sanctæ Cæciliæ*, à voix seule et orgue (21 novembre 1704). — 6° Cantique à l'honneur de sainte Cécile, à 4 et 5 voix (1705). — 7° *Canticum in honorem S. Pii*, à voix seule et orgue (25 avril 1713). — 8° *Elevatio pro die Purificationis*, à 3 voix et orgue (1er février 1700). — 9° *Beati immaculati in via*, à 2 voix et orgue (17 février 1704). — 10° *Missa 4 vocum pro tempore Nativitatis* (décembre 1700). La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède aussi un motet manuscrit de Brossard, *In convertendo domino*, à 5 voix, 2 violons, 2 violes et basse continue. Le portrait de ce musicien a été gravé par Landry.

BROSSARD (Noel-Matthieu), docteur en droit, aujourd'hui (1853) juge au tribunal de Châlon-sur-Saône, est né en cette ville, le 25 décembre 1789. Il occupa d'abord le poste de substitut du procureur du roi à Beaune, et s'y lia d'une étroite amitié avec Suremain-de-Missery, qui lui communiqua ses nouveaux travaux sur la théorie mathématique des intervalles musicaux. Indépendamment de plusieurs ouvrages relatifs à la science du droit et à la jurisprudence. M. Brossard a écrit sur la musique ceux dont voici les titres : 1° *Synopsie des gammes; théorie de l'armure des clefs et de la transposition des tons mise sous les yeux, et rendue à toute la simplicité de son origine*; tableau synoptique en une feuille grand-aigle; Châlon-sur-Saône, Jamin père, 1843, 2me édition; Paris, Bachelier, 1847. — 2° *Manière d'enseigner le tableau intitulé*: Synopsie des gammes; Châlon-sur-Saône, Jamin père, 1844, in-4° de 44 pages. — 3° *Théorie des sons musicaux;* Paris, Bachelier, 1847, 1 vol. gr. in-4° de 265 pages, avec un grand tableau. Ce dernier ouvrage, puisé dans un grand travail inédit de Suremain-de-Missery, et présenté sous une forme élégante qui appartient à M. Brossard, est un essai de réforme de la théorie mathématique des intervalles des sons et de la valeur numérique de ceux-ci, très-digne d'intérêt. Sortant de l'ornière où sont restés les acousticiens, Suremain-de-Missery a reconnu que l'intonation des sons n'est point invariable, et qu'au contraire elle varie incessamment dans la modulation : il en a conclu que ces différences doivent être déterminées par le calcul, et ses recherches l'ont con-

Digitized by Google

duit à constater l'existence de quarante-huit sons appréciables dans l'étendue de la gamme. C'est cette doctrine, dont les formules algébriques sont fort élégantes, que M. Brossard expose dans son livre. Bien que ce livre n'ait pas eu, dans sa nouveauté, le retentissement auquel l'auteur pouvait prétendre, il est vraisemblable que la nouvelle théorie qu'on y trouve sera quelque jour l'objet de l'attention des savants et de quelques artistes d'élite.

BROUCK (JACQUES DE), musicien batave du seizième siècle, tirait vraisemblablement le nom sous lequel il est connu du lieu de sa naissance, et conséquemment était né en Hollande, où il y a trois beaux villages appelés *Broek*, situés tous trois à une petite distance d'Amsterdam. Jacques de Brouck paraît avoir été attaché à la chapelle des empereurs Ferdinand I et Maximilien II, car Pierre Joanelli a placé deux motets à six voix, de sa composition, dans la grande collection intitulée : *Novus Thesaurus musicus* (Venise, Antoine Gardane, 1568), laquelle contient principalement des ouvrages écrits par les compositeurs et chantres de cette chapelle. Il y a lieu de croire que Jacques de Brouck alla se fixer à Anvers après la mort de Maximilien (le 12 octobre 1576), car il fit imprimer dans cette ville, en 1579, l'ouvrage le plus important connu sous son nom, lequel a pour titre : *Cantiones tum sacræ profanæ, quinque, sex et octo vocum recens in lucem editæ; Antwerpiæ, ex officina Christophori Plantini*, 1579, in-4° obl. Ce recueil contient dix motets latins à 4 voix, et huit à 5 voix, neuf chansons françaises à 4 voix, six à 5 voix, quatre à 8 voix, et une chanson flamande à 4 voix.

BROUNCKER ou **BROUNKER** (GUILLAUME), né au château de Lyons en Irlande, en 1620, reçut une brillante éducation, et montra de bonne heure une rare aptitude pour les mathématiques, dans lesquelles il se distingua. Il fut un des adhérens de Charles I^er^, et signa la fameuse déclaration de 1660, avec plusieurs autres membres de la noblesse. Après le rétablissement de la royauté, on lui confia, en récompense de ses services, les places de chancelier de la reine Catherine, de garde du grand sceau, de commissaire de la marine et de directeur de l'hôpital de Sainte-Catherine. Brouncker fut au nombre des savants qui se réunirent pour fonder la société royale de Londres : Charles II le nomma président de cette société, et des élections successives le maintinrent dans cette dignité pendant quinze ans. Aux faveurs dont il avait été l'objet à la Restauration, le roi d'Angleterre ajouta celle de l'érection de Castle-Lyons en vicomté. Brouncker mourut à Westminster, le 5 avril 1684. Au nombre des écrits qu'il a publiés se trouve une traduction anglaise du Traité de musique de Descartes, sous ce titre : *A Translation of the Treatise of Descartes intitled* : Musicæ Compendium ; Londres, 1653.

BROWN (JEAN), ministre anglican, né le 5 novembre 1715 à Rothbury, dans le Northumberland, fit ses études à Cambridge, et fut reçu docteur de musique à Oxford. Dans la rébellion de 1745, il prit les armes pour défendre la cause royale, quoiqu'il occupât déjà un poste dans l'église, et se trouva au siége de Carlisle, où il montra beaucoup d'intrépidité. L'année suivante il devint chapelain d'Olbaldiston, évêque de Carlisle, et lord Hardwick le nomma, en 1754, ministre de Great-Horkeley, dans le comté d'Essex. Ce fut dans ce temps qu'il publia son ouvrage intitulé : *Appréciation des mœurs et des principes du temps* (en anglais), Londres, 1757, in-8°, qui le rendit célèbre, en tirant la nation anglaise de l'apathie où elle était alors, et en lui imprimant une activité qui devint funeste à ses voisins. Ayant résigné sa cure du comté d'Essex en 1759, il obtint celle de Saint-Nicolas de Newcastle sur la Tyne. Un penchant invincible à la mélancolie le porta à se couper la gorge avec un rasoir, le 23 septembre 1766 : il mourut le même jour. Brown fut grand admirateur et ami de Hændel, qui lui confiait ordinairement la direction de ses oratorios. Il a publié l'ouvrage suivant : *A Dissertation on the union and power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music* ; Londres, 1763, in-4°. Ce livre fut critiqué dans un petit écrit intitulé : *Some observations on doctor Brown's Dissertation on the rise, etc., in a letter to doctor B****, 1763, in-4° (Quelques observations sur la dissertation du docteur Brown, concernant l'origine, les progrès, etc.) Brown répondit par des Remarques sur les observations (*Remarks on some observations on doctor Brown's Dissertation ; in a letter to the author of the observations*, Londres, 1764, in-8°). Il publia une seconde édition de son livre sous le titre de *The history of the rise and progress of poetry, through its several species* ; Londres, 1764, in-8°. Une traduction française de cet ouvrage a paru sous ce titre : *Histoire de l'origine et des progrès de la poésie, dans ses différents genres, traduite de l'anglais, par M. E.* (Eidous) *et augmentée de notes historiques et critiques* ; Paris, 1768, in-8°. Eschenburg, conseiller de cour et professeur de belles-lettres au collége de Saint-Charles à Brunswick, en a donné une traduction allemande (*Doctor Brown's Betrachtungen über die Poesie und Musick nach ihrem Ursprunge, etc.*), à Leipsick, en 1769,

Digitized by Google

in-8°. Enfin il y a une traduction italienne de ce livre intitulée : *Dell' origine, unione e forza, progressi, separazione e corruzzione della poesia e della musica, tradotta, etc., ed accresciuta di note dal dottor Pietro Crocchi, Senese, accademico fisiocritico;* Florence, 1772, in-8°. La dissertation du docteur Brown est remplie de vues fines et d'observations très-judicieuses ; c'est l'ouvrage d'un homme de l'art ; il ne ressemble en rien à tous ceux du même genre qui ne sont que des déclamations sans utilité. Le docteur Brown était aussi compositeur ; parmi ses productions on remarque l'oratorio *The cure of Saul*. Les biographes anglais lui donnent des éloges pour ses talents dans la poésie et dans l'art d'écrire ; ce n'est point ici le lieu d'examiner ses ouvrages littéraires.

BROWN (Jean), peintre écossais, né à Édimbourg en 1752, voyagea longtemps en Italie et demeura plusieurs années à Rome et en Sicile, attaché comme dessinateur à sir Williams Young et à M. Townley. En 1786, il se fixa à Londres, où il cultiva le genre du portrait avec succès. Il mourut l'année suivante, 1787, âgé de trente-cinq ans. Brown est connu principalement par ses *Lettres sur la poésie et la musique de l'opéra italien* (Letters on the Poetry and Music of the italian opera), qui furent publiées après sa mort (Londres, 1789, in-12), par lord Monboddo, à qui elles étaient adressées.

BROWN (Arthur), membre de la société des antiquaires d'Écosse, a donné, dans les mémoires ou transactions de cette société (t. VIII, p. 11), une dissertation sur d'anciennes trompettes trouvées près d'Armagh, sous ce titre : *An account of some ancient trumpets dug up in a bag near Armagh.*

BROWN (Julienne), née à Brunswick en 1766, s'adonna, dès son enfance, à l'étude de la musique et de l'art théâtral. Son maître de chant fut Jean Schwanenberg, compositeur qui jouissait alors de quelque réputation. En 1783, M^lle^ Brown débuta à Prague, où elle obtint assez de succès pour être reçue peu de temps après comme première chanteuse. En 1788 elle épousa Ignace Walter, directeur du spectacle de cette ville, qui se rendit avec elle à Mayence, en 1789. Elle y fut bientôt engagée pour la cour de l'électeur, et y joua pendant plusieurs années. Dans la suite elle se rendit à Munich, où elle chantait encore vers 1810.

BROWNE (Richard), apothicaire à Oakham, en Angleterre, alla s'établir à Londres au commencement du dix-huitième siècle, et y publia, en 1729, un traité de 125 pages in-8°, sous ce titre : *Medicina Musica, or a mechanical Essay on the effects of Singing Music and Dancing on human bodies, etc.* (Médecine musicale, ou essai mécanique sur les effets du chant, de la musique et de la danse sur le corps humain, etc.) Une traduction latine de cet ouvrage a paru à Londres, en 1735, sous le titre de *Musica nova*.

BRUAND (Anne-Joseph), membre de la Société royale des antiquaires de France, de l'Académie des sciences et belles-lettres de Toulouse, et de plusieurs autres sociétés savantes, naquit à Besançon, le 20 janvier 1787, et mourut à Belley, dont il était sous-préfet, le 19 avril 1820. On a de cet écrivain : *Essais sur les effets réels de la musique chez les anciens et les modernes*; Tours, 1815, in-8°.

BRUCÆUS (Henri), né à Alost (Flandre orientale), en 1531, enseigna les mathématiques à Rome pendant quelque temps, et ensuite la médecine à Rostock jusqu'à sa mort, arrivée le 4 janvier 1593. On a de lui un livre intitulé : *Musica mathematica*; Rostock, 1578, in-4°. Il y a une édition postérieure de cet ouvrage donnée par Joachim Burmeister, sous ce titre : *Musica theorica Henrici Brucæi artium et medecinæ doctoris, edita opera et impensis M. H. Rostochii, typis Ruesnerianis, anno* 1609, in-4° de 51 pages.

BRUCE (Jacques), célèbre voyageur, naquit le 14 décembre 1730, à Kinnaird dans le comté de Stirling, en Écosse, d'une famille noble et ancienne. Ayant épousé la fille d'un riche négociant de Londres, il entra dans la carrière du commerce, et sa fortune s'accrut rapidement ; mais la perte de sa femme le fit renoncer aux spéculations de ce genre. Il se livra à l'étude et voyagea en Europe pour se distraire. De retour d'un voyage qu'il avait fait en Espagne, lord Halifax lui proposa d'aller à la recherche des sources du Nil. Bruce, ayant accepté, fut nommé consul à Alger en 1763. Il partit au mois de juin 1768, pour l'Abyssinie, et employa plusieurs années à ce voyage. Revenu en Angleterre, il se remaria ; mais ayant eu le malheur de perdre un fils qu'il avait eu de ce mariage, il se retira du monde et alla dans sa terre de Kinnaird se livrer à la rédaction de son voyage, dont la relation parut en 1790. Bruce mourut des suites d'une chute, à la fin d'avril 1794. Le docteur Burney lui ayant demandé des renseignements sur la musique des Égyptiens et des Abyssins, Bruce lui écrivit une longue lettre à ce sujet, que le docteur Burney a insérée dans le premier volume de son *Histoire de la Musique*, et que le docteur Forkel a traduite en allemand dans la sienne, tom. I^er^, p. 85. Tous les détails qu'elle renferme ont paru dans la relation de son voyage

Digitized by Google

intitulée : *Travels to discover the sources of the Nile, in the years* 1768, 69, 70, 71 et 72 ; Édimbourg, 1790, 5 vol. in-4°, fig. Elle a été traduite en français, par J. Castera ; Paris, 1790 et 91, 5 vol. in-4°. On ne doit pas accorder beaucoup de confiance à ce que dit Bruce concernant les instruments de musique des anciens Égyptiens ; les figures qu'il a données de deux harpes antiques des tombeaux de Thèbes sont inexactes ; elles ont été publiées avec beaucoup plus de soin dans la grande *Description de l'Égypte*, et autres ouvrages postérieurs, et les conjectures de Bruce n'ont plus aucune valeur, depuis que Villoteau a publié sur le même sujet les recherches d'un musicien instruit.

BRUCHTING (Auguste), pasteur et prédicateur à Halle a publié : *Lob der Musik* (Éloge de la musique); Halle, 1682.

BRUCK (Arnold de). *V.* Arnold de Bruck.

BRUCKMANN (François-Ernest), docteur en philosophie et en medecine, né à Marienthal, près de Helmstædt, le 27 septembre 1697, fit ses études à Iéna et à Helmstædt, exerça la médecine avec succès à Brunswick, à Helmstædt, à Wolfenbuttel, et mourut dans cette dernière ville, le 21 mars 1753. Il a publié : 1° *Observatio de epileptico singulis sub paroxismis Cantante*, dans les Actes des Curieux de la nature, tom. V. — 2° *Singende Epilepsie* (Épilepsie chantante), dans les annonces littéraires de Hambourg, année 1735. — 3° *Abhandlung von einem selbstmusicirenden nachts Instrumente* (Dissertation sur un instrument de musique qui joue de lui-même pendant la nuit), dans l'Histoire des arts et de la nature de Breslau (*Bressl. Kunstund Naturgeschichten*).

BRUCKNER (Wolfgang), compositeur et recteur de l'école de Rastenberg, dans le duché de Weimar, florissait vers le milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *XX Deutsche Concerten von* 4, 5, 6, 7, *und* 8 *Stimmen auf die Sonn und Fest-Tags-Evangelia gesetzt*; Erfurt, 1656, in-4°.

BRUCKNER (Chrétien-Daniel), sacristain de l'église Saint-Pierre et Saint-Paul à Gœrlitz, a publié une Notice historique, d'une feuille et demie d'impression, sur l'orgue de cette église, sous ce titre : *Historische Nachricht von denen Orgeln der SS. Petri und Pauli Kirche in der Churf. Sächsischen Sechsstadt Gœrlitz, besonders der anno* 1688 *erbaueten und* 1691 *in Feuer verzehrten, dann der* 1703 *fertig gewordenen und noch stehenden berühmten Orgel ertheilt, beym Ausgange des* 1766*sten Jahres, etc.* ; Gœrlitz, 1766, in-4°.

BRUGGER (Le D^r. J. D. C.), né à Fribourg en Brisgau, le 23 octobre 1796, fut d'abord enfant de chœur à la cathédrale de cette ville et y apprit la musique, puis étudia le violon sous la direction de Weiland et de Moor, considérés alors comme de bons maîtres. Cependant Brugger fut détourné pendant quelques années de l'étude sérieuse de la musique, par la fréquentation assidue du collége, puis de l'université, où il suivait des cours de philosophie, de médecine et de théologie. Plus tard, après avoir entendu Spohr, Lafont et Boucher, il revint à son étude favorite du violon. La lecture de la théorie de Godefried Weber, et surtout celle des partitions de Mozart, furent ses seuls moyens d'instruction pour la composition. Devenu professeur du collége de Fribourg, il n'a pas cessé de cultiver la musique. Parmi ses productions principales, on remarque : 1° Les chants patriotiques allemands qu'il a écrits en 1819 sur des poésies de Schiller, de Seume, d'Arndt, de Jacobi et d'autres. Ces chants furent dits à cette époque en chœur par les étudiants. — 2° *Les Sons du soir*, 6 chants à voix seule avec accompagnement de piano. — 3° *Fleurs* tirées des poésies du baron de Weissemberg, à voix seule avec accompagnement de piano. — 4° *La Joyeuse humeur*, en 6 chants à voix seule avec piano. Toutes ces mélodies ont été publiées dans le *Journal de la Conversation*, en 1828 et 1829. — 5° Messe allemande à 4 voix sans accompagnement. — 6° *Praktische Gesangschule, oder* 206 *Gesang übungen für* 1, 2, 3, 4, *Stimmen* (Méthode pratique de chant, ou 206 exercices de chant pour 1, 2, 3, et 4 voix); Fribourg, Wagner. — 7° *Anleitung zum Gesangunterricht in Volksschulen* (Introduction à l'enseignement de la musique vocale dans les écoles populaires) ; ibid, 1836. Dans ses voyages en Autriche, dans le nord de l'Allemagne, en Italie, en Hollande et en Angleterre, le docteur Brugger a eu pour objet principal d'augmenter ses connaissances musicales.

BRUGNOLI (D. Rocco-Maria), prêtre bolonais, mansionnaire de l'église collégiale de Saint-Pétrone à Bologne, vécut dans cette ville vers la fin du dix-septième siècle. On a imprimé de lui un opuscule intitulé : *Ammaestramenti e regole universali del canto fermo del molto reverendo signor D. Rocco Maria Brugnoli mansionario della perinsigne collegiata di S. Petronio, maestro di tal virtù, e primo introduttore del canto misto ; dati in luce e fatti ristampare da uno di suoi discepoli à comodo de gli altri condiscepoli, e beneficio universale ; in Bologna per il Peri*, 1708, in 8° obl. de 11 feuillets. Il paraît d'après ce titre, qu'il y a eu une édition antérieure de ce petit ouvrage.

Digitized by Google

BRUGUIÈRE (Édouard), compositeur de romances, dont les inspirations ont eu de la vogue, naquit à Lyon en 1793, d'une famille de négociants. Destiné au commerce, il fut détourné de cette carrière par son goût passionné pour la musique. Arrivé à Paris en 1824, il s'y fit bientôt connaître par quelques romances dont les mélodies faciles obtinrent du succès, et pendant dix ou douze ans environ il partagea avec Romagnési, Panseron et Amédée de Beauplan, les honneurs des concerts de salon. Au nombre de ses productions, celles qu'on rechercha particulièrement furent l'*Enlèvement*, *Ma tante Marguerite*, *Mon léger bateau*, et *Laissez-moi la pleurer*, petit chef-d'œuvre de distinction et de sentiment. Sa dernière inspiration, *De mon village on ne voit plus Paris*, est aussi comptée parmi ses meilleures pièces. Après 1836, Bruguière s'est retiré dans sa famille, à Lyon, où il est resté plusieurs années; puis il s'est établi à Marseille comme secrétaire du commissaire général de police : il occupait encore cette position en 1853.

BRÜHL (Joel), israélite allemand, né en Poméranie, fut chantre de la synagogue de Berlin vers la fin du dix-huitième siècle. Il est auteur d'une dissertation sur les intruments de musique des Hébreux en langue rabbinique, qui se trouve en tête de la Collection des psaumes traduits en allemand par Moses Mendelsshon, et imprimée en caractères hébraïques sous ce titre : *Sepher Zemirath Israel* (Livre des Chants d'Israël), avec des commentaires; Berlin, 1791, 2 vol. petit in-8°.

BRUHN ou **BRUHNS** (Nicolas), compositeur et organiste, naquit à Schwabstadt dans le Schleswig, en 1665. Son père Paul Bruhns, lui apprit à jouer du clavecin et lui enseigna les principes de l'harmonie. A l'âge de seize ans il fut envoyé par ses parents à Lubeck, auprès de son frère, qui y était musicien du conseil. Il y perfectionna son talent sur la basse de viole et sur le violon, et Buxtehude lui servit de modèle pour l'orgue, le clavecin et la composition; c'est en écoutant souvent et avec attention ce grand maître, qu'il parvint lui-même à un haut degré d'habileté. Après avoir terminé ses études, Bruhn alla passer plusieurs années à Copenhague, puis il se rendit à Husum, où il était appelé comme organiste. Il avait poussé si loin l'habileté sur le violon, qu'il exécutait avec cet instrument seul des morceaux à trois où à quatre parties. Quelquefois aussi, pendant qu'il jouait sur son violon un morceau à trois ou quatre parties, il s'accompagnait avec les pédales de l'orgue. Ce tour de force excitait l'étonnement général. Kiel lui ayant offert une position plus avantageuse que celle qu'il avait à Husum, les habitants de cette petite ville augmentèrent son traitement, afin de conserver un artiste si distingué. Bruhn est mort en 1697, à l'âge de trente et un ans. Ses compositions pour l'orgue et le clavecin sont restées en manuscrit.

BRUJAS (Philippe), célèbre organiste espagnol du quinzième siècle, auquel le chapitre de Murcie paya, en 1465, pour son service à la cathédrale, la somme de cinq cents maravédis de deux *blancas* (1).

BRUMBEY (Charles-Guillaume), né à Berlin en 1757, fut d'abord prédicateur à Alt-Landsberg, dans la moyenne Marche, et remplit ensuite les mêmes fonctions à la nouvelle église luthérienne de Berlin. Il s'y trouvait encore en 1795. On lui doit un livre intitulé : *Philepistæmie, oder Anleitung für einem jungen studierenden nach Wissenschaftsliebe seine Schuljahre auf das beste Anzuwenden*. Quedlinbourg, 1781, in-8°. C'est une espèce de cours d'études dans lequel il traite de la musique, pag. 373-542. Il a publié aussi des lettres sur la musique sous ce titre : *Briefe über Musikwesen besonders Cora in Halle*, Quedlinbourg, 1781, in-8°, de 109 pages. Brumbey s'est fait connaître aussi comme compositeur par les productions dont voici les titres : 1° *Siona oder Christgesang zum Saitenspiel* (Sion, ou Chants chrétiens, pour jouer sur des instruments à cordes); Berlin, 1594, in-8°. — 2° *Das Selige im Sterben der Gerichten*, cantilène pour voix seule avec accompagnement de piano; ibid., 1796. A l'occasion de l'anniversaire de la Réformation il a aussi publié, après un long silence : *Reformation gesaenge* (Chants de la Réformation), avec des remarques historiques sur les mélodies luthériennes; Berlin, 1817, in-8°.

BRUMEL (Antoine), ou Bromel, célèbre compositeur né dans la Flandre française, vécut à la fin du quinzième siècle, et dans la première moitié du seizième. Il fut contemporain de Josquin des Prez, et comme lui élève d'Okeghem, ainsi que le prouve ce passage de la *Déploration* sur la mort de ce maître, par Guillaume Crespel :

> Agricola, Verbonet, Prioris,
> Josquin des Prés, Gaspard, Brumel, Compère,
> Ne parlez plus de joyeulx chants, ne ris,
> Mais composez un ne *recorderis*,
> Pour lamenter notre maistre et bon père.

On n'a pas de renseignements sur la position de cet artiste, dont le nom avait de la célébrité en Italie dès les premières années du seizième siècle.

(1) Le *blanca* était une monnaie de la Castille qui valait un peu moins que le denier tournois au temps de Louis XI.

Digitized by Google

Glaréan range Brumel parmi les plus habiles compositeurs de son temps : ce qui nous reste de lui prouve en effet un talent extraordinaire, pour le temps où cet artiste écrivait. Sa modulation est naturelle, la marche des voix facile, et si ses ouvrages ont moins de recherche que ceux de Josquin, leur harmonie est plus nourrie. Les ouvrages de Brumel, connus jusqu'au moment où cette notice est écrite sont : 1° Un recueil de cinq messes à 4 voix, imprimé par Octavien Petrucci de Fossombrone, en 1503, sous ce simple titre : *Brumel, Je nay dueul ; Berzerette sauoyenne ; Ut, re mi, fa ; sol, la ; Lomme armé ; Victimæ paschali*. Ces fragments de phrases sont les titres des cinq messes. A la fin de chaque partie, imprimée séparément, on lit : *Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem*, 1503, *die* 17 *junij* ; petit in-4° obl. Les caractères de l'impression sont gothiques. Un exemplaire complet de ce précieux recueil est à la bibliothèque royale de Berlin. La basse manque dans l'exemplaire de la bibliothèque impériale de Vienne, et le ténor dans celui de la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise. — 2° Une autre collection précieuse et peu connue, dont un exemplaire est conservé à la bibliothèque Mazarine ; elle est intitulée : *Liber quindecim Missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt* ; Rome, 1519, in-fol. max. L'éditeur fut André Antiquis de Montona, qui avait obtenu un privilége du pape Léon X. C'est le premier livre de musique imprimé à Rome. On y trouve : 1° Trois messes de Josquin des Prés. — 2° Trois de Brumel. — 3° Trois de Fevin (Feuim). — 4° Deux de Pierre de la Rue. — 5° Deux de Jean Mouton. — 6° Une de Pippelare. — 7° Une de Pierre Rousseau, en latin *Rossellus*. Les messes de Brumel sont intitulées : 1° *De Beata Virgine*. — 2° *Pro defunctis*. — 3° *A l'ombre dung buyssonet*. Glaréan vante beaucoup la première, et cela prouve son discernement, car elle est excellente. Elle est à quatre parties. Je l'ai mise en partition, ainsi que toutes celles qui composent cette collection. — 4° Une Messe sur la mélodie de la chanson flamande qui commence par ce mot : *Dringhs*, dans la collection publiée par Petrucci, sous ce titre : *Missarum diversorum auctorum liber primus ; impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem*, 1508, *die* 15 *martii* ; petit-in-4° obl. Des exemplaires de ce livre sont à la bibliothèque du Musée britannique à Londres, dans la bibliothèque royale de Munich, et dans la bibliothèque impériale de Vienne. — 5° La messe à quatre voix sur la chanson française *Bon temps*, dans le recueil qui a pour titre : *Missæ tredecim quatuor vocum a præstantissimis artificibus compositæ ; Norimbergæ arte Hyeronymi Graphæi*, 1539, petit in-4°. obl. — 6° Deux messes, la première, *Sine nomine*, à quatre voix, l'autre, *A l'ombre d'ung buyssonet*, dans le recueil intitulé : *Liber quindecim Missarum a præstantissimis Musicis compositarum ; Noribergæ, apud Joh. Petreium*, 1538, petit-in-4° obl. — 7° Deux *Credo* (Patrem omnipotentem) à 4 voix, le premier tiré de la messe *Villayge*, l'autre de la messe *Sine nomine*, et un *Vidi aquam*, dans les *Fragmenta Missarum* publiés par Petrucci, à Venise, sans date, petit in-4° obl. — 8° Un motet à 3 voix dans le recueil qui a pour titre : *Motetti XXXIII*, imprimé à Venise par Petrucci, en 1502, petit in-4° obl. — 9° Le motet à 4 voix, *Une maistresse*, dans le troisième livre du recueil rarissime cité par Gessner et par Zacconi sous le nom de *Odhecaton*, et dont les deux premiers volumes, désignés par les lettres A. et B, n'ont été retrouvés jusqu'à ce jour dans aucune bibliothèque. Le troisième livre, marqué de la lettre C, et qui a pour titre *Canti cento cinquanta*, a été imprimé par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1503, petit in-4° obl. Le seul exemplaire connu se trouve à la bibliothèque impériale de Vienne. — 10° Le motet à 4 voix, *Ave, cœlorum Domina*, dans un recueil imprimé par le même en 1504, et qui a pour simple titre : *Motetti C*. — 11° Les motets à 4 voix, *Ave, Virgo gloriosa*, *Beata es Maria Virgo*, *Nativitates unde gaudia*, et *Conceptus hodiernus Mariæ*, dans le recueil imprimé par le même à Venise, en 1505, sous le titre : *Motetti libro quarto*. — 12° Le motet à 4 voix : *Laudate Dominum de cœlis*, dans le premier livre des *Motetti della Corona* ; Venise, Petrucci, 1514. — 13° Des chansons à 2 voix dans les deux volumes de la collection intitulée : *Bicinia gallica, latina et Germanica, et quædam fugæ, tomi duo* ; Vitebergæ, apud Georg. Rhau, 1545, petit in-4° obl. — 14° Le *Dodecachordon* de Glaréan renferme un *Agnus Dei* de la messe de Brumel intitulée : Αμγξ ; un *Pleni sunt Cœli*, et un *Qui venit in nomine Domini*, du même. — 15° Plusieurs pièces du même artiste se trouvent aussi dans les *Selectæ artificiosæ et elegantes Fugæ, etc.*, de Jacques Paix, Lauingen, 1587. — 16° Un morceau très-curieux à 8 voix, dans les huit tons, rapporté par Grégoire Faber (*voy.* ce nom), dans son *Musices practicæ Erotematum* (chap. 17). Dans ce morceau chaque voix est écrite dans un ton différent, ce qui n'empêche pas que leur réunion ne produise une bonne harmonie. — 17° Messe à 12 voix, intitulée : *Et ecce terræ motus*, en manus-

Digitized by Google

crit, dans la bibliothèque royale de Munich. Il en existe une copie dans la bibliothèque du Conservatoire de Paris. J'ai mis en partition le *Kyrie* et le *Christe* de cette messe, et je puis déclarer que si le goût n'en est pas bon, au point de vue du sentiment religieux, la facture et la liberté des voix dans les imitations serrées, constituent un chef-d'œuvre de forme qui ne semble pas appartenir au temps où vécut l'auteur. — 18° Trois *Credo* à 4 voix, dans le manuscrit n° 53, in-folio, de la bibliothèque royale de Munich. Une copie manuscrite de la messe de *Beata Virgine*, à 4 voix, se trouve aussi dans le manuscrit 57 in-fol. de la même bibliothèque. — 19° Plusieurs messes sur des chansons françaises et sur *Ut, ré, mi, fa, sol, la*, sont en manuscrit dans les archives de la chapelle pontificale à Rome.

BRUN (LE). *Voyez* LEBRUN.

BRUNA (JACINTHE et JEAN), fils d'Antoine Bruna, facteur d'orgues, suivirent tous deux la profession de leur père. Ils étaient nés à Andorno, canton de Magliano, près de Verceil; Jacinthe mourut en 1802, n'étant âgé que de trente-cinq ans; Jean est mort en 1812, à l'âge de cinquante ans. Ils ont construit en commun les orgues de Moncrivello, de Sallugia et de Montanaro.

BRUNELI (DOMINIQUE), compositeur italien, fut maître de chapelle à Trieste, au commencement du dix-septième siècle, ainsi que l'indique le titre de cet ouvrage de sa composition : *Varii Concentus unica voce*, 2, 3, 4 *et pluribus cum gravi et acuto basso ad organum; Venetiis, A. Rauerii*, 1600, in-4°.

BRUNELLI (ANTOINE), maître de chapelle de la cathédrale de Prato, au commencement du dix-septième siècle, passa ensuite en la même qualité à l'église San-Miniato, de Florence, et eut enfin le titre de maître de chapelle du grand-duc de Toscane. Compositeur distingué, il était aussi un des musiciens les plus instruits dans la théorie du chant et du contrepoint. On connaît de lui : 1° *Esercisi ad una e due voci;* Florence, 1605.— 2° *Motetti a due voci, lib.* 1°; ibid, 1607.—3° *Motetti a due voci, lib.* 2°; ibid., 1608. — 4° *L'Affettuoso invaghito, canzonette a tre voci;* ibid., 1608. — 5° *I fiori odoranti, madrigali a tre voci, lib.* 1°; Venise, 1609. — 6° *Le fiamelle d'ingenio, madrigali a tre voci, lib.* 2°; ibid., 1610. — 7° *La Sacra Cantica a* 1-4 *voci.* — 8° *Regole e dichiarazioni di alcuni contrapunti doppi, utili alli studiosi della musica, e maggiormente a quelli che vogliono fare contrapunti all'improviso, con diversi canoni sopra un sol canto fermo;* Florence, Cristofano Marescotti, 1610, in 4°. Cet ouvrage est un traité des diverses espèces de contrepoints doubles et du contrepoint improvisé par les chantres d'église, appelé en Italie *Contrapunto alla mente*, et en France, *Chant sur le livre*. Les règles de ce contrepoint, données par Brunelli, sont curieuses. Les ouvrages de Berardi (*voy.* ce nom) ont fait oublier celui-ci; cependant ils ne le remplacent pas en cette dernière partie. Walther, copié par Forkel, Gerber, Lichtenthal, et d'autres encore, a attribué ce livre à Lorenzo Brunelli, dont il fait un maître de chapelle et un organiste de Prato, et qu'il distingue d'Antoine Brunelli, maître de chapelle du grand-duc de Toscane. Il cite à ce sujet un passage du ch. 12ᵉ du 1ᵉʳ livre du livre de Bononcini, intitulé : *Musico pratico;* mais Bononcini ne donne pas le nom de *Lorenzo* à Brunelli, car il se borne à dire : *Come dice il Brunelli nelle sue Regole di musica* (titre qui n'est pas celui du livre). Je ne sais s'il y a eu réellement un Lorenzo Brunelli, maître de chapelle à Prato au commencement du dix-septième siècle, et j'avoue que cela me paraît peu vraisemblable; mais il est certain que l'auteur du livre dont il s'agit est bien Antoine Brunelli : j'en ai la preuve par un exemplaire que j'ai sous les yeux. A l'égard d'un livre de motets de ce même Lorenzo Brunelli qui aurait été imprimé à Venise en 1629, et qui est cité par Walther, si, comme le fait entendre cet écrivain, le titre de l'ouvrage indique que ce Brunelli était né à Florence, on pourrait croire qu'il était fils d'Antoine, et qu'il a rempli à Prato la place que son père avait occupée autrefois. — 9° *Scherzi, Arie, Canzonette e Madrigali a* 1-3 *voci, lib.* 3°; Venise, 1614. — 10° *Fioretti spirituali a* 1-5 *voci, op.* 15; Venise, 1621.

BRUNELLIUS (HENRI), Suédois, a soutenu, en 1727, une thèse sur le plain-chant, à l'académie d'Upsal, et l'a fait imprimer ensuite sous ce titre: *Elementa musices planæ, exercitio academico ex consensu Ampliss. Senat. Philos. in Celeb. Acad. Upsalensi. Sub præsidio viri celeb. M. Erici Burman, etc.;* Upsal, 1728, in-12, de 40 pages.

BRUNET (PIERRE), musicien français du seizième siècle, a publié: *Tablature de Mandore;* Paris, Adrien Le Roy, 1578.

BRUNETTI (DOMINIQUE), né à Bologne, fut maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, dans les premières années du dix-septième siècle. On connaît de sa composition : *Vari concerti a* 1, 2, 3, *e* 4 *voci co'l basso per l'organo;* Venise, Raverio, 1609, in-4°.

BRUNETTI (JEAN), maître de chapelle à la cathédrale d'Urbino, vivait dans la première partie du dix-septième siècle. Ses ouvrages connus sont ceux-ci : 1° *Motetti a* 2, 3 *e* 4 *voci;* Ve-

Digitized by Google

nise, Alex. Vincenti, 1625, in-4°. — 2° *Motetti concertati a 2, 3, 4, 5 e 6 voci, lib. II*; ibid., 1625, in-4°. — 3° *Salmi Spezzati concertati a 2, 3 e 4 voci, lib. II, op. V*; ibid., 1625, in-4°. — 4° *Motetti a cinque voci, lib. I*; ibid, 1625, in-4°. — 5° *Salmi intieri concertati a 5 e 6 voci*; ibid, 1625, in-4°. Toutes ces productions se trouvent dans la bibliothèque du lycée musical de Bologne.

BRUNETTI (Antoine), maître de chapelle à Pise, naquit à Arezzo en 1726. Un ancien maître de cette ville, nommé Mogeni, lui enseigna les éléments du chant et de la composition. En 1752, il se fixa à Pise, s'y maria, et devint maître de la cathédrale. Il a écrit pour l'église. On connaît de lui des motets pour voix de basse avec orchestre. Gerber a confondu Antoine Brunetti avec son fils Jean Gualbert ; Gervasoni n'a pas fait cette faute.

BRUNETTI (Gaétan), fils du précédent, naquit à Pise en 1753. Son père fut son premier maître de musique, et lui fit enseigner le violon ; puis Brunetti alla à Florence, où il fut élève de Nardini pour cet instrument. En peu de temps il devint un violoniste distingué sous cet habile maître, dont il imita la manière avec beaucoup de succès. Ses études terminées, il voyagea, et alla se fixer à Madrid, où il entra au service du prince des Asturies, plus tard roi d'Espagne sous le nom de Charles IV. M. Picquot, amateur de musique distingué, grand collectionneur de musique de violon, et auteur d'une notice fort bien faite sur Boccherini, pense que Brunetti était déjà au service du prince des Asturies en 1766, parce qu'il possède un manuscrit original de cet artiste, dont le titre est en espagnol et qui porte cette date. S'il en est ainsi, et si l'identité est constatée, il en faut conclure que Gaëtan Brunetti n'était pas fils d'Antoine, car celui-ci n'arriva à Pise et ne se maria qu'en 1752; d'où il suit que le violoniste de la chambre de Charles IV n'aurait eu que treize ans lorsqu'il était déjà au service de ce prince et aurait composé l'ouvrage dont il est question. Tout cela est fort obscur et ne sera vraisemblablement jamais éclairci, si Brunetti n'a pas laissé de mémoires sur sa vie. Quoi qu'il en soit, son premier œuvre gravé, qui consiste en six trios pour deux violons et basse, est un ouvrage faible, qui eut peu de succès. Brunetti ne réussit pas mieux dans un œuvre de quatuors qu'il fit paraître ensuite. Suivant Gerber (*Neues Lexikon der Tonkünstler*), le premier œuvre de ce musicien serait composé de six sextuors pour 3 violons, alto et deux violoncelles obligés. J'ai vu ces *sestetti* autrefois; mais je n'ai pas conservé le souvenir du numéro qu'ils portent. Ce ne fut qu'après l'arrivée de Boccherini à Madrid, que le talent de Brunetti comme compositeur acquit plus de valeur. Heureux de se trouver près d'un maître dont le talent avait autant de charme que d'originalité, il changea sa manière, et se fit l'imitateur de Boccherini dans ses compositions, comme il s'était fait l'imitateur de Nardini sur le violon. Le premier ouvrage où il fit remarquer ce changement dans son style fut son œuvre troisième, contenant le deuxième livre de ses trios pour deux violons et basse. Il fut publié chez Venier, à Paris, en 1782. Mais autre chose est d'imiter une manière, les formes d'un style, ou d'en avoir le génie. Sans doute il y a de l'agrément dans les ouvrages de Brunetti, et l'imitation y est si adroite, que beaucoup de gens les ont souvent mis en parallèle avec les œuvres du maître; mais pour qui juge en connaisseur, il manque dans ces imitations le trait inattendu, toujours piquant, parfois sublime, qui est le cachet de l'original.

Brunetti devait tout à Boccherini, mais il l'eut bientôt oublié, et c'est par la plus noire ingratitude qu'il paya les bienfaits de celui auquel il dut son talent (voy. *Boccherini*). Plus habile que lui dans l'art d'intriguer, il sut lui nuire dans l'esprit du prince et l'éloigner de la cour. Lui seul resta chargé de composer pour le service de cette cour un grand nombre de symphonies, de sérénades et de morceaux de musique de chambre. Il recevait aussi un traitement du duc d'Albe pour écrire des quintettes et des quatuors que ce grand seigneur faisait exécuter chez lui, et qu'on n'entendait point ailleurs. Brunetti était âgé de cinquante-quatre ans lorsque les affaires d'Espagne y amenèrent Napoléon : la frayeur que lui fit la première occupation de Madrid par l'armée française lui causa une atteinte d'apoplexie dont il mourut en 1808, chez un ami, aux environs de cette ville.

Outre les ouvrages cités précédemment, on a gravé, de la composition de Brunetti, trois œuvres de duos pour deux violons, un œuvre de six sextuors pour trois violons, viole, violoncelle et basse, et un œuvre de quintetti. Toutes ces productions ont paru à Paris. Ses compositions inédites sont en beaucoup plus grand nombre; on y compte : 1° Trente et une symphonies et ouvertures à grand orchestre. — 2° Cinq symphonies concertantes pour divers instruments. — 3° Le menuet de Fischer varié et concertant pour hautbois et basson avec orchestre. — 4° Deux livres d'harmonies pour les danses de chevaux des fêtes publiques. — 5° Six sextuors pour trois violons, alto et deux violoncelles — 6° Trente-deux quintetti pour deux violons, deux altos et violoncelle. — 7° Six idem, pour deux violons, alto, basson et violoncelle. — 8° Cinquante-huit

Digitized by Google

quatuors pour deux violons, alto et violoncelle. — 9° Vingt-deux trios pour deux violons et violoncelle. — 10° Six divertissements pour deux violons. — 11° Quatre duos, idem. — 12° Trois airs variés pour violon et violoncelle. — 13° Dix-huit sonates pour violon et basse, et beaucoup d'autres ouvrages dont je n'ai pas l'indication; car M. Picquot dit (*Notice sur la vie et les ouvrages de L. Boccherini*, p. 13) qu'il possède 214 œuvres de Brunetti en manuscrit originaux, et il ne croit pas avoir tout ce qu'a écrit cet artiste.

BRUNETTI (Jean-Gualbert), frère du précédent et second fils d'Antoine, compositeur, né à Pise vers 1760, s'est fait connaître par divers opéras, dont les plus remarquables sont : 1° *Lo Sposo di tre, Marito di nessuna*, à Bologne en 1786. — 2° *Le Stravaganze in campagna*; Venise, 1787. — 3° *Bertoldo e Bertoldina* à Florence en 1788. — 4° *Le Nozze per invito, ossiano gli Amanti capricciosi*, à Rome, en 1791. — 5° *Fatima*, à Brescia, en 1791. — 6° *Demofoonte*, 1790. Brunetti succéda à son père comme maître de chapelle à la cathédrale de Pise. Il a écrit beaucoup de musique l'église. On cite particulièrement de lui, en ce genre, des Matines de la Trinité à 4 voix. Gerber s'est trompé en attribuant à Antoine les opéras qui sont de Jean-Gualbert; et c'est à tort qu'il a critiqué Reichardt qui donnait l'opéra de *Demofoonte* à ce dernier.

BRUNI (François), compositeur, né à Alcara, en Sicile, florissait vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer : *Primo libro di Madrigali a 5 voci*; Messine, 1589, in-4°.

BRUNI (Antoine-Barthélemy), né à Coni en Piémont, le 2 février 1759, s'est livré à l'étude du violon sous la direction de Pugnani et a eu pour maître de composition Spezziani, de Novare. Venu en France à l'âge de vingt-deux ans, il entra à l'orchestre de la Comédie italienne comme violon, et publia successivement quatre œuvres de sonates de violon, vingt-huit œuvres de duos, dix œuvres de quatuors, et quelques concertos. Ses duos sont particulièrement estimés. Vers le milieu de l'année 1789, après la mort de Mestrino, Bruni fut nommé chef-d'orchestre du théâtre de Monsieur; mais son caractère difficile lui suscita des querelles qui le firent remplacer dans ses fonctions par Laboussaye. Plus tard il dirigea l'orchestre de l'Opéra-Comique; mais les mêmes causes lui firent bientôt abandonner sa place. Enfin il fut nommé par le Directoire membre de la commission temporaire des arts. Il a écrit seize opéras, dans lesquels on trouve un chant facile et agréable, de l'effet dramatique et une instrumentation purement écrite; ce sont : 1° *Coradin*, au Théâtre-Italien, en 1786. — 2° *Célestine*, en trois actes, 1787. — 3° *Azélie*, en un acte, 1790. — 4° *Spinette et Marini*, 1791. — 5° *Le Mort imaginaire*, au théâtre Montansier, 1791. — 6° *L'Isola incantata*, au théâtre de Monsieur, en 1792. — 7° *L'Officier de fortune*, au théâtre Feydeau, 1792. — 8° *Claudine*, en un acte, 1794. — 9° *Le Mariage de Jean-Jacques Rousseau*, 1795. — 10° *Toberne, ou le Pêcheur suédois*, en deux actes, 1796. — 11° *Le Major Palmer*, en trois actes, 1797. — 12° *La Rencontre en voyage*, en un acte, 1798. — 13° *Les Sabotiers*, en un acte, 1798. — 14° *L'Auteur dans son ménage*, en un acte, 1798. — 15° *Augustine et Benjamin, ou le Sargines de village*, en un acte, 1801. — 16° *La bonne Sœur*, en un acte, 1802. On a aussi de cet artiste : *Nouvelle Méthode de violon, très-claire et très-facile, précédée de principes de musique extraits de l'Alphabet de Mme Duhan;* Paris Duhan, et *Méthode pour l'alto viola*; Paris, Janet et Cotelle. Une édition française et allemande de ce dernier ouvrage a été publiée à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel. Ce musicien ne méritait pas de tomber dans l'oubli où il est maintenant plongé. Au retour des bouffons, en 1801, Bruni fut nommé chef d'orchestre de leur théâtre; je me rappelle encore le talent qu'il y déploya; jamais cet orchestre n'a mieux accompagné le chant que sous sa direction. Il eut pour successeur Grasset. Retiré à Passy, près de Paris, Bruni y vécut plusieurs années dans le repos. Après un long silence, il donna au théâtre Feydeau, en 1814, *Le Règne de douze heures*, en deux actes, et en 1816, le petit opéra-comique intitulé : *Le Mariage par commission*, qui ne réussit pas. Peu de temps après il retourna dans sa patrie. Il est mort à Coni en 1823.

BRUNINGS (Jean-David), claveciniste, vivait à Zurich en 1792. Il a fait imprimer dans cette ville : 1° 3 Sonates pour le clavecin, op. 1. — 2° 6 Sonatines pour le clavecin, op. 2; 1793. — 3° Sonate pour le clavecin avec violon et basse, op. 3; Paris, Imbault, 1794.

BRUNMAYER (André), organiste de l'église de Saint-Pierre à Salzbourg, en 1803, est né à Lauffen dans l'évêché de Salzbourg. Après avoir appris les premiers principes de la musique, du clavecin et du violon dans le lieu de sa naissance, il devint élève de Michel Haydn, qui lui enseigna les éléments de la composition. Il se rendit ensuite à Vienne, où il prit des leçons de Kozeluch pour le piano et d'Albrechtsberger pour le contrepoint. On a de sa composition : 1° Six messes solennelles, dont deux allemandes. — 2° deux litanies. — 3° XVI graduels pour les différentes

Digitized by Google

fêtes de l'année. — 4° Un oratorio allemand. — 5° Deux opéras-comiques. — 6° Petite cantate à quatre voix, deux clarinettes, deux cors et deux bassons. — 7° Ode de Hagedorn, avec clavecin. — 8° Huit chansons allemandes à quatre voix. — 9° Sérénades pour clavecin avec violon. — 10° Variations pour le clavecin sur différents thèmes. — 11° Six quintetti pour instruments à vent. — 12° Vingt-quatre menuets et trios pour orchestre complet.

BRUNMULLER (Élie), maître de musique à Amsterdam, au commencement du dix-huitième siècle, a publié en 1709 son premier œuvre consistant en solos de violon et trios pour deux violons et basse. Il fit paraître ensuite son *Fasciculus musicus ;* Amsterdam, 1710, in-fol. Cet ouvrage contient des toccates pour piano, des solos pour hautbois, violon et flûte, et des airs italiens et allemands. Enfin l'on connaît aussi de lui : six sonates pour violon ou hautbois avec basse continue.

BRUNNER (Adam-Henri), moine à Bamberg, dans la seconde partie du dix-septième siècle, a publié : 1° *Cantiones Marianæ, oder teutsche marianische Lieder, ueber jeden Titel der Lauretanischen Litaney, mit* 2, 3, 4, *oder mehr Geigen ;* Bamberg, 1670, in-fol. — 2° *Seraphische Tafel-Music,* 64 *de vener. Sacramento handelnende Arien, von einer Singstimme,* 2 *Violinen und General-Bass* (Table de musique séraphique, consistant en 64 ariettes à voix seule pour l'octave du saint Sacrement, deux violons et basse continue); Augsbourg, in-fol., 1693.

BRUNNER (Chrétien-Traugott), directeur de la société de chant à Chemnitz, est né le 12 décembre 1793, à Bruhnlos, village près de Stollberg, dans les montagnes de la Saxe. Le maître d'école de cette localité lui enseigna les premiers principes de la musique, du chant et du piano ; plus tard, lorsque Brunner alla suivre les cours du gymnase de Chemnitz, il continua de cultiver avec ardeur les dispositions qu'il avait reçues de la nature pour cet art. En 1820 il obtint la place de *cantor* à l'église principale de Chemnitz, et dès ce moment la musique devint son unique occupation. C'est depuis cette époque qu'il se livra avec succès à l'enseignement du chant et du piano. D'abord directeur du *Sing-Verein,* société de chant fondée en 1817 par Kunstmann, il fut encore choisi pour la direction d'une autre société connue sous le nom de *Burger-Gesang-Verein,* chœur d'hommes fondé en 1833. On a publié de sa composition : 1° Petites pièces d'exercice avec le doigter pour le piano, op. 6, en 4 suites ; Dresde, Heydt. — 2° Petits exercices progressifs et doigtés pour le piano à 4 mains, op. 9 ; Leipsick, Schubert. — 3° Petits rondeaux agréables et instructifs pour piano à 4 mains, op. 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 4° six idem, op. 31 ; Leipsick, Schubert. — 5° *Récréations musicales de la jeunesse,* six rondeaux et variations sur des thèmes d'opéras, pour le piano à 4 mains, op. 40; ibid. — 6° Beaucoup de pièces faciles pour l'étude du même instrument. — 7° Plusieurs pots-pourris, idem; Chemnitz, Häcker. — 8° Six Lieder pour deux sopranos, op. 16 ; Leipsick, Klemm. — 9° Des chants à 3 et à 4 voix, œuvres 17, 18, 19, 20; ibid., et Hanovre, Bachmann. — 10° *Ubi bene, ibi patria !* chant pour bariton avec chœur d'hommes, op. 22 ; Chemnitz, Häcker. — 11° Plusieurs chants à voix seule.

BRUNO (Aurelio), compositeur, élève du conservatoire de Naples, a donné au théâtre du *Fondo* de cette ville, en 1843, un opéra intitulé : *Adolfo di Gerval, ossia i Montanari scozzesi,* qui éprouva une chute complète. Il ne paraît pas qu'il ait écrit postérieurement pour la scène.

BRUSA (Jean-François), compositeur dramatique, né à Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, a donné en 1724 : *Il Trionfo della Virtù ;* en 1725, *Amor eroico,* et en 1726, *Medea e Giasone.* Le 22 décembre 1726, il fut nommé organiste du petit orgue du chœur de la chapelle ducale de Saint-Marc, appelé *organetto del Palchetto.* Il obtint aussi la place de maître du chœur des jeune filles au conservatoire *degl' Incurabili,* dans la même ville. Brusa mourut vraisemblablement en 1740 ; car il eut pour successeur, à l'*organetto del Palchetto,* Angelo Cortona, le 24 juillet de la même année.

BRUSCO (Jules), né à Plaisance, était maître de chapelle à l'église de Saint-François de cette ville, au commencement du dix-septième siècle. On a de lui : 1° *Modulatio Davidica,* 1622. — 2° *Mottetti ;* Venise, 1629. — 3° *Concerti e Litanie de B. V. a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci ;* Venise, 1629. — 4° *Missa, Psalmi e Te Deum laudamus,* 8 *vocum,* op. 5 ; Venise, Alexandre Vincenti, 1639, in-4°. Il y a une autre édition de cet ouvrage dans la bibliothèque du Lycée musical de Bologne : j'en ignore la date.

BRUSCOLINI (Pasqualino), célèbre contralto italien. En 1743, il débuta au théâtre de Berlin et il y chanta pendant dix ans. De là il alla à Dresde, où il est resté attaché au théâtre de la cour jusqu'en 1763.

BRYENNE (Manuel), le moins ancien des écrivains grecs dont il nous reste des ouvrages sur la musique, vivait sous le règne de l'empe-

Digitized by Google

reur Michel Paléologue l'ancien, vers 1320. On croit qu'il était de la maison de Bryenne, ancienne famille française qui s'établit en Grèce à l'époque des croisades, vers le commencement du treizième siècle. Le traité de musique qui porte son nom a pour titre : *Les Harmoniques ;* il est divisé en trois livres. Fabricius dit, dans sa bibliothèque grecque, que le premier livre est une sorte de commentaire sur le traité de musique d'Euclide, et que le second et le troisième renferment un exposé de la doctrine de Ptolémée. Il serait plus exact de dire que l'ouvrage de Bryenne est une compilation de la plupart des ouvrages des anciens écrivains grecs sur cet art ; car non-seulement on y trouve des extraits d'Euclide et de Ptolémée, mais on y voit aussi des passages de Théon de Smyrne, d'Aristoxène, de Nicomaque et d'autres auteurs.

Grand nombre de manuscrits répandus dans les principales bibliothèques de l'Europe contiennent le livre de Bryenne : des doutes se sont pourtant élevés, vers la fin du dernier siècle, sur les droits qu'il pouvait y avoir. Deux manuscrits, dont un est au Vatican, et l'autre, provenant de la bibliothèque Farnèse, se trouve maintenant en la possession du roi de Naples, contiennent un traité de musique sous le nom d'Adraste de Philippes (*V. Adraste*). Or, cet ouvrage n'est autre que le traité des Harmoniques de Bryenne. Quelques savants italiens, considérant qu'il est parlé dans ce livre du genre enharmonique, qui, longtemps avant Bryenne, avait cessé d'être en usage et n'était plus même connu des Grecs, avaient été tentés de restituer le livre à l'ancien philosophe péripatéticien. D'un autre côté, ils remarquèrent que de nombreux passages de Théon de Smyrne, et même des chapitres entiers de cet auteur étaient intercalés dans le traité des Harmoniques : ils en conclurent que cet ouvrage devait être de beaucoup postérieur à Adraste, et que Manuel Bryenne, ayant fait dans son livre une sorte de résumé de tout ce qu'on avait écrit avant lui, avait pu traiter du genre enharmonique. D'autres faits, ignorés de ces savants, démontrent que le livre des harmoniques appartient à cet écrivain et ne peut être l'ouvrage d'Adraste. Le premier se trouve dans la huitième section du premier livre de cet ouvrage : Bryenne y expose la constitution des neuf premiers tons du chant de l'église grecque, tels qu'ils sont indiqués dans l'*Hagiopolites*, et sans divisions par tétracordes, divisions inséparables du système de la tonalité antique. L'autre fait n'est pas moins significatif; le voici : Il existe à la Bibliothèque impériale de Paris plusieurs manuscrits qui contiennent un traité de musique de Pachymère, sous les numéros 2536, in-4°, 2338, 2339, 2340 2438, in-fol. (1). Cet écrivain naquit, comme on sait, en 1242 et mourut à Constantinople en 1340, à l'âge de quatre-vingt-dix-huit ans. Il fut donc le contemporain de Manuel Bryenne, et écrivit un peu avant lui. Or, dans ce traité de musique de Pachymère, on trouve un long passage (fol. 10 et 11, Mss. 2536) qui est presque mot pour mot répété dans la septième section du premier livre des harmoniques de Bryenne (édit. de Wallis, p. 587, lig. 36 jusqu'à la lig. 29 de la p. 388). Il est donc certain que, dans ce passage, Bryenne a été le copiste de Pachymère, et cette circonstance suffit pour faire voir que le livre des harmoniques a dû être écrit dans le quatorzième siècle, et que son véritable auteur est Bryenne, à qui presque tous les manuscrits l'attribuent. Du reste cet ouvrage n'est pas sans intérêt, car Bryenne est le seul auteur ancien qui fournisse quelques renseignements sur la Mélopée des Grecs.

Meibomius, à qui l'on doit une édition de sept auteurs grecs anciens sur la musique, avait promis de publier les ouvrages de Ptolémee et de Bryenne ; mais il n'a pas tenu sa promesse. Wallis a suppléé à son silence, en donnant, dans le troisième volume de ses œuvres mathématiques (*Joannis Wallis Operum mathematicorum*, Oxoniæ, 1699, 4 vol. in-fol.), le texte grec des ouvrages de Ptolémée et de Bryenne, ainsi que du commentaire de Porphyre sur les harmoniques du premier de ces auteurs, avec une version latine, un appendice et quelques notes. L'ouvrage de Bryenne commence à la page 359 du volume, et finit à la page 508. Wallis s'est servi pour cette édition de quatre manuscrits d'Oxford : les deux premiers étaient tirés de la Bibliothèque Bodléienne, le troisième du collége de l'Université, et le quatrième du collége de la Madeleine. Si jamais quelque savant entreprend de donner une nouvelle édition du traité de Bryenne, il trouvera dans la Bibliothèque impériale de Paris plusieurs manuscrits de cet ouvrage, parmi lesquels ceux qui sont cotés 2455 et 2460 in-fol. se font remarquer par leur beauté et leur correction.

BRYNE (Albert), un des meilleurs compositeurs de musique d'église de l'Angleterre dans le dix-septième siècle, fut élève de Jean Tomkin. Ayant été nommé organiste de Saint-

(1) Depuis que ceci a été écrit dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, M. A. J. H. Vincent (*Voy.* ce nom) a publié, dans sa *Notice sur divers manuscrits grecs relatifs à la musique* (Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi, t. XVI, deuxième partie), le texte du livre de Pachymère, avec une introduction, des notes et les arguments des chapitres en français (pages 384-553). *Voyez* Pachymère.

Digitized by Google

Paul, à Londres, il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1670. Dans la collection de musique sacrée de Clifford, on trouve quelques antiennes de Bryne; plusieurs de ses pièces ont été aussi insérées dans d'autres collections, particulièrement dans celle de Boyce qui a pour titre : *Cathedral Music*. Le tombeau de Bryne se trouve à l'abbaye de Westminster.

BUCHANAN (Thomas), médecin anglais, né en Écosse, connu par de savants ouvrages sur diverses parties de son art, n'est cité ici que pour un livre relatif aux conditions des perceptions sonores de l'oreille, lequel a pour titre : *Physiological illustrations of the organ of hearing, more particularly of the secretion of cerumen and its effects in rendering auditory perceptions accurata and acute*, etc. (Explications physiologiques de l'organe de l'audition, et en particulier de la secrétion du *cérumen* et de ses effets, pour rendre les perceptions auditives promptes et claires, etc.); Londres, Longman et Cie, 1828, gr. in-8° de XVIII et 160 pages, avec 18 planches gravées.

BUCHER (Samuel-Frédéric), juif allemand, membre du consistoire à Zittau, naquit, le 16 septembre 1692, à Regensdorf, dans la Lusace, et mourut à Zittau, le 12 mai 1765. Il a fait imprimer dans cette ville, en 1741, une dissertation in-4° sur les directeurs de musique chez les Hébreux, sous ce titre : *Menazzehim, Die Kapellmeister der Hebræer*.

BUCHHOLTZ (Jean-Godefroi), né à Aschersleben, en 1725, étudia la théologie à Halle, et fut ensuite co-recteur dans sa ville natale. On ignore en quel temps il quitta cette position pour se rendre à Hambourg, mais on sait qu'il remplit en cette ville les fonctions de professeur de musique. Buchholtz était un artiste distingué sur le clavecin et sur le luth. Il était aussi compositeur pour l'église, et l'on a de lui divers ouvrages de musique instrumentale. Il a publié : 1° *Unterricht für diejenigen, welche die Musik und das Klavier erlernen wollen* (Instruction pour ceux qui veulent apprendre la musique et le clavecin); Hambourg, 1782. — 2° *Divertimenti per il cembalo con violino*. — 3° *Zwey neue Sonatinen für das Klavier* (Deux nouvelles petites sonates pour le clavecin; Hambourg, 1798. Buchholz est mort à Hambourg, le 10 juin 1800, à l'âge de 75 ans.

BUCHHOLTZ (Jean-Simon), un des meilleurs facteurs d'orgues des temps modernes, naquit le 27 septembre 1758, à Schlosz-Wippach, près d'Erfurt. Il apprit son art à Magdebourg, chez le facteur d'orgue Nietz, puis il travailla longtemps chez Gruneberg, au vieux Brandebourg, et chez Marx à Berlin; enfin il s'établit dans cette dernière ville. Le nombre des orgues qu'il a construites s'élève à plus de trente, parmi lesquelles on en remarque seize à deux et trois claviers. Les plus considérables sont celui de Bath, dans la nouvelle Poméranie (États-unis d'Amérique), composé de 42 jeux, et celui de Treptow, de 28 jeux. Buchholtz est mort à Berlin le 24 février 1825. Son fils, qui a travaillé longtemps avec lui, est aussi facteur d'orgues distingué, à Berlin. Il a introduit quelques perfectionnements dans le mécanisme de l'instrument.

BUCHIANTI (Pierre), compositeur italien, qui vivait dans la première partie du dix-septième siècle. On a de lui un premier œuvre qui a pour titre : *Scherzi e madrigali a una e due voci*, Venise, 1627.

BUCHMANN (Frédéric), organiste de l'église Saint-Blaise, à Nordhausen, naquit dans cette ville le 3 juillet 1801, et y mourut en 1843. Sa vie, dénuée d'événements, s'est passée avec calme dans l'exercice de ses fonctions. On connait de sa composition : — 1° Grande sonate brillante pour piano seul (en *ut*); Mülhausen, Buchmann. — 2° *Feier der Toene* (La fête des sons), pour voix seule avec piano, op. 2; Nordhausen, Busse. — 3° Les Grâces, idylle romantique et mythologique pour voix seule et piano, op. 3; ibid. — 4° *Vermählungsfierlied* (Chant de la célébration du mariage), op. 4; ibid. — 5° *Die Bürgschaft* (La Bourgeoisie), de Schiller, pour voix seule et piano, *ibid*. Kœrner a inséré une pièce finale pour orgue, de la composition de Buchmann, dans son recueil intitulé : *Postludien-Buch für Orgelspieler*; Erfurt (s. d.), in-4° obl.

BÜCHNER (Jean-Henri), compositeur allemand, vivait au commencement du dix-septième siècle. Draudius cite de lui deux ouvrages (*Bibliot. classica germ.*) dont voici les titres : 1° *Series von schœnen Villanellen, Taentzen, Galliarden und Curanten mit 4 Stimmen, vocaliter und instrumentaliter zu gebrauchen* (Collection de belles villanelles, danses, gaillardes et courantes à quatre parties, etc.); Nuremberg, 1614, in-4°. — 2° *Erodiæ dass ist Liedlein der Lieb amorosischen Textes beneben etlichen Galliarden, Curanten*, etc., *mit 4 Stimmen* (Erotiques ou petites chansons sur des textes d'amour, dont plusieurs en forme de gaillardes et de courantes. à 4 voix); Strasbourg, 1624.

BÜCHNER (Jean-Chrétien), compositeur de musique religieuse, naquit en 1736. Il passa la plus grande partie de sa vie à Gotha, où il était musicien de ville, et mourut le 23 décembre 1804. Ses ouvrages les plus estimés sont des cantates

igitized by Google

d'église et des chansons spirituelles : elles sont restées en manuscrit.

BÜCHNER (Charles-Conrad), facteur de pianos et de divers instruments à Sondershausen, naquit à Hameln en 1778. Il apprit d'abord la profession de sellier; mais ayant eu de fréquentes occasions d'entendre de belle musique à Dresde, pendant qu'il y travaillait, il en éprouva de si vives émotions, qu'il résolut d'être musicien à quelque prix que ce fût. Cependant il était déjà d'un âge trop avancé pour espérer de devenir un jour compositeur ou virtuose; il fallut qu'il se bornât à faire usage de son adresse en mécanique pour la construction des instruments. Il se rendit d'abord à Sondershausen, où demeuraient ses parents. Là, il commença à réparer de vieux instruments, étudia les principes de leur construction; puis il essaya d'en fabriquer lui-même, et par ses essais répétés il acquit en peu de temps des connaissances étendues dans son art. En 1810, sa fabrique de pianos avait déjà de la réputation en Allemagne; depuis lors, elle a acquis encore plus de développements.

BÜCHNER (Adolphe-Émile), pianiste, organiste et compositeur, professeur de musique à Leipsick, est né à Osterfeld, près de Naumbourg, le 5 décembre 1826. Élève du Conservatoire de Leipsick, il s'y est fait connaître dès son début par la composition d'une symphonie dont l'exécution a eu quelque succès en 1845. Ce jeune artiste a publié quelques légères productions pour le piano, parmi lesquelles on remarque celle qui a pour titre *In die Ferne* (Dans le lointain), poëme de Klett, transcrit pour le piano, op. 1 ; Leipsick, Siegel. On connaît aussi de lui des chants pour voix seule et piano, op. 3, 4, 7 ; ibid.

BUCHOI. *Voyez* Binchois.

BUCHOWSKI (Benigne), moine bénédictin, né en Pologne en 1647, d'une famille riche et distinguée, entra fort jeune au couvent de Cracovie, où il se livra à l'étude de la littérature, de la poésie et de la musique. Ses progrès furent rapides, et bientôt il fut compté parmi les poëtes distingués de la Pologne. Après avoir occupé quelques-uns des postes les plus importants dans son ordre, il demanda et obtint sa sécularisation, puis il se retira dans une cure de village et y passa le reste de ses jours. Il y mourut en 1720. On a de Buchowski des poésies latines qui ont été imprimées à Cracovie, et des Cantiques dont il avait composé la musique et qui ont paru sous le titre de *Cantus et luctus*; Cracovie, 1714, in-8°.

BUCHOZ (Pierre-Joseph), laborieux compilateur, né à Metz, le 27 janvier 1731, se livra d'abord à l'étude du droit, et fut reçu avocat à Pont-à-Mousson en 1750; puis il quitta cette profession pour la médecine, et obtint le titre de médecin ordinaire du roi de Pologne, Stanislas. Il est mort à Paris, le 30 janvier 1807. Buchoz a donné une nouvelle édition du livre de Marquet, son beau-père (voy. *Marquet*) sur l'art de connaître le pouls par la musique, avec beaucoup d'augmentations. Cette édition a pour titre : *L'art de connaître et désigner le pouls par les notes de la musique, de guérir par son moyen la mélancolie et le tarentisme, qui est une espèce de mélancolie ; accompagné de 198 observations, tirées tant de l'histoire que des annales de la médecine, qui constatent l'efficacité de la musique, non-seulement sur le corps, mais sur l'âme, dans l'état de santé ainsi que dans celui de maladie*, etc.; Paris, Mesnard, 1806, in-8°. Dans cet ouvrage, Buchoz a refondu une dissertation qu'il avait publiée dans les mémoires de l'académie de Nancy, sur la manière de guérir la mélancolie par la musique.

BUCHWEISER (Mathieu), naquit le 14 septembre 1772, à Seudling près de Munich, où son père était instituteur. A l'âge de huit ans, il entra comme enfant de chœur au couvent de Bernried, près de Starnberg, et y apprit les langues anciennes ainsi que la musique; puis, en 1783, il fut admis au gymnase de Munich. A cette époque, il devint élève de Valesi, qui lui enseigna les éléments du chant et de l'art de jouer de l'orgue. Ses études musicales étant terminées, il fut fait répétiteur de l'Opéra au théâtre royal, et la place d'organiste de la cour lui fut donnée en 1793. On a de lui des messes allemandes qui ont été exécutées avec succès dans plusieurs chapelles. Il a aussi composé la musique d'un mélodrame intitulé : *Der Bettel student* (L'Étudiant mendiant), qui a été représenté par ses condisciples du Gymnase, à Tœlz.

Buchweiser avait un frère aîné (Balthazar), né à Seudling en 1765, qui fit aussi ses études musicales sous la direction de Valesi. Sur la recommandation de l'électrice de Bavière, il fut admis comme chanteur chez l'électeur de Trèves. Là il étudia la composition chez le maître de chapelle Sales. En 1811 il était directeur de musique au théâtre impérial de Vienne. On a de cet artiste six chansons allemandes avec accompagnement de piano.

BUCK (Jean-Frédéric), *cantor* à Bayreuth, occupait cette position en 1840. Il a publié, conjointement avec C. W. L. Wagner, cantor à *Kirchrusselbach*, en Bavière, un livre de mélodies chorales à 4 voix d'hommes à l'usage des temples protestants de la Bavière, des écoles normales d'instituteurs, des colléges et des sociétés

de chant, sous ce titre : *Der protestantischen Kirchengemeinde des Königsreichs Bayern. für vier Mannerstimmen*, etc.; Bayreuth, 1839, in-4°.

BUDIANI (JUVENTO), ancien luthier de l'École de Brescia, dans le seizième siècle, fut contemporain et concitoyen de Jean Paul Magini, mais ne l'égala pas pour la bonté des instruments. Il travailla depuis 1570 jusqu'en 1590. Dragonetti possédait un *violone*, ou contrebasse de viole de cet artiste, qu'il avait fait arranger et monter en contrebasse à quatre cordes. Ses sons étaient voilés, mais d'un timbre agréable dans le *solo*.

BUEL ou **BÜEL** (CHRISTOPHE), maître de chapelle à Nuremberg, et garde des registres de la chancellerie de cette ville, vivait dans la première partie du dix-septième siècle, et mourut en 1631. Lichtenthal, qui a lu dans la Littérature de la Musique de Forkel *gestorben* (mort), a cru voir *geboren* (né), et a écrit en effet que Buel est né en 1631, bien qu'un des ouvrages de ce musicien porte la date de 1624. Il s'est fait connaître par deux traités de musique dont le premier à pour titre *Melosharmonicum* (Nuremberg 1624, in-4°), et le deuxième, *Doctrina duodecim modorum musicalium*, in-fol. Forkel, qui indique le titre de celui-ci, n'en connaissait pas la date.

BUFFARDIN (PIERRE-GABRIEL), célèbre flûtiste, né en France, vers la fin du dix-septième siècle, fut engagé au service de la chapelle électorale de Dresde en 1716, et mourut en cette ville dans les derniers mois de l'année 1739. Son habileté se faisait surtout remarquer dans l'exécution des passages rapides. Buffardin fut pendant quatre mois le maître de flûte de Quantz.

BUFFIER (Le P. CLAUDE), jésuite, né en Pologne d'une famille française, le 25 mai 1661, fit ses études à Rome, où ses parents s'étaient fixés, et entra dans la société de Jésus en 1679, à l'âge de 18 ans. Au retour d'un voyage qu'il avait fait à Rome en 1697, il fut associé à la rédaction du *Journal de Trévoux*, et vécut dans la maison des Jésuites, à Paris, où il finit ses jours le 17 mai 1737. Dans le nombre considérable d'ouvrages de tout genre publiés par le P. Buffier, on remarque celui qui a pour titre : *Cours des sciences sur des principes nouveaux et simples, pour former le langage, le cœur et l'esprit* : Paris 1732, in-fol : Il y consacre un long chapitre à examiner la question : *Si les beautés de la musique sont réelles ou arbitraires*. Il prend cette occasion pour faire un petit *Traité de la musique, intelligible à ceux mêmes qui n'en auraient jamais ouï parler, comme pourraient être des hommes sourds*. Ce petit traité se trouve dans la partie de son ouvrage qui a pour titre : *Essai de la manière dont on peut s'y prendre pour enseigner méthodiquement une science à ceux qui n'en auraient eu nulle idée : manière appliquée à la musique*.

BUHL (JOSEPH-DAVID), issu d'une famille allemande, naquit, en 1781, au château-de-Chanteloup, près d'Amboise (Indre-et-Loire). Son père était alors attaché au duc de Choiseul en qualité de musicien. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il se livra fort jeune à l'étude du clavecin et de la trompette : ses progrès furent si rapides sur ce dernier instrument, qu'il put se faire entendre comme virtuose à l'âge de onze ans, et qu'il obtint son admission dans la compagnie de musique de la garde parisienne, qui fut organisée après le 10 août 1792. Plus tard, il entra dans la musique des grenadiers à pied de la garde des consuls. Une école de trompette pour la cavalerie ayant été instituée à Versailles, au commencement de 1805, David Buhl, alors le plus habile trompettiste de France, y fut appelé comme professeur. Il y continua ses fonctions jusqu'en 1811, époque de la suppression de l'école. Le 1er juillet 1814 il reçut sa nomination de chef de musique de l'état-major des gardes du corps du roi Louis XVIII, et dans la même année la décoration de la Légion d'honneur lui fut accordée. En 1816, cet artiste recommandable fut nommé conjointement première trompette de l'opéra et du théâtre royal Italien : pendant dix ans il en fit le service actif ; mais une blessure grave qu'il reçut à Reims, au sacre du roi Charles X, en 1825, par le choc d'une voiture du cortége royal, l'obligea de prendre sa retraite. Ses services furent récompensés par des pensions sur les fonds de la liste civile et sur la caisse de l'Opéra. Buhl travailla longtemps au perfectionnement de la grande trompette droite, qu'il considérait avec raison comme la voix aiguë du trombone. En 1823 il entreprit de faire adopter en France l'invention d'un facteur de Hanau, nommé *Haltenhoff*, qui avait appliqué à la trompette la coulisse des trombones. Ce système eut alors peu de succès, parce qu'un ressort tourné en spirale et d'une grande énergie ramenait rapidement la branche mobile de la coulisse à sa position première, et opposait une forte résistance qui gênait la main dans ses mouvements, pour prendre les diverses intonations. Débarrassée de ce ressort, la trompette à coulisse a été conservée en France : quelques artistes la préfèrent à la trompette à cylindres. Le célèbre trompettiste anglais, Harper fils, n'en joue pas d'autre. Buhl a publié une *Méthode de trompette, adoptée pour l'enseignement dans l'école de trompette établie à Saumur* ; Paris, Janet, in-4° (*s. d.*). Il a été aussi

Digitized by Google

chargé de la rédaction de *l'Ordonnance de Trompettes* qui a paru chez le même éditeur.

BUHLE (Jean-Gottlieb), professeur de philosophie à l'université de Gottingue, né à Brunswick le 18 janvier 1763, a publié un livre qui a pour titre : *Aristoteles : Ueber die Kunst der Poesie aus dem Griechischen uebersetzt und erläutert. Nebst Twinings Abhandlung ueber die poetische und musicalische Nachahmung. Aus dem Englischen uebersetzt* (Poétique d'Aristote, traduite du grec et expliquée. Suivie de la dissertation de Twining sur l'imitation poétique et musicale, traduite de l'anglais); Berlin, Voss, 1798, 278 pages in-8°.

BÜHLER (François-Grégoire), maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg, naquit à Schneidheim, près de cette ville, le 12 avril 1760. Son père, qui était instituteur, jouait bien de l'orgue, et lui enseigna les éléments de la musique; ensuite le jeune Bühler fut envoyé au couvent de Mayngen, où un moine continua son éducation musicale. En 1770, il entra comme enfant de chœur à l'abbaye de Neresheim. Il y fréquenta le collége, et fut instruit dans le chant par le directeur du chœur P. Mayr, et dans l'art de jouer du piano par le P. Benoît Werkmeister, qui fut dans la suite prédicateur de la cour à Stuttgard. Un autre moine (le P. Ulrick Faulhaber) lui enseigna les éléments de l'harmonie et de la composition. A l'âge de quatorze ans, Bühler était déjà capable d'accompagner sur l'orgue le chant des offices. Au mois de novembre 1775 il fut obligé de quitter l'abbaye, pour aller faire ses études de philosophie à Augsbourg. Il eut occasion de connaître dans cette ville le célèbre organiste de la cathédrale Michel Dimmler, qui lui donna des leçons d'orgue et de composition. Cependant la nécessité de prendre une position commençait à se faire sentir ; elle devint si pressante, qu'il se vit contraint de retourner au couvent de Mayngen, où il entra comme novice. Il y prit encore des leçons d'accompagnement du plain-chant d'un moine nommé le P. Leodogar Andermath, et acquit sous sa direction beaucoup d'habileté. Après une année d'épreuve, il sortit de son couvent dont le régime ne convenait pas à sa santé, retourna à Augsbourg, où il reprit le cours de ses études, puis se rendit à l'abbaye des Bénédictins de Donawerth, en 1778, y recommença un noviciat, et pendant ce temps prit des leçons de composition de Neubauer, puis de Rosetti, maître de chapelle du prince d'Oettingen Wallerstein. Le 20 juin 1784 il fit ses vœux et fut ordonné prêtre. C'est vers ce temps qu'il commença à composer des messes, des offertoires et des symphonies. La réputation que ces ouvrages lui procurèrent le fit appeler en 1794, en qualité de maître de chapelle, à Botzen. Il y resta sept ans. A cette époque, il demanda au pape sa sécularisation ; l'ayant obtenue, il alla prendre possession de la place de maître de chapelle de la cathédrale d'Augsbourg en 1801, et l'occupa jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 4 février 1824.

Les compositions religieuses de Bühler sont faibles de style, et les idées n'y ont pas la majesté convenable à ce genre de musique : mais elles ont une mélodie naturelle et facile, qui leur a procuré une sorte de vogue dans les petites villes où elles pouvaient être exécutées sans peine. Ses principaux ouvrages sont : 1° Six messes à quatre voix et orchestre, op. 1 ; Augsbourg, Lotter. — 2° Vingt-huit hymnes de vêpres, op. 2 ; ibid. — 3° *Missa solemnis* (en *la*), op. 3 ; ibid. — 4° Trois messes allemandes à trois voix et orchestre, n^{os} 1, 2 et 3 ; Augsbourg, Bœhm et Lotter. — 5° Litanie de la Vierge à quatre voix et orchestre ; ibid. — 6° Messes en *si* et en *ut*, à quatre voix, orchestre et orgue ; Mayence, Schott. — 7° Messe pour soprano, alto, basse (et tenore *ad libitum*), avec orchestre ; Augsbourg, Bœhm. — 8° Messe en *ré* à quatre voix et orchestre ; ibid. — 9° Messe brève et facile, à quatre voix et orchestre ; ibid. — 10° Offertoires pour tous les temps à quatre voix, orchestre et orgue ; ibid. — 11° Beaucoup de psaumes, *Pange lingua, Libera, Requiem, Te Deum*, Vêpres, cantiques et airs d'église ; ibid. — 12° Plusieurs recueils de chansons allemandes avec accompagnement de piano ; ibid. — 13° six Sonates faciles et plusieurs recueils de petites pièces pour l'orgue ; ibid. — 14° Des préludes et des versets pour le même instrument ; ibid. — 15° Plusieurs airs variés pour le clavecin. — 16° Sonates pour le même instrument. — 17° Des suites de petites pièces. Bühler s'est aussi fait connaître comme écrivain par un petit ouvrage intitulé : *Partitur Regeln in einem kurzen Auszuge für Anfaenger, nebst einem Anhange, wie man in alle Tœne gehen kœnne* (Abrégé des règles de la partition pour les commençants etc.) ; Donawerth, 1793, in-4°. Il a paru à Munich une deuxième édition améliorée et augmentée de cet ouvrage.

BUHLER (Jean-Michel), constructeur d'orgues et de pianos à Bayhingen, dans le Würtemberg, vers 1790, a travaillé d'abord chez Spath et Schmahl à Ratisbonne. Il a fait annoncer dans la Gazette Musicale de Spire (1791, pag. 175) des pianos à deux claviers de son invention. Il ne paraît pas que cette innovation ait eu du succès.

BUINI (Joseph-Marie), compositeur dramatique, né à Bologne, vers la fin du dix-septième

Digitized by Google

siècle, était aussi poëte et composa les paroles de plusieurs opéras qu'il mit en musique. Ses ouvrages ont eu du succès dans la nouveauté; en voici les titres : 1° *L'Ipocondriaco*, à Florence, 1718. — 2° *Il Mago deluso dalla magia*, à Bologne, en 1718. — 3° *La Pace per amore*, en 1719. — 4° *I diporti d'Amore in Villa*. — 5° *Gl' Inganni fortunati*, à Venise, en 1720 — 6° *Filindo*, à Venise, en 1720. — 7° *Armida delusa*, en 1720. — 8° *Cleofile*, en 1721. — 9° *Amore e Maestà, ovvero l'Arsace*, à Florence en 1722. — 10° *Gl' Inganni felici*, en 1722. — 11° *Armida abbandonata*, en 1723. — 12° *La Ninfa riconosciuta*, en 1724. — 13° *L'Adelaide*, à Bologne en 1725. — 14° *Gli Sdegni cangiati in amore*, en 1725. — 15° *Il Savio delirante*, en 1725. — 16° *La Vendetta disarmata dall'Amore*, en 1726. — 17° *Albumazar*, en 1727. — 18° *La forza del sangue*, en 1728. — 19° *Frenesie d'Amore*, en 1728. — 20° *Teodorico*, à Bologne en 1729. — 21° *Malmacor*, en 1729. — 22° *Amore e Gelosia*, en 1729. — 23° *Chi non fa, non falla*, en 1729. — 24° *Endimione*, à Bologne, en 1729. — 25° *L'Ortolana Contessa*, en 1730. — 26° *Il Podestà di Colognole*, en 1730. — 27° *La Maschera levata al vizio*, en 1730. — 28° *Artanagamenone*, à Venise en 1731. — 29° *Fidarsi è ben, ma non fidarsi è meglio*, à Venise en 1731. — 30° *Gli Amici de Martelli*, à Bologne en 1734. On connaît aussi de Buini des sonates pour violon et clavecin imprimées à Bologne. Il avait été nommé membre de l'Académie des philharmoniques de cette ville en 1722, et en fut prince en 1730 et 1735.

BULANT (Antoine), professeur de musique à Paris, vers 1784, y a publié quelques œuvres de musique instrumentale, dont *Six quatuors pour violon*, op. 2; *Six duos pour clarinette*, op. 4; et *Quatre symphonies à grand orchestre*, op. 5.

BULGARELLI (Marianne-Benti) et non *Bulgarini*, surnommée la *Romanina*, fut une des cantatrices les plus distinguées de la première partie du dix-huitième siècle. Elle brilla plus longtemps qu'il n'est donné d'ordinaire aux cantatrices, car elle chantait déjà à Rome en 1703, et on la retrouve encore au théâtre à Venise en 1729. Née à Rome, non en 1679, comme on l'a dit dans la *Gazette du monde élégant* (Zeit. für d. eleg. Welt., 1829, n° 9), mais en 1684, elle revint dans sa ville natale en 1730, et y mourut quatre ans après. Les Vénitiens la redemandèrent souvent, et témoignèrent toujours un grand enthousiasme en l'écoutant. Elle chanta aussi dans les autres grandes villes d'Italie, particulièrement à Naples, avec beaucoup de succès. Amie de Métastase, elle secourut ce grand poëte de sa bourse après qu'il eût dissipé la fortune que Gravina lui avait laissée. En 1725, elle le suivit à Vienne, puis elle chanta à Breslau, et en 1728, à Prague. De retour à Rome, elle y passa dans le repos les quatre dernières années de sa vie, jouissant en artiste et de sa gloire et des richesses qu'elle avait acquises.

BULGHAT (Jean de), imprimeur de musique à Ferrare, vécut vers 1540. Il avait formé une société pour son genre d'industrie avec Henri de Campis et Antoine Hucher, ainsi qu'on le voit par le premier livre de madrigaux d'Alfonse *della Viola* (*voy.* ce nom) qui sortit de ses presses en 1539.

BULL (John), né dans le comté de Sommerset en 1563, était, dit-on, issu de la famille de Sommerset. A l'âge de onze ans il commença à étudier la musique; Blitheman, organiste de la chapelle royale, lui donna les premières leçons et lui enseigna les principes de la composition et l'art de jouer de l'orgue. Il n'avait que vingt-trois ans lorsqu'il fut admis à prendre ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford, et six ans après il fut reçu docteur. Son habileté extraordinaire sur l'orgue le fit nommer organiste de la cour en 1591, après la mort de Blitheman. La reine Élisabeth le proposa, en 1596, pour remplir les fonctions de premier professeur de musique au collége de Gresham. Il y prononça un discours contenant l'éloge du fondateur et celui de la musique. Ce morceau a été imprimé sous ce titre : *The Oration of Maister John Bull, Doctor of Musicke, and one of the Gentlemen of his Majestie's Royal Chappell, as he pronounced the same, before divers worshipful persons, the Aldermen and Commoners of other people, the sixth day of october* 1597, *in the new erected colledge of sir Thomas Gresham : made in the commendation of the founder, and the excellent Sience of Musicke. Imprinted at London by Thomas Este.* Cinq ans après, le dérangement de sa santé le força à voyager; il parcourut la France, l'Allemagne, et fut accueilli partout avec distinction. A. Wood rapporte à ce sujet une de ces anecdotes qu'on a faites sur beaucoup d'artistes renommés. Il dit que Bull, étant arrivé à Saint-Omer, se présenta à un fameux musicien qui était maître de chapelle, et se proposa à lui comme élève. Ce musicien lui présenta un morceau à *quarante voix* dont il se disait auteur, et il défia qui que ce fût d'y ajouter une seule partie ou d'y trouver une faute. On devine le reste. Bull demanda du papier réglé, se fit enfermer pendant deux heures; et, quand le maître revint, il lui montra *quarante* autres parties qu'il avait ajoutées à son morceau. Alors le mu-

Digitized by Google

sicien lui dit qu'il était Bull ou le diable, et se prosterna. Un conte si ridicule n'a pas besoin d'être réfuté. Plusieurs places honorables furent offertes au musicien anglais par l'empereur d'Autriche et les rois de France et d'Espagne; mais il préféra retourner dans sa patrie. Le successeur d'Élisabeth, Jacques I^er^ le nomma son organiste particulier en 1607. Six ans après il quitta l'Angleterre de nouveau, parcourut les Pays-Bas, et enfin, se rendit à Anvers, en 1617, pour solliciter la place d'organiste des trois orgues de la cathédrale, devenue vacante par la mort de Rombout Waelrant. Le chapitre de l'église Notre-Dame la lui accorda, et John Bull prêta serment en sa nouvelle qualité, le 29 décembre de la même année. Il mourut à Anvers le 12 mars 1628, et fut inhumé le 15 du même mois (1). On trouve dans l'école de musique, à Oxford, un portrait du D. Bull. Il est représenté en habit de bachelier. Hawkins l'a fait graver dans son Histoire de la musique (tom. 3, p. 318). Les seuls ouvrages de ce compositeur qui ont été imprimés, sont des leçons pour la *virginale* (épinette) dans la collection intitulée : *Parthenia*, et une antienne : *Deliver me, ô God*, inséré dans le *Cathedral music* de Barnard. Le Dr. Burney a donné des variations de Bull pour la virginale sur *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, dans son *Histoire de la musique* (tom. 3, p. 115), et Hawkins nous a conservé deux canons assez ingénieux du même maître (*A General History of Music*, t. 2, p. 366.) Le Dr. Pepusch en avait rassemblé une nombreuse collection manuscrite et vantait leur excellence sous les rapports de l'harmonie, de l'invention et de la modulation. Ward en a donné le catalogue dans ses *Lives of the professors of Gresham college* (Londres, 1740) : On y trouve environ 120 pièces pour l'orgue et la virginale, consistant en pavanes, gaillardes, allemandes, préludes, fantaisies et variations. Dans ce nombre se trouve le fameux air *God save the King*, qui, avec les variations, occupe les pages 56 à 63 dans le manuscrit. Les autres compositions du docteur Bull consistent en pièces de musique d'église à 3, 4 et 5 voix; elles sont au nombre de vingt-trois, et leur style est très-satisfaisant. Le docteur Burney prétend, au contraire, que la musique de Bull, bien qu'assez correcte pour l'harmonie, est lourde, monotone, et fort inférieure à celle de Bird et de Tallis.

Dans un écrit intéressant intitulé : *An Account of the national Anthem intitled* God save the King, M. Richard Clark a prouvé (p. 67 et suiv.) que cet air célèbre a été composé par John Bull, à l'occasion de la *Conspiration des poudres*, à laquelle le roi Jacques I^er^ avait échappé en 1605. Il est assez singulier qu'après avoir écrit cet air qui lui valut la faveur de Jacques I^er^, l'artiste ait été obligé d'aller chercher ensuite des moyens d'existence en pays étranger, sous le règne du même roi et de son fils Charles I^er^. Au reste il résulte des recherches de M. Clarck que toutes les traditions qui ont attribué l'air dont il s'agit à Hændel, à Smith, son élève et ami, à Henry Carey (*voy.* ce nom), et même à Lully, sont sans fondement.

(1) Ces faits, qui font cesser l'incertitude où l'on était resté sur le lieu et l'époque où Bull cessa d'exister, ont été découverts dans les archives de la cathédrale d'Anvers, par M. Léon de Burbure (voyez ce nom).

BULL (Ole-Bornemann), le plus excentrique des violonistes virtuoses, est né le 5 février 1810, non à Christiania, comme on le croit généralement, mais à Bergen, à 70 lieues de cette ville, sur la côte occidentale de la Norvége. Il existe dans cette ville une école royale de musique où douze jeunes gens sont élevés gratuitement : Ole Bull y reçut sa première éducation musicale. Un penchant invincible le portait vers l'étude du violon : il s'était procuré un mauvais instrument de cette espèce et s'y exerçait sans relâche; mais son père, qui le destinait à l'état ecclésiastique, le lui ôta, et l'envoya à l'université de Christiania, à l'âge de dix-huit ans. Préocupé de son goût favori, Ole Bull fit peu de progrès dans ses études scientifiques : elles lui devinrent bientôt insupportables, et sa résolution fut prise de s'affranchir de l'autorité paternelle. Encouragé par l'enthousiasme de ses jeunes compatriotes pour son jeu sauvage autant qu'original, il donna des concerts, et osa même remplir des fonctions de chef d'orchestre avant d'être en état de lire une partition. Ayant amassé ainsi quelque argent, il partit pour Cassel, en 1829, avec le projet de prendre des leçons de Spohr; mais il y avait si peu de rapports entre l'organisation du maître et celle de l'élève, qu'ils ne purent s'entendre. La régularité méthodique du premier faisait bondir l'autre d'impatience : ils ne tardèrent point à se dégoûter l'un de l'autre et à se séparer. Ole Bull voulut en appeler au public dans un concert où il donna carrière à toutes ses fantaisies; épreuve dangereuse dans laquelle il succomba sous les huées des partisans de l'école classique. Découragé par ce résultat inattendu, il se rendit à Goettingue pour s'y livrer à l'étude du droit : mais cette époque était précisément celle où Paganini parcourait l'Allemagne et y excitait les plus vives émotions. Le caractère du talent de cet homme extraordinaire fut une révélation pour Ole Bull, et porta son admiration jusqu'à l'enthousiasme. S'attachant aux pas du célèbre artiste génois, il

Digitized by Google

le suivit à Paris, en 1831. Là commença pour lui la vie aventureuse et romanesque qui a fait de sa personne et de son talent quelque chose d'exceptionnel et de fantastique. Dévalisé par des voleurs qui lui enlevèrent même son violon, il s'abandonna au désespoir et alla se précipiter dans la Seine. Des bateliers l'ayant retiré de l'eau sans connaissance, on le transporta dans un corps de garde où des soins empressés le rappelèrent à la vie. Parmi les curieux que ce spectacle avait attirés se trouvait une dame qui, frappée de la ressemblance d'Ole Bull avec un fils qu'elle avait perdu, le fit transporter chez elle et le confia à son médecin ; puis, quand il fut revenu à la santé, elle le combla de bienfaits, lui donna un excellent violon de Guarnérius, et lui fournit les moyens de se rendre en Italie, où il croyait que de grands succès l'attendaient. Arrivé à Milan, il y eut des démêlés avec la police autrichienne, et même fit sentir à ses agents sa force herculéenne. Obligé de s'enfuir, il se rendit à Bologne; il y arriva au mois d'avril 1834, et y donna, le 2 mai suivant, un concert dans lequel il joua deux morceaux de sa composition sans orchestre et à quatre parties pour un violon seul, qui furent chaleureusement applaudis. De Bologne il alla à Rome, où il ne se fit pas entendre en public, puis à Naples où il arriva à l'automne de la même année. Au mois de février 1835, il joua entre deux actes du *Nouveau Figaro*, de Ricci, au théâtre du *Fondo*, et se fit applaudir avec enthousiasme dans une fantaisie de sa composition, avec orchestre. Après avoir visité la Sicile et avoir passé quelques mois à Palerme et à Messine, il retourna à Naples, puis alla à Florence, à Gênes, à Turin, et revint à Paris par le midi de la France. En 1837, il était à Bruxelles et y donnait des concerts; puis il se rendit en Russie, et joua à Saint-Pétersbourg et à Moscou dans l'hiver de 1838. A son retour il joua à Kœnigsberg, Berlin, Breslau et Vienne. Dans l'année 1840 il fit un nouveau voyage en Allemagne, et se fit entendre à Munich, Salzbourg, Francfort, Leipsick, et Berlin, après avoir joué à Paris au théâtre de la Renaissance, sans y produire une impression favorable sur les artistes. A Leipsick, il trouva aussi de l'opposition, et les journaux de l'époque lui reprochèrent d'user de charlatanisme, tant par le caractère de son jeu que par le choix des titres de ses morceaux ; par exemple *Adagio dolente*, et *Allegro ridente*. A la suite de ce voyage, il parcourut le Danemarck, la Suède, et rentra à Christiania, après douze ans d'absence. Ce fut à cette époque qu'il forma le projet d'un voyage dans l'Amérique du Nord, réalisé en 1844. Là, il donna une libre allure à toutes ses excentricités, jugeant avec intelligence les instincts des populations au milieu desquelles il se trouvait, et mettant son talent en rapport avec leurs penchants. C'est ainsi qu'il m'a dit lui-même en riant qu'un caprice extravagant, auquel il avait donné le titre du *Bœuf mangé par le tigre*, excita de tels transports d'enthousiasme dans tous les États de l'Union, qu'il en tira plus de 60 mille dolars de bénéfice (300,000 francs). De retour en Europe, il fit une excursion à Alger dans l'été de 1846, puis parcourut le midi de la France, et revint à Paris à la fin de 1847. Peu de jours après la révolution de Février suivant, il se fit entendre dans un concert au profit des blessés, puis revint à Bruxelles pour la seconde fois. Après y avoir passé quelques mois sans y donner de concerts, il retourna en Norvége, et y fonda un théâtre national. Brouillé avec l'autorité locale de Bergen, à l'occasion de quelques formalités qu'il avait négligées, il subit une condamnation, et, dégoûté du séjour de sa ville natale par cet incident, il s'en éloigna, vraisemblablement pour n'y plus retourner; puis il donna des concerts en parcourant l'Allemagne, et enfin, se rendit dans l'Amérique du Sud. Les journaux ont annoncé qu'il avait acheté de vastes terres en Pensylvanie, dans l'intention d'y fonder une colonie Scandinave; mais il y a lieu de croire que le résultat de cette entreprise n'a pas été heureux ; car Ole Bull est revenu en Europe.

Le caractère du talent d'Ole Bull a été, à son point de départ, une imitation de celui de Paganini; mais depuis lors il s'est modifié et s'est individualisé. Ses qualités sont une grande justesse dans la double corde et un beau *staccato*. Quoique le reproche de charlatanisme qui lui a été souvent adressé ne soit pas dépourvu de fondement, on n'a peut-être pas assez estimé ce qu'il y a de distingué dans son jeu. Il a naturellement le sentiment expressif ; et, quand il ne l'exagère pas, il est capable d'émouvoir le connaisseur le plus sévère. En 1848, il a joué devant moi un *adagio pathétique* avec une si grande perfection de justesse et avec une expression si touchante et si vraie, qu'il eût pu se mettre dans ce moment à l'égal des plus grands artistes. Malheureusement, de grands besoins factices et beaucoup de vanité lui font souvent sacrifier l'art et son propre sentiment au désir de caresser le mauvais goût de son auditoire. Il a écrit plusieurs concertos et fantaisies pour violon et orchestre; mais il n'a publié qu'un petit nombre de ces morceaux, entre lesquels on remarque une *Fantaisie avec variations* sur un thème des *Puritani* de Bellini, pour violon et orchestre, op. 3; Hambourg, Schuberth. On a publié son portrait lithographié par Ramberg, chez le même éditeur.

Digitized by Google

BULLART (Isaac), né à Rotterdam, le 5 janvier 1599, de parents catholiques, fut envoyé à Bordeaux pour y faire ses études. Il devint préteur de l'abbaye de Saint-Waast à Arras, chevalier de l'ordre de Saint-Michel, et mourut le 17 avril 1672. On trouve les portraits et les notices de plusieurs musiciens et écrivains sur la musique dans son *Académie des Sciences et des Arts, contenant les vies et les éloges historiques des hommes illustres de diverses nations*. Paris, 1682, 2 vol. in-fol. L'ouvrage fut publié par les soins du fils de l'auteur.

BULOW-DENNEWITZ (Frédéric-Guillaume, comte), général prussien, né le 16 février 1755 à Falkenberg, dans la Vieille-Marche, est mort le 25 février 1816, à Kœnigsberg, où était le siége de son gouvernement de la province. On sait que c'est l'arrivée du corps d'armée commandé par ce général sur le champ de bataille de Waterloo qui a décidé les désastres de l'armée française dans cette journée. La vie militaire de ce personnage n'appartient pas à la *Biographie universelle des musiciens;* il n'y est cité que comme amateur distingué et compositeur. En 1814, un psaume à plusieurs voix de sa composition a été exécuté dans l'Institut de Riel, à Kœnigsberg (*voy.* la *Gazette générale de musique de Leipsick*, 17[e] année, p. 472).

BÜLOW (Hans-Guido de), est né à Dresde, le 8 janvier 1830 : il est fils du baron Édouard de Bülow, romancier mort en Suisse dans l'année 1853. Il ne cultiva d'abord la musique que comme amateur. Fr. Wieck lui enseigna le piano, et Eberwein la théorie de la musique, à Dresde. En 1848, M. de Bülow se rendit à Leipsick, puis à Berlin pour y suivre les cours de l'université et se livrer à l'étude du droit. Cependant son penchant pour la musique étant devenu de jour en jour plus décidé, il soumit à l'arbitrage de Liszt et de Richard Wagner la question de son aptitude à cultiver l'art avec succès : leur avis favorable le décida à entrer dans cette carrière nouvelle. En 1850, il se rendit à Zurick près de Wagner, qui lui fit obtenir la place de chef d'orchestre du théâtre de cette ville, et lui donna des instructions pour l'exécution de ses opéras *Tanhæuser* et *Lohengrin*. Au printemps de 1851, M. de Bülow se rendit à Weimar pour y perfectionner son éducation musicale sous la direction de Liszt, qui, pendant deux années, lui donna des conseils pour ses études de piano. Au mois de juin 1852 il joua pour la première fois en public dans la fête musicale dirigée par Liszt à Ballenstadt. Dans la même année, une ouverture qu'il avait composée, pour le *César* de Shakspeare, fut exécutée au théâtre de la cour à Weimar. C'est aussi à cette époque qu'il prit part à la rédaction de la nouvelle Gazette musicale de Leipsick, en qualité d'adepte de la musique de Wagner et de son école. Ses articles, écrits d'un style tranchant et hautain, reproduisent sous des formes diverses les extravagantes opinions du parti dont il est l'organe. Au mois de février 1853, M. de Bülow a fait un premier voyage à Vienne et en Hongrie pour y donner des concerts : à Pesth il a obtenu de brillants succès, par la puissance de sa grande exécution. Au mois d'octobre de la même année il a pris part à la fête musicale de Carlsruhe, puis il a donné des concerts à Brême, Hanovre, Brunswick et Hambourg. De retour à Berlin, il succéda, au mois de décembre 1854, à Kullak dans la place de premier professeur de piano à l'école de musique fondée par les professeurs Marx et Stern, sous le nom de *Conservatoire*. Après avoir fait un second voyage à Breslau, Posen et Dantzick, il a pris possession de cette place au mois d'avril 1855. En 1859 et 1860, M. de Bulow s'est fait entendre à Paris avec grand succès. Il est gendre de Liszt. Quelques compositions pour le piano ont été publiées par cet artiste, dont le talent est de premier ordre.

BULYOUSZKY (Michel), naquit à Dulyez, au comté d'Owaron, dans la Haute-Hongrie, vers le milieu du dix-septième siècle. Il fit ses études dans les universités de Wittemberg, de Tubingue et de Strasbourg. Le retour dans sa patrie lui étant interdit par la guerre qui la désolait alors, il se fixa en Allemagne, et fut successivement lecteur au collége de Dourlach, prorecteur à Pforzheim, recteur à Oehringe en 1692, prorecteur et professeur au collége de Stuttgard, en 1696, enfin, professeur de philosophie morale et de mathématiques au collége de Dourlach, organiste et conseiller de la cour. On ignore l'époque de sa mort ; on sait seulement qu'il vivait encore en 1712. Bulyouszky a publié : 1° *Brevis de emendatione organi musica tractatio, seu Kurze Vorstellung von Verbesserung des Orgelwerks, lateinisch und deutsch* (Courte notice sur le perfectionnement des orgues, etc.) Strasbourg, 1680, in-12°. — 2° *Tastatura quinque formis Panharmonico-Metathetica, suis quibusdam virtutibus adumbrata. Cujus ope, soni omnes musici excitantur : Thema quodcumque, quotumcunque, in gradum musicum, tam sursum, quam deorsum, eadem semper servata proportione geometrica, sine ulla offensione, transponitur : circulatio musica plene conficitur : omnes morbi claviaturæ vulgaris radicitus tolluntur : resque musica universa, quod admirabunda juxta agnoscet posteri-

tas, incrementis ingentibus augetur. Opus inde a cunabilis divinæ artis desideratum : inventum multorum annorum meditatione, ac labore ; Dourlach, 1711, in-4°, 8 pag. Voilà un titre bien long pour un ouvrage fort court. Cette brochure n'est qu'une espèce de *prospectus* dans lequel l'auteur rendait compte des recherches qu'il avait faites pendant quarante ans pour obvier aux inconvénients de la division de notre échelle musicale, en évitant le tempérament dans l'accord des instruments à clavier. Il annonce qu'il est parvenu au but de ses travaux au moyen de cinq claviers mobiles et superposés, adaptés à un instrument qu'il avait fait exécuter. Il ne révélait point son secret dans sa brochure; mais il proposait de construire partout où l'on voudrait un orgue selon son système, pourvu qu'on l'indemnisât du temps qu'il avait employé à ses recherches et des dépenses qu'elles lui avaient occasionnées, s'engageant en outre à publier un ouvrage où il développerait le fond de son système. L'ouvrage n'ayant point paru, il est probable qu'il ne s'est pas trouvé d'amateur assez zélé pour accéder aux propositions de Bulyouszky (*voy.* le *Journ. des Savants*, an. 1712). On a aussi de lui quelques ouvrages de sciences et de littérature.

BÜMLER (Georges-Henri), maître de chapelle du prince d'Anspach, naquit à Berneck, le 10 octobre 1669. A l'âge de dix ans il entra à l'école de Mœnchberg, d'où il se rendit à Berlin. Là il prit des leçons de chant, de clavecin et de composition de Ruggione Fedeli, maître de chapelle au service de la cour. Après avoir terminé ses études musicales, il passa à Wolfenbüttel, en qualité de musicien de la cour. De là il alla à Bayreuth, Hambourg, et revint ensuite à Berlin. En 1698, le margrave d'Anspach le nomma directeur de sa chapelle, et lui permit en 1722 de faire un voyage en Italie; mais bientôt le prince mourut, et Bümler fut obligé de revenir à la hâte pour écrire la musique des funérailles. Des réformes furent faites alors à la cour d'Anspach, et Bümler fut congédié. Il entra au service de la reine de Pologne, électrice de Saxe, et resta deux ans dans cette position ; puis il donna sa démission, et resta une année sans emploi. En 1726, il fut rappelé à Anspach par la margrave, qui le réintégra dans son emploi, et depuis ce temps il ne changea plus de position. Il mourut à Anspach le 26 août 1745, à l'âge de soixante-seize ans. Bümler avait été marié deux fois et avait eu seize enfants, dont sept seulement lui survécurent. Il a beaucoup écrit pour l'église, mais aucune de ses compositions n'a été publiée. Outre ses connaissances musicales, il en avait dans les mathématiques, particulièrement dans la mécanique, et dans l'optique. Il a construit beaucoup de longues-vues et de cadrans solaires, et a écrit un traité sur les moyens de perfectionner ces derniers. Il fut aussi l'un des coopérateurs de la bibliothèque musicale de Mitzler. Son portrait se trouve dans cet ouvrage.

BÜNEMANN (Chrétien-André), né à Treuenbrietzen en 1708, fut nommé inspecteur du gymnase de Joachimstal à Berlin, après avoir fini ses études à Francfort-sur-l'Oder. Il obtint la place de recteur du même gymnase, en 1740, et fut enfin recteur de celui de Frédéric, en 1746. Il est mort à l'âge de trente-neuf ans, le 24 novembre 1747. On a de lui un opuscule intitulé : *Programma de cantu et cantoribus ad aud. Orat. de musica virtutis administra ;* Berlin, 1741, in-4°. Forkel et Lichtenthal citent un ouvrage sous le titre allemand *Von dem Ursprunge des Gesanges und der Vorsanger*, qui paraît être le même que le précédent.

BUNTE (Frédéric), violoniste allemand, ne m'est connu que par quelques compositions qui portent son nom, entre autres dix variations pour violon principal, deux violons et violoncelle, sur le quatuor du *Sacrifice interrompu*, de Winter : *Kind, willst du ruhig schlafen.* (Enfant, veux-tu dormir tranquillement?), op. 1. Offenbach, André, et quelques œuvres de duos pour deux violons.

BUNTING (Henri), théologien luthérien, né à Hanovre en 1545, fit ses études à Wittenberg, et fut successivement pasteur à Grunow et à Goslar. Il mourut à Hanovre le 30 décembre 1606. On connaît sous son nom : *Oratio de musica, recitata in schola Goslariana, quum fuerit introductio novi cantoris, docti et honesti juvenis, domini Sebast. Magii, continens duplicem catalogum musicorum ecclesiasticorum et profanorum ;* Magdebourg, 1596, in-4°.

BUNTING (Édouard), né à Londres, en 1763, d'une famille originaire d'Irlande, fut organiste à Dublin pendant plus de quarante ans. Il mourut en 1843, à l'âge de quatre-vingts ans. Homme d'une rare instruction et doué de beaucoup de goût, il avait fait une étude particulière des anciens airs irlandais qu'il a harmonisés dans leur véritable caractère. On a de lui un très-bon ouvrage intitulé : *A general collection of the ancient Music of Ireland arranged for the piano-forte ; to which is prefixed a historical and critical Dissertation on the Egyptian, British and Irish Harp ;* London, Clementi and C° (s. d.), gr. in-fol. avec planches et musique. Une deuxième édition, augmentée de recherches sur les anciennes mélodies de l'Irlande, a été pu-

Digitized by Google

bliée à Dublin en 1840, 1 vol. gr. in-4°. La Dissertation qui précède les mélodies est un morceau de grand mérite.

BUONAVITA (Antoine), noble pisan, chevalier, prêtre et organiste de Saint-Étienne de Pise, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *Il primo libro de' Madrigali a quattro voci, con un dialogo a otto nel fine;* In Vinegia appresso l'herede di Girolamo Scotto, 1587, in-4°.

BUONO (Jean-Pierre-Dal), moine sicilien du dix-septième siècle, a publié à Palerme, en 1641 : *Canoni oblighi sopra l'Ave Maris Stella a 4, 5, 6, 7 e 8 voci.*

BUONONCINI. *Voyez* Bononcini.

BUONPORTI. *Voyez* Bonporti.

BUONTEMPI. *Voyez* Bontempi.

BURANA (Jean-François), philologue et médecin à Padoue, naquit à Vérone dans le quinzième siècle. Il a fait, à la demande de Gafori, une version latine du traité d'Aristide Quintilien, dont le manuscrit existait du temps de Maffei (*Verona illust., P.* 11, *pag.* 244) dans la bibliothèque du comte Jean Pellegrini à Vérone. On voit au titre de cette version la date où elle a été terminée: *Aristidis Quintiliani musica e græco in latinum conversa adhortatione Franchini Gafori Laudensis explicit decima quinta aprilis* 1494.

BURANELLO. *Voyez* Galuppi.

BURBURE-DE-WESEMBECK (Léon-Philippe-Marie de), amateur distingué de musique, compositeur et philologue, est né à Termonde (Flandre orientale), le 17 août 1812. Ses heureuses dispositions pour la musique se firent apercevoir dès ses premières années, et ses parents lui firent enseigner le solfége à l'âge de sept ans, par le maître de chant de la collégiale de Notre-Dame. Charmé de ses rapides progrès, ce maître lui donna aussi des leçons de violoncelle, et en fit un musicien bon lecteur en l'employant comme violoncelliste dans la musique qu'il faisait exécuter aux messes et saluts de son église. Envoyé au collége royal de Gand pour y terminer ses humanités, le jeune de Burbure y continua l'étude du violoncelle sous la direction de M. De Vigne, professeur distingué de cet instrument et ancien élève de Baudiot. M. Léon de Burbure, ayant achevé en 1828 ses études de collége, entra à l'université de Gand. Peu de temps après, il fonda, avec quelques amateurs de musique, tous étudiants de cette université comme lui, une société de symphonie à laquelle ils donnèrent le titre de *Lyre académique*. Ce fut dans le sein de cette société qu'il essaya sa première composition, laquelle consistait en un divertissement instrumental pour orchestre, écrit à l'occasion d'une visite faite par le roi des Pays-Bas, Guillaume I^er^, à l'université de Gand. La révolution de 1830 mit fin à l'existence de la société de la *Lyre académique*, et dispersa les élèves des universités. De retour à Termonde, M. de Burbure s'y livra à son goût pour la musique en exécutant avec son père et ses frères des quatuors de Pleyel et de Haydn dont le charme fit diversion aux troubles de cette époque d'agitation. Il sentait alors la nécessité de faire une étude sérieuse de l'harmonie pour satisfaire son penchant à la composition, et s'entoura de bons traités de cette science dont il fit une lecture assidue. Dans cet intervalle, les cours des universités ayant été rouverts, M. de Burbure retourna à Gand, y retrouva avec joie ses anciens camarades, et y reprit ses études. Le 8 août 1832, le diplôme de docteur en droit lui fut conféré ; mais la jurisprudence avait peu d'attrait pour lui, et son doctorat ne fut guère que le luxe de son éducation. Tous ses penchants se résumaient dans son amour pour la musique : cet art devint par la suite l'objet de ses constantes études : les nombreuses partitions que M. de Burbure a composées depuis 1833 jusqu'au jour où cette notice est écrite fournissent une preuve irrécusable de l'assiduité de ses travaux dans cet art. Président de plusieurs sociétés musicales, telles que la société de *Sainte-Cécile*, la société dramatique *Amour des Arts*, la *Société des Chœurs*, et celle des *Echos de la Dendre*, il écrivit pour ces dernières un grand nombre de chœurs qui ont obtenu beaucoup de succès, et qui ont été publiés dans le *Choriste* de Costermans. C'est aussi à la bonne direction qu'il sut leur imprimer que ces sociétés sont redevables des médailles d'honneur qu'elles ont obtenues aux concours de 1839, 40, 41 et 42.

En 1840, la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, à Mons, ayant ouvert un concours pour la composition d'une ouverture en harmonie, M. Léon de Burbure obtint le prix ; et la médaille d'or lui fut décernée, le 20 avril, pour son ouverture de *Charles-Quint*. La ville de Termonde, fière de ce succès, lui fit faire, à son retour de Mons, une entrée solennelle qui prouva quelles étaient l'affection et la reconnaissance qu'on portait au lauréat. Ayant été nommé, en 1842, membre du conseil de l'église *Notre-Dame*, il s'occupa de classer et d'inventorier les archives de cette même collégiale. Ce fut en faisant cette rude besogne qu'il entrevit les immenses découvertes qui pourraient être faites

pour l'histoire de la musique dans les documents des quinzième, seizième et dix-septième siècles que conservent quelques-unes des églises de la Belgique. La perte de sa mère, en 1845, le décida ainsi que son père à quitter Termonde, pour aller habiter Anvers; mais, avant de s'y fixer, M. de Burbure alla passer quelque temps à Liége, et s'y livra à des travaux analogues à ceux qu'il avait faits à l'église de Termonde. Ses recherches dans les archives du chapitre de Saint-Lambert lui fournirent des renseignements curieux sur plusieurs musiciens liégeois des siècles antérieurs. A peine établi à Anvers depuis quelques mois, il fut prié par les marguilliers de la cathédrale de mettre en ordre les archives de cette église, qui se trouvaient dans un désordre affreux depuis 1797. M. de Burbure accepta cette tâche, dont il n'aperçut pas d'abord toute l'étendue; et depuis le mois d'octobre 1846 jusqu'en 1853 il s'y livra presque sans relâche. Par ses patientes et actives recherches, il recueillit dans ce travail des renseignements de tout genre sur les musiciens, peintres, sculpteurs, architectes, enlumineurs, copistes, etc., dont les travaux honorent la Belgique. C'est ainsi qu'il a constaté que c'est à Anvers que se sont formés ou ont résidé les plus illustres musiciens des anciens temps, tels que Ockeghem, Regis, Carlier, Barbireau, Obrecth, Puiloys, Jacotin, Baudouin, Castileti, Orland de Lassus, Pevernage, Tilman Susato, Waelrant, Pottier, Turnhout, Verdonck, John Bull, Liberti, Gossec, et cent autres qui n'étaient connus que par leurs ouvrages. Je lui dois beaucoup d'éclaircissements concernant ces artistes. Les découvertes de M. de Burbure relatives aux architectes belges ne sont pas moins intéressantes.

A ces titres M. de Burbure ajoute celui d'avoir été un des plus actifs promoteurs de l'institution des sociétés de chœurs de la Belgique, pour lesquelles il a écrit un très-grand nombre de compositions. Il est membre d'honneur des plus importantes de ces sociétés à Bruges, Gand, Alost, Bruxelles, Mons, Anvers et Termonde, et appartient aussi à l'Académie de Sainte-Cécile de Rome, à la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, au Comité flamand de France, et enfin à La Gilde de Saint-Luc d'Anvers. Le *Messager des sciences historiques* et le recueil littéraire flamand *Het Tael Verbond* renferment plusieurs morceaux intéressants dont il est auteur.

Comme compositeur M. de Burbure a produit beaucoup d'œuvres de tout genre : la plupart de ses ouvrages sont exécutés avec succès dans les églises et dans les concerts d'Anvers et des Flandres. Ses productions les plus importantes sont celles-ci : MUSIQUE D'ÉGLISE à 4 voix et orchestre : 1° *Messe solennelle* (en *ut*). — 2° *Amalecitæ* oratorio (en *ré*). — 3° *Stabat Mater* (en *ut* mineur). — 4° *Te Deum* (em *mi* bémol). — 5° *Exultate Deo*, psaume (en *ré*). — 6° Litanies de la Vierge (en *si* bémol). — 7° *Cœli enarrant*, psaume (en *sol*). — 8° *Alma* (en *fa*). — *Regina* (en *ré*); *Ave* (en sol); *Salve* (en *mi*). — 9° *Hæc dies* (en *mi* bémol). — 10° *Veni sponsa* (en *fa*). —11° *Emitte Spiritum* (en *mi*). —12° *Jesu dulcis memoria* (en *la* bémol). —13° *Levavi oculos* (en *mi* bémol); *Adjuva nos Deus* (idem); *Ave Maria* (idem). — 14° plusieurs *Tantum ergo*, etc. — MUSIQUE D'ORCHESTRE : 15° Ouverture (en *mi* bémol). —16° *idem* (en *sol*). —17° *idem* de *Jacques d'Artévelle* (en *ré*). —18° *Symphonie nationale* (en *ré*). — MUSIQUE EN HARMONIE MILITAIRE : 19° Ouverture de *Quintin Metsys*. — 20° *idem* de la *Serafina*. — 21° : *idem* de *Godefroi de Bouillon*. — 22° *idem* de *Charles-Quint*, couronnée en 1840. — 23° Trois airs variés. —24° Fantaisies, Caprices, Pots-pourris sur *les Huguenots, Guido et Ginevra*, le *Postillon de Longjumeau*, *Les Martyrs*, *Le Brasseur de Preston*. — 25° Marches, valses, pas redoublés. — CHOEURS, SCÈNES, CANTATES avec orchestre, en harmonie militaire : 26° *Le Chant des pirates* à 4 voix. — 27° *Bardenzang* à 4 voix. — 28° *La Ronde des Fées*, à 3 soprani. — 29° *Le Plaisir*, à 6 voix. — 30° *Vengeance*, à 4 voix. — 31° *De Slag by Doggersbook*, à 4 voix. —32° *Lindanus*, ode symphonique à 4 voix. CHOEURS SANS ACCOMPAGNEMENT. — 33° *Les mauvais Garçons*, à 4 voix. — 34° *Sur l'eau*, à 3 voix. —35° *Amis, chantons*, à 3 voix. — 36° *Flandre au Lion* à 4 voix. — 37° *Belgie*, idem. — 38° *Souvenirs de Boitsfort*, valse à 4 voix. — 39° *Amis, rentrons*, à 5 voix. — 40° *Art, Patrie, et Dieu*, à 4 voix. —41° *Mozart*, idem. — 42° *Les Mélomanes*, à 4 voix. — 43° *Chant de Noël*, à 4 voix. — 44° *Storm en Kalmte*, à 4 voix. — 45° *Hymne à sainte Cécile*, à 10 voix. — AIRS AVEC ORCHESTRE : 46° *Le Marin*, pour basse. — 47° *L'Absence*, pour soprano. —48° *Le château de Male*, ballade. —49° *Ave maris Stella*, pour basse. — 50° *Exaudi Deus*, pour ténor et violoncelle concertant. — 51° *Miseremini mei*, pour soprano. De plus, un très-grand nombre de romances, mélodies, duetti, chansonnettes, avec piano, dont cinquante-six ont été publiées en Belgique et en Allemagne, depuis 1834 jusqu'en 1850.

M. de Burbure est depuis plusieurs années (1858) administrateur de l'Académie des beaux-arts d'Anvers, et cette ville lui est redevable de l'excellent catalogue de son musée.

Digitized by Google

BURBURE de WESEMBECK (Gustave-Louis-Marie de), frère du précédent et conservateur des hypothèques à Gand, est né à Termonde, le 22 juillet 1815. Amateur de musique zélé, il a cultivé cet art avec passion dans sa jeunesse, et s'est fait une réputation d'habileté comme exécutant sur la clarinette et comme chanteur dans les concerts. Il a composé plusieurs airs variés, marches, pas redoublés, etc., dont une partie a été publiée dans le journal de musique militaire de Gambaro, et a arrangé beaucoup de morceaux d'opéras en musique d'harmonie pour les instruments à vent. On lui doit aussi plusieurs morceaux de musique d'église, tels que *Tantum ergo*, *Salve Regina*, *Graduels en chœur* avec orchestre, etc. Organisateur et directeur de la société chorale de Gand connue sous le nom de *La Lyre gantoise*, il a écrit pour elle des chants en chœur pour voix d'hommes.

BURCHARD (Udalric), professeur de philosophie à Leipsick, au commencement du seizième siècle, a fait imprimer un petit traité du chant grégorien, sous ce titre : *Hortulus musices practicæ, omnibus divino gregoriani concentus modulo se oblectaturis tam jucundus quam proficuus;* Leipsick, Michel Lother, 1518, 3 feuilles in-4°. Il y a eu une première édition de cet ouvrage qui paraît avoir été publiée en 1514, d'après la souscription de la préface.

BURCHARD (Georges), moine à Augsbourg, vivait au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer de sa composition une messe à quatre voix, avec accompagnement de quatre instruments; Augsbourg, 1624, in-4°.

BURCI (Nicolas), dont le nom latinisé est *Burtius*, et que Forkel appele *Burzio*, naquit à Parme, vers 1450. Son père, Melchior Burci, lui fit embrasser l'état ecclésiastique. Après avoir fini ses études, il fut élevé au sous-diaconat, le 28 mars 1472, après quoi il se rendit à Bologne pour y étudier le droit canon. Arrivé dans cette ville, il s'y attacha à la famille Bentivoglio, et célébra dans des pièces de vers (*carmina*), en 1486, le mariage d'Annibal Bentivoglio avec Lucrèce, fille d'Hercule d'Este. Il resta attaché à cette famille jusqu'au pontificat de Jules II, époque où les Bentivoglio cessèrent d'être en faveur. Alors il revint dans sa patrie et fut nommé recteur de l'oratoire de Saint-Pierre *in Vincula*. On voit par un acte du notaire Stefano Dodi, cité par Affò (*Memorie degli Scritt. Parmigiani*, t. 3, p. 152), qu'il vivait encore au mois de février 1518, et qu'il était *guardacore* dans l'église cathédrale de Parme.

Un professeur de musique espagnol, établi à Bologne, nommé Bartholomé *Ramis de Pareja* ayant attaqué la doctrine de Gui d'Arezzo, dans un ouvrage publié à Bologne en 1482 (*voy.* Ramis de Pareja), Burci prit la défense du moine Arétin dans un livre intitulé : *Nicolai Burtii Parmensis musices Professoris, ac juris Pontifici studiosissimi Musices opusculum incipit, cum defensione Guidonis Aretini adversus quemdam Hyspanum veritatis prevaricatorem;* Bononiæ, 1487, in-4°, gothique. Ce titre annonce peu de politesse et le style de l'ouvrage est encore plus amer; *la lingua e la dottrina usata nel suo libro,* dit B. Baldi (*Cronica de Matematici*, p. 100), *tengon del barbaro e rugginoso.* Quatre ans après, c'est-à-dire en 1491, Spataro, professeur de musique à Bologne, et l'un des élèves de Ramis, publia une défense de son maître. Burci ne répliqua pas; mais la dispute, qui changea d'objet, se renouvela entre Gafori et Spataro. On peut voir les détails de cette discussion aux articles Ramis, Gafori et Spataro.

Dans le tome cinquante-neuvième de la *Biographie Universelle* de MM. Michaud est une notice sur *Burtius* par M. Weis, savant et laborieux littérateur, où l'on trouve ce passage : « Il (Burcius ou Burci) eut une dispute très- « vive avec un musicien espagnol qui s'était « déclaré contre le système de Gui d'Arezzo, et « le réfuta dans un ouvrage devenu très-rare. « Mazzuchelli (*Scrittor. Ital.*, II, 2449), copié « par les biographes italiens, prétend que l'Es- « pagnol dont il est question n'est autre que le « célèbre Barthélemi Ramos de Paréja; *mais « c'est une erreur, puisque Ramos n'était pas « contemporain de Burtius.* » Pour donner de la valeur à une assertion si extraordinaire, M. Weis renvoie à l'article *Ramos* (tome trente-septième de la *Biographie Universelle*) : il paraît qu'il a pris à la lettre ce qui est rapporté dans cet article, roman ridicule qui ne contient pas un mot de conforme à la vérité des faits (*voyez* Ramis ou Ramos de Paréja).

Mazzuchelli cite le livre de Burci sous le titre de *Encomium Musicæ*; Bononiæ, 1489, in-4°. Il aura sans doute été induit en erreur par quelque catalogue mal fait; mais voici un fait singulier. On trouve dans le catalogue du cabinet de curiosités de l'abbé de Tersan, vendu à Paris en 1820, l'indication suivante : *Nicolai Burtii parmensis musices opusculum, cum defensione Guidonis Aretini*; Argentinæ, per Joann. Pryfs, anno 1487, in-8°. L'auteur de la notice ajoute : « première édition d'un livre fort curieux, « avec des notes de Mercier de Saint-Léger et « de M. de Tersan ». Aucun bibliographe n'a connu cette édition, qu'on ne peut révoquer en

Digitized by Google

doute, car toutes les indications sont précises. Les notes de Mercier de Saint-Léger auraient peut-être éclairci ce fait; mais je n'ai point vu l'exemplaire qui est passé en Angleterre.

On trouve dans les mémoires d'Affò sur les écrivains de Parme les titres de huit autres ouvrages de Burci, qui n'ont point de rapport avec la musique.

BURCICAI (Zuane ou Jean), compositeur vénitien qui, par son génie original, méritait d'être mieux connu, passa presque toute sa vie dans la compagnie des gondoliers pour lesquels il a composé beaucoup de barcarolles dont les mélodies étaient en général mélancoliques. On a publié de sa composition deux ouvrages curieux intitulés : 1° *Festino del giovedi grasso à 5 voci*; Venise, Amadino, 1608. — 2° *La Pazzia senile à 3 voci;* ibid., 1607, in-4°. C'est le sujet traité par Banchieri (*voy.* ce nom), mais d'une manière plus piquante et plus originale.

BURCK (Joachim de), compositeur et *cantor* à Mülhausen, dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit dans les environs de Magdebourg. Il était bon organiste, et fut, à cause de son talent, l'un des 53 juges choisis pour la réception de l'orgue de Gröningue, en 1596. Ses ouvrages imprimés sont : 1° *Passion-Christi, nach dem 4 Evangelisten auf dem teutschen Text mit 4 Stimmen zusammen gesetzt;* Erfurt, 1550, in-4°; Wittenberg, 1568, in-4°, et Erfurt, 1577. — 2° *Harmoniæ sacræ tam viva voce, quam instrumentis musicis cantatu Jucundæ;* Nuremberg, 1566, in-4°, obl. — 3° *IV Decades sententiosorum versuum;* 1567, in-8°. — 4° *Cantiones sacræ 4 vocum*, Mülhausen, 1569. — 5° *Symbolum apostolicum Nicæum, Te Deum laudamus*, etc., *mit 4 Stimmen*, 1569, in-4°. — 6° *XX geistliche Oden auf Villanellen art gesestz*, 1re partie; Erfurt, 1572, in-8°. — 7° idem., 2e partie; Mülhausen, 1578, in-8°. — 8° *Sacræ cantiones plane novæ ex vet. et novo Testamento 4 vocum;* Nuremberg, Gerlach, 1573, in-4°. — 9° *Odæ sacræ Ludovici Helmboldi Mulhusini suavibus harmoniis ad imitationem italicarum villanesiarum, nusquam in Germania linguæ latinæ antea accomodatarum, ornatæ, studio Joachimi a Burck civis Mulhusini; Mulhusii, typis Georgii Hentzschii*, in-8°, lib. I-II. — 10° *Hebdomas div. instituta, sacris odis celebrata, lectionumque scholasticarum intervallis, cum Mulhusii, tum alibi, per singulos dies et horas 4 vocum; Mulhusii*, 1560, in-8°. — 11° *Officium sacro-sanctæ cœnæ Dominicæ super cantiunculum*: Quam mirabilis, etc.; Erfurt, Baumann, 1580, in-4° obl. — 12° *XL Teutsche Lieder vom heil-Ehestande mit 4 Stimmen*, 1re partie; Mülhausen, 1583, in-8°; 2e édition, 1595. — 13° *XLI Liedlein vom heil-Ehestande mit 4 Stimmen*, 2e partie; Mülhausen, 1596. — 14° *30 Geistliche Lieder auf die Fest durch Jahr mit 4 Stimmen zu singen;* Mülhausen, 1594, in-4°, et Erfurt, 1609 in-8°. — 15° *Die historisches Liedens Jesu-Christi, aus dem Evangelisten Luca von 5 Stimmen;* Mülhausen, 1597, in-4°, obl. — 16° *Mag. L. Helmbolds Crepundia sacra für 4 Stimmen;* Mülhausen, 1596, 2e édition, Erfurt, 1608. — 17° *XL teutsche Liedlein, in 4 Stimmen componirt von Burck und Joh; Eckard*, 1699. — 18° *Helmbolds lateinische Odæ sacræ in 4 Stimmen gesetzt;* 1626, in-4°.

BURCKHARD (....), constructeur d'orgues célèbre, à Nuremberg, dans le quinzième siècle. Parmi les instruments qui sont sortis de ses mains on cite l'orgue de Saint-Sebald à Nuremberg, qui fut achevé en 1474. Burckhard est mort en 1500.

BURDACH (Daniel-Chrétien), docteur en médecine, né en 1739 à Rahle, dans la Lusace inférieure, fut reçu docteur, en 1768, à l'université de Leipsick, et mourut le 5 juin 1777. On a de lui une dissertation intitulée : *De vi æris in Sono;* Leipsick, 1767, 32 pages in-4°.

BURDE (Élisabeth-Guillelmine), femme de l'écrivain de ce nom, naquit à Leipsick en 1770. Fille du maître de chapelle Hiller, elle apprit de son père l'art du chant, et acquit un talent remarquable. En 1805, elle était au théâtre de Breslau, et y faisait admirer sa belle voix, qui s'étendait avec égalité dans une étendue de trois octaves, depuis le *fa* grave jusqu'au contre *fa* aigu. Elle avait aussi le mérite de beaucoup de netteté et de précision dans les traits. Jeune encore, elle mourut d'une inflammation d'entrailles, le 11 janvier 1806.

BURETTE (Pierre-Jean), naquit à Paris, le 21 novembre 1665. Son père, Claude Burette, était un harpiste habile et jouissait d'une grande célébrité (1). L'enfance du jeune Burette fut si valétudinaire, qu'on n'osa ni l'envoyer au collége, ni le fatiguer par des études sérieuses. Il apprit seulement la musique, dans laquelle il fit de rapides progrès. A l'âge de huit ans, il joua devant Louis XIV d'une petite épinette que son père accompagnait avec sa harpe. Ayant appris aussi cet instrument, à l'âge de dix ans, il en don-

(1) On trouve, dans le catalogue de la bibliothèque de Burette, l'indication d'une collection qui a pour titre : Pièces de clavecin et de harpe composées par Cl. Burette, musicien du roi, natif de Nuys en Bourgogne, recueillies et notées par P. J. Burette, son fils, in-fol. obl., 2 vol. datés de 1698.

nait des leçons ainsi que de clavecin, et bientôt il eut tant de vogue, qu'il ne put suffire au nombre de ses écoliers. Toutefois, ses succès ne pouvaient éteindre l'amour des lettres qui s'était manifesté en lui dès la plus tendre enfance; il employait à acheter des livres une partie du produit de ses leçons. Deux ecclésiastiques, amis de sa famille, lui avaient enseigné le latin, et par un travail assidu il avait appris seul la langue grecque, au moyen de la méthode de Lancelot. Bientôt cet amour de l'étude devint une passion si vive, qu'il en conçut du dégoût pour sa profession de musicien; enfin, à force d'instances, il obtint de ses parents de quitter cet état, et d'embrasser la médecine. Il fallait pour cela qu'il fît un cours de philosophie et qu'il prît ses degrés; rien ne le rebuta; une persévérance sans bornes lui fit surmonter tous les obstacles. Reçu successivement bachelier et licencié, il obtint le doctorat en 1690, n'ayant encore que vingt-cinq ans. Deux ans après, il fut nommé médecin de la *Charité des hommes*, et professeur de matière médicale en 1698; enfin il devint professeur de chirurgie latine en 1701, et obtint une chaire de médecine au Collége Royal, en 1710. La connaissance qu'il avait faite de l'abbé Bignon lui procura la charge de censeur royal vers 1702, et l'entrée de l'Académie des inscriptions en 1705. Dès 1706, Burette coopéra à la rédaction du Journal des Savants, et ne cessa d'y travailler pendant trente-trois ans. Il termina une vie honorable, laborieuse et tranquille, le 19 mai 1747, âgé de quatre-vingt-trois ans.

Tous les travaux littéraires de Burette se trouvent réunis dans les mémoires de l'Académie des inscriptions; ils se rapportent à la profession qu'il avait quittée, et à celle qu'il embrassa par la suite. Les premiers consistent en treize mémoires sur la gymnastique des anciens, qui est considérée comme une partie de l'hygiène. Parmi ceux-ci se trouvent deux mémoires sur *la Danse des anciens*, tom. I, pag. 93 et 117 des mémoires, qui ont un rapport direct avec la musique. L'abbé Fraguier, ayant cru trouver dans un passage de Platon la preuve que les anciens avaient connu la musique à plusieurs parties, parce que le mot *harmonie* s'y trouve employé plusieurs fois, exposa ses idées dans un mémoire dont il est rendu compte dans l'histoire de l'Académie des inscriptions (*voy.* Fraguier). Burette réfuta victorieusement cette opinion dans un autre mémoire, tom. III, p. 118 de la partie historique. Il prouva que toute la musique des anciens s'exécutait à l'unisson (homophonie), ou à l'octave (antiphonie), selon qu'elle était chantée par des voix égales, ou par des voix mêlées d'hommes et de femmes, qui sont, comme on sait, naturellement à l'octave. Il démontra que le mot *harmonie* n'avait pas chez les anciens la même acception que parmi nous, et qu'il ne signifiait que le rapport existant entre des intonations successives. Cependant il admettait quelquefois l'usage de la tierce dans la musique des Grecs. Ce mémoire fut suivi de treize autres sur le même sujet, dont voici l'indication: 1° *Dissertation sur la Symphonie des anciens tant vocale qu'instrumentale*, t. IV, p. 116. Elle a été traduite en latin, et insérée par Ugolini, dans son *Thesaur. antiq. sacr.*, tom. 32. — 2° *Dissertation où l'on fait voir que les merveilleux effets attribués à la musique des anciens ne prouvent point qu'elle fût aussi parfaite que la nôtre*, tom. V, p. 133. — 3° *Dissertation sur le Rhythme de l'ancienne musique*, tom. V, p. 152. — 4° *De la Mélopée de l'ancienne musique*, tom. V, p. 169. Burette publia dans ce mémoire trois morceaux de l'ancienne musique grecque, dont Edmond Chilmead avait précédemment donné deux fragments dans son traité *De Musica antiqua græca*, à la fin de l'édition d'*Aratus*, et *Kircher*, le troisième, dans sa Musurgie (*voy.* Chilmead). Burette y joignit la traduction en notes modernes, afin de mettre le lecteur en état de juger; mais l'exactitude de cette traduction est loin d'être parfaite. — 5° *Discours dans lequel on rend compte de divers ouvrages modernes touchant l'ancienne musique*, tom. VIII, p. 1. — 6° *Examen du traité de Plutarque sur la musique*, tom. VIII, p. 27. — 7° *Observations touchant l'histoire littéraire du dialogue de Plutarque*, ibid., p. 44. On y trouve la nomenclature des éditions de ce dialogue, l'indication des variantes du texte et des traductions; la notice et l'examen des critiques et des commentateurs. — 8° *Nouvelles réflexions sur la symphonie de l'ancienne musique, pour servir de confirmation à ce qu'on a tâché d'établir là-dessus dans le quatrième volume des mémoires de Littérature*, ibid., p. 63. Le père Du Cerceau, se fondant sur ces deux vers d'Horace,

> Sonante mistum Tibiis Carmen lyra,
> Hac Dorium, illis Barbarum,

avait cru y trouver la preuve que les anciens connaissaient au moins l'harmonie de la tierce, et qu'ils avaient des concerts dans lesquels plusieurs instruments jouaient à la fois dans deux modes différents; les nouvelles réflexions de Burette contiennent la réfutation de cette opinion. Toutefois, il faut avouer que, si l'explication du jésuite Du Cerceau n'est pas soutenable, Burette s'égare de son côté lorsqu'il veut dé-

Digitized by Google

montrer que les anciens ont fait usage, *borné à la vérité*, des dissonances dans l'harmonie simultanée, parce que Du Cerceau lui avait prouvé que la tierce était considérée par les Grecs comme un intervalle de cette nature. (*Voy.* Du Cerceau) (1). — 9° *Analyse du dialogue de Plutarque sur la musique*, ibid., p. 80. — 10° *Dialogue de Plutarque sur la musique, traduit en français avec des remarques*, tom. X, p. 3. — 11° *Remarques sur le dialogue de Plutarque touchant la musique*, tom. X, p. 180-330; tom. XIII, p. 173-316; tom. XV, p. 293-394; tom. XVII, p. 31-60. Travail précieux, dans lequel le texte grec se trouve corrigé avec soin, d'après un grand nombre de manuscrits : la traduction de Burette est accompagnée de beaucoup de notes dans lesquelles on trouve des notices sur plus de soixante-dix musiciens de l'antiquité. On a tiré, pour les amis de l'auteur, quelques exemplaires du dialogue et des notes; Paris, de l'imprimerie Royale 1735, in-4°. Debure (*Bibliog. instruct.*) dit que ces exemplaires ne sont qu'au nombre de dix. Clavier a ajouté la traduction de Burette à celle d'Amiot, dans l'édition des œuvres complètes de Plutarque, mais sans y joindre les dissertations. — 12° *Dissertation servant d'épilogue ou de conclusion aux remarques sur le traité de Plutarque touchant la musique ; dans laquelle on compare la théorie de l'ancienne musique avec celle de la musique moderne.* 1re et 2e parties, tom. XVII, p. 61-106. — 13° *Supplément à la dissertation sur la théorie de l'ancienne musique, comparée avec celle de la musique moderne*, tom. XVII, p. 106-126.

Burette est l'un des hommes qui ont le plus contribué à débrouiller le chaos de la musique des anciens : il a mis dans ses travaux beaucoup de savoir et de sagacité ; mais Chabanon (*Mém. de l'Acad. des inscr.*, tom. 35, p. 361) et l'abbé Barthélemy (*Avertissement des Entretiens sur l'état de la musique grecque*) lui ont reproché avec justesse de n'avoir pas assez distingué les temps.

Il n'a manqué à Burette que de connaître bien les conséquences de la tonalité de la musique des anciens, quant à l'ensemble du système de cette musique. C'est pour avoir manqué de ce genre de connaissances, qu'il a eu souvent recours aux ressources de l'érudition, au lieu d'entrer avec hardiesse dans le domaine de la nature des choses. Perne seul a bien connu cette partie de la musique des Grecs (*voy.* Perne).

Burette s'est fait connaître comme compositeur par des cantates dont la seconde édition a été publiée sous ce titre : *Le Printemps et autres cantates françaises, de M. Burette maître de clavecin de Mlle de Charolois* ; Paris, 1722, in-4°.

(1) L'éclaircissement du sens de ce passage d'Horace avait donné lieu précédemment à une dissertation de Molineux, qui se trouve dans les *Transactions philosophiques*, année 1702, n° 281. *Voy.* Molineux.

BURGDORFF (Zacharie), contrapuntiste du seizième siècle, vécut à Gardeleben dans la Haute-Marche. Il a fait imprimer : *Magnificat 5 vocum* ; Magdebourg, 1582.

BURGER (Le Père Innocent) naquit le 30 mars 1745, à Tirschenreith (Cercle du Mein). Après avoir étudié avec ardeur les sciences et la musique, il entra dans l'ordre des Bénédictins à l'abbaye de Michaelfeld, le 20 septembre 1767, et fut ordonné prêtre le 15 septembre 1770. Il jouait très-bien du violon, et composa pour l'église un grand nombre de messes, de vêpres, de litanies, antiennes, hymnes, etc. Il est mort en 1805.

BURGH (A.), professeur du collége de l'Université à Oxford, et littérateur anglais, a publié un livre qui a pour titre : *Anecdotes on Music, historical and biographical, in a series of letters from a Gentleman to his Daughter* (Anecdotes historiques et biographiques, sur la musique, dans une suite de lettres d'un gentilhomme à sa fille) ; Londres, 1814, trois vol. in-12. Ces lettres ont été traduites en allemand, par *C. F. Michaëlis* et publiées à Leipsick en 1820, in-8°. L'ouvrage de Burgh est entièrement tiré de l'histoire de la musique par Burney et de celle de Hawkins; le troisième volume seul contient des détails assez intéressants sur l'état de la musique en Angleterre depuis 1780.

BURGHERSH (Lord), comte de **WESTMORELAND**. *Voyez* Westmoreland.

BURGMÜLLER (Auguste-Frédéric), né à Magdebourg, était, en 1786, directeur de musique au théâtre de Bellomo, à Weimar, et passa, en 1795, à celui de Koberwein, à Mayence, en la même qualité, puis à Dusseldorf, où il mourut le 21 août 1824. Il a composé la musique du petit opéra allemand : *Das Hætte ich nicht gedacht*, et celle de *Macbeth*.

BURGMÜLLER (Norbert), fils du précédent, naquit à Düsseldorf, le 8 février 1810 (1). Elève de son père, il s'est fait connaître comme

(1) Suivant le supplément du Lexique universel de musique, publié par Schilling (p. 67). Burgmüller serait né en 1804 ; mais la date que je donne est certaine, car je la tiens de l'artiste lui-même que j'ai vu à Aix-la-Chapelle en 1834. Cette date est aussi donnée par M. Ferd. Becker (*Die Tonkünst. des 19 Jahrh.* p. 18.).

Digitized by Google

pianiste et compositeur; mais, esprit bizarre, ennemi des usages du monde, des conventions sociales et de toute contrainte, il avait une égale antipathie pour les formes de l'art dans lesquelles se sont exercés les grands maîtres des époques antérieures. Sa liaison intime avec le poëte Grabbe, autre esprit de la même trempe, l'entraîna dans des excès qui ruinèrent sa santé et nuisirent au développement de ses facultés. Il mourut à l'âge de vingt-six ans, le 7 mai 1836, à Aix-la-Chapelle, où il était allé prendre des bains, dans l'espoir de ranimer ses forces éteintes. Burgmüller fut un des fondateurs de l'association des fêtes annuelles de musique qui se donnent tour à tour, à la Pentecôte, dans les villes de Dusseldorf, Cologne, Elberfeld et Aix-la-Chapelle. Il a écrit plusieurs ouvertures, symphonies, quatuors pour instruments à archet, concertos et sonates pour piano; la plupart de ces compositions sont restées en manuscrit. Parmi ses ouvrages publiés, quelques-uns n'ont vu le jour qu'après sa mort. Sa première symphonie fut exécutée à Leipsick, en 1838, et y fut écoutée avec plus de curiosité que de sympathie. Une des meilleures productions de Norbert Burgmüller est une sonate pour piano en *fa* mineur, op. 8; Leipsick, Hofmeister. Une autre pièce pour le même instrument, intitulée *Rhapsodie*, op. 13, ibid., est intéressante par l'originalité. On connaît aussi de lui des recueils de mélodies avec accompagnement de piano, op. 3, 6 et 10.

BURGMÜLLER (Frédéric), né à Ratisbonne en 1804, a fait ses études musicales dans le lieu de sa naissance, et s'adonna particulièrement à celle du piano. En 1829, il se rendit à Cassel pour y continuer des études de composition sous la direction de Spohr. Dans un concert donné le 14 janvier 1830, il fit le premier essai de son double talent de pianiste et de compositeur, en exécutant un concerto de piano avec orchestre, qui fut applaudi. En 1832, il arriva à Paris, d'où il ne s'est plus éloigné depuis cette époque, et s'y livra à l'enseignement et à la composition d'une multitude de morceaux d'une difficulté moyenne pour le piano, qui ont obtenu un succès populaire. Il aborda aussi la scène, car il écrivit en 1843 la musique du ballet *La Péri*, où l'on remarqua de jolis airs de danse, puis un acte de *Lady Henriette*, ballet dont MM. de Flottow et Deldevez composèrent les autres. Burgmüller avait obtenu du roi Louis-Philippe des lettres de naturalisation en 1842; mais après 1844 il disparaît en quelque sorte de la vie artistique, et depuis lors il s'est livré à l'enseignement. Ses œuvres de piano les plus importantes consistent en fantaisies, caprices, rondos, et sont au nombre d'environ cent, non compris un très-grand nombre de bagatelles plus légères et plus faciles. Burgmüller, quoiqu'il ne manquât pas de talent, a été le Henri Karr de son temps, c'est-à-dire un fabricant de petite musique.

Deux autres pianistes et compositeurs du même nom ont aussi publié des morceaux de musique légère, si musique il y a. Le premier, Ferdinand Burgmüller, paraît avoir vécu à Hambourg et y a fait imprimer chez Schuberth des morceaux faciles, au nombre de trente-six, sous le titre de *Operafreund* (L'ami de l'opéra), sous toutes sortes de formes et sur des thèmes pris dans les opéras à la mode; puis *Le petit Dilettante*, en quatre rondeaux, et d'autres choses du même genre. L'autre, Henri Burgmüller, ancien élève du Conservatoire de Prague, est professeur de piano dans cette ville. On a de lui des *Fleurs pour la jeunesse*, morceaux arrangés sur des motifs des *Diamants de la couronne*; Prague, Hofmann, etc. Il y a aussi un *François Burgmüller* dont André, d'Offenbach, a publié des pots-pourris intitulés : *Les Opéras modernes*. Ce sont des airs mêlés et variés que l'auteur a pris dans *La Fille du régiment*, dans *La Part du Diable*, d'Auber, etc. Les lexiques de Gassner et de Schladebach, continué par Édouard Bernsdorf, gardent le silence sur ces artistes.

BURGSTALLER (Marie-Walbourg), naquit le 7 avril 1770 à Illereichen, en Bavière. Dans son enfance, elle fut envoyée chez son oncle, riche habitant d'Augsbourg, chez qui elle apprit la musique. En 1785, elle monta sur la scène, et joua en Suisse, dans le Würtemberg, la Franconie, etc., sous la direction de François Grimmer, et partout obtint des succès par sa jolie voix, son chant gracieux et son jeu spirituel. En 1795, elle quitta la troupe de Grimmer, pour entrer dans celle de Valdonini à Augsbourg, et l'année suivante elle passa dans celle de Rossner, à Constance, où elle épousa le chanteur J. P. Tochtermann. Elle fut placée avec lui à Manheim au théâtre de la cour, en 1798, et deux ans après elle fut appelée à celui de Munich, où elle chantait encore en 1810.

BURGSTALLER (François-Xavier), de la même famille, né en Bavière, vers 1815, s'est fait un nom comme virtuose sur le zither, instrument de l'espèce des tympanons en usage dans la Hongrie, la Bohême, le Tyrol et dans une partie de l'Allemagne méridionale, mais dont les cordes sont pincées. Burgstaller vit actuellement (1854) à Munich. Il a publié pour son instrument des danses allemandes et des valses, op. 1, 2, 3, 4; Munich, Falter.— 100 *Ländler* pour deux zithers,

Digitized by Google

ou pour deux violons et deux clarinettes, op. 5; ibid. — *Reseda Düfte* (Odeur de réséda), collection de valses, op. 6. ibid. — 30 *Ländler* originaux, en trois suites, pour le zither à baguettes; Munich, Aibl.

BURI (Louis-Isembourg de), écrivain et compositeur, était, dit Meusel, capitaine à Dierdorf, puis à Neuwied en 1785. Vers ce temps il fit représenter au théâtre de cette dernière ville l'opéra *Les Matelots*, dont il avait composé le livret et la musique. En 1789, il y donna *Le Charbonnier*, qui lui appartenait aussi comme poëte et comme musicien, et peu de temps après le drame d'*Amasili*. Comme écrivain, de Buri est connu par un recueil de mélanges intitulé : *Bruchstücke vermischten Inhalts*; Altenbourg 1797, 154 pages in-8°. Il y traite des effets de la musique sur le cœur. Aux talents de compositeur, de poëte et de littérateur, de Buri unissait celui d'une brillante exécution sur le violon : il a laissé en manuscrit des solos pour cet instrument.

BURJA (Abel), professeur de mathématiques à l'Académie de Berlin, naquit en 1752. Il fut d'abord instituteur de M. de Tatisehtchef, à Baldino, près de Moscou, ensuite prédicateur français à Berlin, et enfin, en 1787, professeur et membre de l'Académie des sciences. En 1796 il lut dans une séance de l'Académie un mémoire sur la nature des sons produits par des plaques de verre, et sur l'usage de l'archet, pour les mettre en vibration. Ce mémoire a été inséré parmi ceux de l'Académie des sciences et belles-lettres de Berlin, 1796 (classe de mathém., p. 1-16). Dans la même séance Burja présenta le modèle d'une sorte d'harmonica composé de cloches de verre destinées à être mises en vibration par des archets. On a aussi de ce savant la description d'un nouveau chronomètre sous ce titre : *Beschreibung eines Musicalischen Zeitmessers*; Berlin, 1790, 24 pages in-8°, et deux *Mémoires sur les rapports qu'il y a entre la musique et la déclamation*. (Mém. de Berlin, 1803. Part. mathém., p. 13-49.)

BURKHARD (Jean-André-Christ.), pasteur en second et inspecteur de l'école de Leipheim, en Souabe, a publié à Ulm, en 1832, un dictionnaire abrégé de musique sous ce titre : *Neuestes vollstændiges Musikalisches Wörterbuch, enthaltend die Erklærung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke für Musiker und Musikfreunde*. On a du même auteur une instruction abrégée pour apprendre soi-même l'harmonie; cet ouvrage est intitulé : *Kurze und gründlicher Unterricht im Generalbass zur selbstbelehrung*; Ulm, Ebner, 1827, in-4°.

BURKHARDT (Salomon), directeur d'une société de chant à Iéna, naquit à Triptis, près de Weimar, le 3 novembre 1803, et mourut à Dresde, le 19 février 1848. Fécond compositeur ou arrangeur de petites pièces pour le piano, il en a publié un grand nombre à Dresde et à Chemnitz, la plupart sur des thèmes d'opéras. On connaît sous son nom environ 80 œuvres de ce genre. Il a fait imprimer aussi des *Lieder* pour basse et pour soprano, à Hanovre, chez Hofmann, et des chants pour quatre voix d'hommes.

BURLINI (Don Antonio), né à Rovigo, dans la seconde moitié du seizième siècle, fut moine olivetain et organiste de *Monte-Oliveto*, à Sienne. Il est auteur d'un ouvrage intéressant qui a pour titre : *Fiori di concerti spirituali a una, due, tre, e quattro voci, col basso continuo per l'organo, et altro simile istrumento*; in Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1612, in-4°. A la partie de basse continue on trouve cet avertissement, qui renferme les règles de l'accompagnement de la basse chiffrée les mieux formulées qui aient paru à cette époque, où l'invention de ce genre d'accompagnement était récente. On y lit : *Li presenti concerti si renderano assai vaghi e belli, se dall' organista sarà sonato il basso continuo con le sue consonanze semplici; cioe ottava, quinta e terza; eccettuate però quelle note segnate con li numeri di quarta, settima, sesta e quinta, che in tal luoco sarà sempre falsa; quale note dovrano sonarsi necessariamente con il suo numero per unire il suono con la voce, che canta. La quarta e terza magiore per far cadenza perfetta (l'istesso dico della sesta maggiore) sono ormai tanto usitati dalli organisti, ch'o giudicato traslasciarle, per non confondere tanti numeri con le note, rimettandole al suo giudicio : il che sia per non detto i buoni e intelligenti organisti.* On connaît d'autres ouvrages de Burlini dont voici les titres : 1° *Missa, Salmi e Motetti concertati a otto voci*; Venise, Vincenti, 1615, in-4°. — 2° *Lamentazioni per la settimana santa a 4 voci con un Benedictus a cinque, e due Miserere a due cori. Il tutto, concertato alla moderna co'l basso continuo per il clavicembalo, o spinetta, aggiuntovi une parte per uno violino, e il modo di concertarle, che è notato nel basso continuo; opera settima*, in Venezia, app. Giac. Vincenti, 1614, in-4°.

BURMAN (Éric), né à Bygdéa, dans la Gothie occidentale, le 23 septembre 1692, fit ses études littéraires, scientifiques et musicales à l'école de Pitéa, puis au gymnase de Hern-

Digitized by Google

sand, et enfin à l'université d'Upsal. Zellinger, directeur de musique à la cathédrale d'Upsal, lui donna des leçons de musique instrumentale. Le 3 mai 1712, il prononça son premier discours public à la louange de la musique (*De Laude Musices*), ce morceau ne paraît pas avoir été imprimé. En 1715, il publia une dissertation *De Proportione harmonica* qui parut à Upsal. Une seconde partie du même ouvrage fut imprimée en 1716. Dans la même année il alla à Stockholm et y établit une école de mathématiques qu'il dirigea pendant trois ans. Nommé adjoint du professeur de mathématiques à l'université d'Upsal, en 1719, il remplaça peu de temps après son ancien maître Zellinger comme directeur de musique de la cathédrale. En 1728, il fut élu membre de la société royale des sciences de la Suède. C'est vers cette époque qu'il s'occupa avec activité de travaux relatifs à l'astronomie. Comme président de l'université, il prononça plusieurs discours et des dissertations sur divers objets de musique, son art favori. Une de ces dissertations a été publiée sous ce titre : *Specimen academicum de Triade harmonica, quod ann. Ampliss. facultate philosoph. in Reg. Ups. Universitate, et Præside viro Ampliss. M. Erico Burman, astron. Prof. Reg. et ordin. publico candidatorum examini, ad d. 3 jun. an.* 1727 *in auditor. Gust. maj. Horis ante meridianis consuetis, modeste submit. S. R. M. Alumnus, Tobias Westenbladt, arosia Westmannus ;* Upsal, Leter. Wenerianis, in-8°, 4 feuilles. Ainsi qu'on le voit par ce titre, les questions de cette dissertation avaient été posées par Burman, comme président, mais la thèse fut soutenue par Tobie Westenbladt. Quelques chagrins particuliers, dont Burman fut affecté avec trop de vivacité, causèrent sa mort le 2 novembre 1729.

BURMANN (François), fils de François Burmann, professeur de théologie à Utrecht, naquit en cette ville, dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fut d'abord pasteur à Nimègue, et succéda à son père dans la place de professeur de théologie à Utrecht. On a de lui un livre qui a pour titre : *Het nieuw Orgel in de vrye Heerlykheid van Catwyk aan den Rhyn, den drieenigen God Taeyeheiligt, in eene Leerede over Ps. CL. terpleglige inwyinge van het zelven aldaar uitgesprooken op den* 20 *july* 1765 (Le nouvel orgue de la baronnie de Catwyk sur le Rhin, dédié à la Sainte Trinité, dans une instruction sur le psaume CL, etc.); Utrecht, 1765, in-4°.

BURMANN (Gottlob-Guillaume), poëte, compositeur, et virtuose sur le piano, naquit en 1737 à Lauban, dans la Lusace supérieure, où son père était maître d'écriture et de calcul. Il fréquenta les colléges de Lœvenberg et de Hirschberg en Silésie, fit un cours de droit à Francfort-sur-l'Oder, en 1758, et retourna ensuite dans son pays. Plus tard il se fixa à Berlin, et y vécut de leçons de musique et de piano, d'articles littéraires pour les journaux, et du produit de quelques poëmes de circonstance. Quoiqu'il gagnât beaucoup d'argent, il avait si peu d'ordre et d'économie, qu'il tomba dans une profonde misère, surtout dans les dernières années de sa vie, où une atteinte d'apoplexie paralysa un côté de son corps. Burmann était petit, maigre, boiteux et difforme ; mais dans ce corps si peu favorisé de la nature logeait une âme ardente et un vif sentiment du beau. Original et doué d'une facilité prodigieuse, il se faisait surtout remarquer dans l'improvisation. Sans être préparé, il pouvait parler en vers pendant plusieurs heures sur un sujet quelconque. Au piano il avait un jeu brillant, bien qu'il eût perdu le doigt annulaire d'une main : il s'était fait un doigté particulier par lequel il suppléait à la perte de ce doigt. Tel fut cet homme qui, placé dans une meilleure position, et avec plus d'ordre, aurait pu se faire une renommée durable. Il mourut le 5 juin 1805, et ce même jour il envoya aux journaux un poëme où il se peignait mourant de misère. Comme compositeur, il se fit surtout remarquer par l'originalité de ses chansons ; il en est plusieurs dans ses recueils qui peuvent être considérées comme des modèles du genre. Il en a fait un grand nombre. On a de lui : 1° Six pièces pour le clavecin, 1776. — 2° Quatre suites pour le même instrument, 1777. — 3° Cinq recueils de chansons, publiés depuis 1766 jusqu'en 1787. — 4° Chants simples (chorals), 1[er] et 2[me] recueils ; Berlin, 1792. — 5° *Harmonietten oder Stücke-Klavier* (Petites harmonies ou pièces pour le clavecin), 1[re], 2[e] et 3[e] suites ; Berlin, 1793. — 6° *Winter-Ueberlistung, oder deutsche national Lieder* (Le passe-temps de l'hiver, ou chansons nationales allemandes), trois suites pour les mois de janvier, de février et de mars ; Berlin, 1794. Continuation pour les mois d'avril, de mai et de juin, trois suites, idem, 1794. — 8° *Die Jahrzeiten für Klavier, Deklamation und Gesang* (Les saisons de l'année pour le clavecin, la déclamation et le chant, trois suites pour les mois de juillet, d'août et de septembre, idem, 1794. — 9° Idem, pour les mois d'octobre, de novembre et de décembre, 1794.

BURMEISTER (Joachim), né à Lunebourg, vers 1560, fut magister dans le même lieu, et collaborateur à l'école de Rostock. Il est au-

Digitized by Google

teur des ouvrages dont les titres suivent : 1° *Synopsis Hypomnematum Musicæ poeticæ ad chorum gubernandum, cantumque componendum conscripta a M. Joach. Burmeister, ex Isagoge cujus et idem Auctor est;* Rostock, 1599, in-4°. 9 feuilles avec deux planches notées. Il y a quelques différences entre ce titre donné par Gerber et celui qui est cité par Forkel (*Allgem. Liter. der Musik*, p. 421), lequel est conforme à celui que j'ai trouvé dans les papiers de Brossard. Il paraît, au reste, par l'un et par l'autre titre, que cet ouvrage n'est que l'abrégé d'un autre plus étendu du même auteur. Brossard le considérait comme un fort bon traité de composition. — 2° *Musicæ practicæ, sive artis canendi ratio, quamvis succincta, perspicua tamen et usu hodierno ita accomodatæ;* Rostock, 1601, in-4°. Excellent petit traité du chant qui ne contient que 13 feuillets. Ces deux ouvrages sont fort rares; Brossard en a fait des extraits assez étendus qui se trouvent dans ses recueils manuscrits in-4°, à la Bibliothèque impériale de Paris. — 3° *Musica* αὐτοσχεδιαστικγυ, *quæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de Hypomnematibus musicæ poeticæ ejusdem auctoris* σποράδην *quondam exaratas, etc.*; Rostock, 1601, 32 feuilles in-4°. Cet ouvrage est le plus considérable de tous ceux que Burmeister a publiés. Je ne le connais que d'après ce qu'en dit Gerber dans son nouveau Lexique des musiciens. Parmi les choses curieuses qui s'y trouvent, il y a une section spéciale sur la solmisation intitulée : *De Pronunciationis Symbolo*, où se trouvent les sept syllabes *ut, re, mi, fa, sol, la, si,* et la septième note bémolisée y est appelée *se*. Burmeister dit que cette syllabe *si* est nouvelle (*syllaba adventitia et nova*). Cependant Zacconi dit dans la deuxième partie de sa *Pratica di musica* (lib. 1, c. 10) que ce fut Anselme de Flandre qui donna ce nom à la septième note; or, ce musicien vivait à la cour de Bavière de 1540 à 1560. *Voy.* sur ce sujet Anselme de Flandre, Waelrant (Hubert), De Putte (Henri), Calwitz, Uréna (Pierre de), Caramuel de Lobkowitz, Hitzler (Daniel), Lemaire (Jean), Gibel (Othon) et Buttstett. *Voy.* aussi mon *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* (p. CCXXIII). — 4° *Psalmen von Mart. Luthers und anderer, mit melodien;* Rostock, 1601, in-8°. — 5° Gerber indique un autre ouvrage de Burmeister d'après un journal allemand (*Reichs-Anzeiger*; ann. 1802, p. 1713), sous ce titre : *Musica poetica;* Rostock, 1606 : ne serait-ce pas une deuxième édition du premier livre?

BURNEAU ou **BURNIAUX**, surnommé *de Tours*, parce qu'il était né dans cette ville, fut poëte et musicien, sous le règne de saint Louis. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 65 (fonds de Cangé).

BURNEY (Charles), docteur en musique, naquit à Shrewsbury, dans le mois d'avril 1726. Les premiers éléments de son art lui furent enseignés par un organiste de la cathédrale de Chester, nommé Baker. Son beau-frère, maître de musique à Shrewsbury, lui donna ensuite des leçons de basse chiffrée. A l'âge de dix-huit ans, il fut envoyé à Londres, et placé sous la direction du docteur Arne. A peine avait-il achevé ses études près de ce célèbre compositeur, qu'il fut nommé organiste de l'église Saint-Denis *in Fenchurch-Street*. Il entra aussi, comme instrumentiste, au théâtre de Drury-Lane, pour lequel il écrivit, en 1751, un petit opéra-comique intitulé : *Robin Hood*, qui n'obtint pas de succès. Dans l'année suivante, il composa pour le même théâtre la pantomime de la Reine Mab (*Queen Mab*), qui fut mieux accueillie; mais Burney ne retirait de tout cela que peu d'argent, et ses moyens d'existence étaient si peu assurés, qu'il fut obligé de quitter Londres, et d'accepter une place d'organiste à Lynn, dans le comté de Norfolk. Il passa neuf années dans ce lieu, et y conçut le plan d'une histoire générale de la musique, pour laquelle il fit des études et rassembla des matériaux. Ses devoirs, comme organiste, ne l'empêchaient pas de faire quelquefois à Londres des voyages pour y faire graver ses compositions. Enfin, les sollicitations de ses amis le ramenèrent dans cette ville, où il se fixa. Il fit imprimer, en 1766, plusieurs concertos pour le piano, et composa pour le théâtre de Drury-Lane un divertissement intitulé : *The Cunningman* (l'Homme adroit), qu'il avait traduit du *Devin du Village* de J.-J. Rousseau. Cet ouvrage ne réussit pas, quoique la musique fût, dit-on, fort jolie. Ce fut vers le même temps que l'université d'Oxford lui conféra le grade de docteur en musique. En 1770, il fit un voyage en France et en Italie, dans le but de recueillir des matériaux pour son histoire de la musique. De retour en Angleterre, il y publia, en 1771, le journal de son voyage. L'année suivante il parcourut l'Allemagne, les Pays-Bas et la Hollande, sous le même point de vue, et il fit également paraître, en 1773, le résultat des observations faites dans ce second voyage.

Dès l'arrivée de Burney sur le continent, le plan de l'ouvrage qu'il projetait était arrêté; et, s'il y fit quelques légers changements, ils lui furent suggérés plutôt par des circonstances par-

zed by Googl

ticulières que par des observations profondes qui auraient motivé ces modifications. C'est sans doute à cette cause qu'il faut attribuer la marche un peu superficielle qu'on remarque dans le journal du docteur Burney. Il s'était fait un cadre, et ne cherchait que ce qui pouvait y entrer, au lieu de se proposer de l'agrandir, si quelque découverte inattendue venait lui révéler des faits dont ses lectures précédentes n'avaient pu lui donner l'idée. Aussi le voit-on passer à côté de monuments du plus haut intérêt, existants dans nos bibliothèques, sans les apercevoir. Je citerai à cet égard la musique du moyen âge et antérieure au quinzième siècle, qu'il n'a fait qu'entrevoir. L'avantage le plus réel qu'il tira de ses voyages, fut de rassembler une belle collection de livres anciens et de manuscrits relatifs à son art, lesquels deviennent chaque jour plus rares. Après plus de vingt ans de préparation, le moment de mettre son projet à exécution était arrivé, et il se livra à la rédaction de son livre, qui l'occupa pendant quatorze années. Le premier volume, intitulé : *A general History of Music*, parut en 1776. Il contient l'histoire de la musique chez les peuples de l'antiquité jusqu'à la naissance de Jésus-Christ. Le second, publié en 1782, traite de la musique depuis le commencement de l'ère chrétienne jusqu'au milieu du seizième siècle. Le troisième, qui fut imprimé cinq ans après, contient l'histoire de la musique en Angleterre, en Italie, en France, en Allemagne, en Espagne et dans les Pays-Bas. Enfin le quatrième volume, sorti de la presse en 1788, comprend l'histoire de la musique dramatique, depuis sa naissance jusqu'à la fin du dix-huitième siècle.

Dans le temps où paraissait le livre de Burney, Hawkins (*voyez* ce nom), autre écrivain anglais, en publiait un sur le même sujet, en cinq volumes in-4°. Mais ces deux ouvrages eurent un sort bien différent. Celui de Hawkins, déprécié à son apparition par tous les journaux littéraires, n'eut aucun succès. Celui de Burney, au contraire, pour lequel les princes, les grands, les savants et les artistes avaient souscrit, fut prôné dans toute l'Europe, et telle fut la faveur qui l'accueillit, que la lenteur de sa publication ne nuisit pas même à son succès. Il faut en convenir, il y eut dans cette différence de destinée des deux livres un nouvel exemple des caprices de la fortune et de l'injustice qui préside souvent aux jugements humains. Bien supérieur à l'histoire de Hawkins, sous le rapport du plan, l'ouvrage de Burney lui cède souvent pour les détails, et n'est pas exempt de reproches à d'autres égards. J'ai dit la cause de ses défauts en parlant des voyages de l'auteur. J'ajouterai que Burney, malgré sa grande lecture, n'avait pas fait d'études assez fortes dans le contrepoint ni dans le style fugué pour bien juger du mérite des compositions ; qu'il n'avait qu'une connaissance médiocre des qualités propres des divers styles, et qu'il ignorait absolument les rapports des tonalités avec les différents systèmes d'harmonie et de mélodie. Son livre, composé pour l'Angleterre, a d'ailleurs le défaut de renfermer trop de détails sur la musique anglaise, depuis le seizième siècle ; car cette musique a été sans influence sur les modifications et sur la progression de l'art dans le reste de l'Europe. Rien ne montre mieux l'absence de vues élevées dans la tête de Burney, que ces fastidieux détails sur les représentations théâtrales de Londres dont le quatrième volume de son histoire est rempli. Toutefois, écrivain agréable, il a trouvé beaucoup de lecteurs, particulièrement en Angleterre, et nonobstant ses aperçus un peu trop superficiels, les choses estimables qu'on trouve dans son livre ont consolidé sa réputation. Les deux premiers volumes surtout sont dignes d'éloges. Plusieurs ouvrages qu'on a publiés depuis lors en Angleterre sur le même sujet ne sont guère que des copies de celui de Burney, en tout ou en partie. (*Voy.* Busby et les nouvelles encyclopédies anglaises.)

Après les grandes fêtes musicales données à l'abbaye de Westminster en 1784 et 1785, en commémoration de Hændel, le docteur Burney fut chargé d'en publier la description, accompagnée d'une notice sur ce musicien célèbre ; elle parut à Londres en un vol. in-4°. Il est aussi l'auteur d'une vie de Métastase et de quelques autres ouvrages littéraires. Le docteur Burney habita pendant plusieurs années dans la maison de Newton, *St-Martin's Street*, *Leicesters-fields* ; mais ayant été nommé organiste de l'hôpital de Chelsea en 1790, il eut dans cet hôpital un logement qu'il occupa pendant les vingt-quatre dernières années de sa vie. Il est mort le 12 avril 1814, âgé de quatre-vingt-huit ans. Les hommes les plus distingués de l'Angleterre assistèrent à ses funérailles.

Recommandable par ses talents et son savoir, Burney ne l'était pas moins par l'amabilité de son caractère et par ses vertus sociales. Aussi était-il généralement aimé de ceux qui avaient eu des relations avec lui. Il avait été marié deux fois, et avait eu huit enfants, parmi lesquels on remarque : 1° Charles Burney de Greenwich, l'un des plus savants hellénistes de l'Angleterre ; 2° le capitaine Burney, qui a fait le tour du monde avec le capitaine Cook, et qui a publié une his-

Digitized by Google

toire des découvertes maritimes, ouvrage fort estimé; 3° Miss Burney, plus tard madame d'Arblay, auteur des romans d'*Evelina*, de *Cecilia*, de *Camilla*, et de quelques autres, qui ont eu beaucoup de succès. La riche bibliothèque du docteur Burney a été vendue à l'encan, en 1815, et le catalogue, qui présente des objets d'un haut intérêt, a été imprimé. Cependant sa nombreuse collection de manuscrits et les livres les plus rares sur la musique avaient été séparés de cette collection et étaient passés à la bibliothèque du musée britannique.

Il ne me reste plus qu'à donner quelques détails sur ses écrits et ses compositions. On lui doit : 1° *Plan of a public music school* (Plan d'une école publique de musique); Londres, 1767. — 2° *Translation of sign. Tartini's letter to sign. Lombardini, published as an important lesson to performers on the violin* (Traduction d'une lettre de Tartini à madame Lombardini, publiée comme un avis important à ceux qui jouent du violon); Londres, 1771, in-4°. — 3° *The present state of Music in France and Italy, or the journal of a tour through those countries, undertaken to collect materials for a general History of Music* (L'état actuel de la musique en France et en Italie, ou journal d'un voyage entrepris dans ces contrées pour rassembler les matériaux d'une histoire générale de la musique); Londres, 1771, in-8°. Il parut une deuxième édition de ce voyage en 1773; Londres, in-8°. — 4° *The present state of Music in Germany, the Netherlands, and United-Provinces, or the journal*, etc.; Londres, 1773, 2 vol. in-8°. Deuxième édition; Londres, 1775, 2 vol. in-8°. Ce journal du voyage en Allemagne, en Hollande et dans les Pays-Bas est fait sur le même plan que celui du voyage en France. Ebeling a traduit en Allemand le premier voyage de Burney sous ce titre : *Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien*, etc.; Hambourg, 1772, in-8°. Les deuxième et troisième volumes, contenant les voyages en Allemagne et en Hollande, ont été traduits par Bode, et publiés à Hambourg en 1773. J. W. Lustig, organiste à Groningue, en a donné une excellente traduction hollandaise avec des notes intéressantes; elle est intitulée : *Ryk Gestoffeerd geschiedverhaal van der eigenlicken staat de hedendaagsche Toonkunst of sir Karel Burney's dagboek van zyne onlangs gedaane reizen door Frankrik en Deutschland*, etc., Groningue, 1786, in-8° maj. Enfin, M. de Brack a publié une traduction française fort médiocre de ces mêmes voyages; Gênes, 1809 et 1810, 3 vol. in-8°. — 5° *A general History of Music, from the earliest ages to the present period to which is perfixed a dissertation on the Music of the ancients* (Histoire générale de la musique, depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours, précédée d'une dissertation sur la musique des anciens); Londres, 1776-1788, 4 vol. in-4°. Les auteurs de l'article *Burney* du supplément de la *Biographie universelle* de MM. Michaud disent que cet ouvrage a été traduit en allemand : c'est une erreur; mais J. J. Eschenburg a traduit en cette langue la dissertation sur la musique des anciens qui se trouve au premier volume sous ce titre : *Ueber die Musik der Alten*; Leipsick, 1781, in-4°. — 6° *Account of the musical performances in Westminster Abbey, in commemoration of Handel*; Londres, 1785, in-4° maj. Il y a des exemplaires de cet ouvrage en très-grand papier : ils sont rares et chers. Une autre édition du même livre a été publiée à Dublin, dans la même année, 1 vol. in-8°. Le même Eschenburg a donné une traduction allemande de cette notice, intitulée : *Nachricht von Georg Friedrich Hændel's Lebensumstænden und der ihm zu London in mai und jun. 1784 angestellten Gedæchtnissfeyer*; Berlin, 1785, grand in-4°. — 6° *Paper on Crotch, the infant musician, presented to the royal society*, dans les Transactions philosophiques de 1779, t. 69, p. 183. C'est une notice sur le musicien Crotch, qui n'a pas justifié les espérances qu'il avait données dans son enfance. — 8° *Striking views of Lamia, the celebrated athenian flute player* (Anecdotes remarquables sur Lamia, célèbre joueuse de flûte athénienne), dans le Massachussett's Magazine, 1786, novembre, p. 684. — 9° *Memoirs of the life and writings of the abbate Metastasio, in which are incorporated translation of his principal letters*, 3 vol. in-8°; Londres, 1796. On doit aussi à cet écrivain la partie musicale de l'Encyclopédie anglaise. On est redevable au docteur Burney de la publication des morceaux qui se chantent à la chapelle pontificale pendant la semaine sainte, tels que le fameux *Miserere* d'Allegri, celui de Bay, les lamentations de Jérémie par Palestrina, etc. Ce recueil parut en 1784, sous ce titre : 1° *La musica che si canta annualmente nelle funzioni della settimana santa, nella cappella Ponteficia, composta da Palestrina, Allegri et Baj*. Choron en a donné une nouvelle édition à Paris, en 1818, in-8° maj. Les compositions de Burney les plus connues sont : 1° Six sonates pour clavecin seul; Londres, in-fol. — 2° Deux sonates pour harpe ou piano, avec accompagnement de violon et vio-

Digitized by Google

loncelle. — 3° Sonates pour deux violons et basse; Londres, 1765. — 4° Six leçons pour clavecin; ibid.; — 5° Six duos pour deux flûtes allemandes; ibid. — 6° Trois concertos pour clavecin; ibid. — 7° *Six cornet pieces, with an introduction and fugue for the organ.* — 8° Six concertos pour le violon, à huit parties. — 9° Cantates et chansons anglaises. — 10° Antiennes, etc., etc.

M^me^ d'Arblay, fille de Burney a publié des mémoires sur la vie et les travaux de son père, en 1832 (*voy.* ARBLAY (M^me^ D').

BURONI (ANTOINE), compositeur, est né à Rome, en 1738. Ses études musicales furent dirigées d'abord par le savant père Martini, à Rome; il les termina ensuite au conservatoire de la *Pietà*, à Naples, sous la direction du maître de chapelle Abos. Ses premiers essais de composition dramatique furent représentés à Venise; ce sont: 1° *L'Amore in Musica.* — 2° *La Notte critica.* — 3° *Alessandro in Armenia*, 1762. — 4° *Sofonisbe*, 1764. — 5° *Le Villegiatrici ridicole*, 1764. Dans la même année il se rendit à Prague, où il fit représenter son opéra *Siroe*. L'année suivante, il obtint la place de maître de musique et de compositeur du théâtre de Dresde. Il y donna: 7° *La Moda*, 1769. — 8° *Il Carnevale*, 1769. — 9° *Le Orfane Suizzere*, 1769. En 1770, il était maître de chapelle du duc de Würtemberg, à Stuttgard; et en 1780, il retourna en Italie. Le maître de chapelle Reichardt le vit à Rome en 1792; il était alors maître de chapelle de Saint-Pierre; on exécuta dans cette basilique un *Miserere* de sa composition, dont Reichardt fait l'éloge. Les opéras qu'il a écrits à Stuttgard sont: *Recimero*, 1773; *La donna instabile*, 1776; *Artaserse*, 1776; *Eomene*, 1778. On connaît aussi de sa composition un concerto pour le basson, plusieurs symphonies, et des motets à une ou deux voix avec orchestre.

BURROWES (JEAN FREEKLETON), naquit à Londres, le 23 avril 1787. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de Horsley, bachelier en musique, il se fit connaître par une ouverture et quelques morceaux de chant qui furent exécutés avec succès aux concerts d'Hannover-Square. Il s'est livré depuis lors à la composition pour le piano, et a publié les ouvrages suivants: 1° *The piano-forte primer, containing explanations and examples of the rudiments of harmony, with fifty exercises*; Londres, Chappell. On trouve l'analyse de cet ouvrage dans le *Quarterly musical Magazine and Review*, t. I, p. 376. — 2° *The thoroughbass primer.* Ces deux ouvrages sont recommandables sous le double rapport de la clarté et de la concision. — 3° Six ballades anglaises, op. 1. — 4° Six divertissements pour piano. — 5° Trois sonates avec accompagnement de violon. — 6° Sonates avec accompagnement de flûte. — 7° Duo pour deux pianos. — 8° Sonate avec accompagnement de violoncelle. — 9° Première ouverture. — 10° Sonate avec des airs écossais. — 11° Trois sonatines sur des airs favoris. — 12° Leçons aisées contenant des airs favoris, avec le doigté chiffré pour les commençants. — 13° Trios pour trois flûtes. — 14° Ouverture à grand orchestre, exécutée à la société Philharmonique. M. Burrowes a arrangé pour le piano une quantité considérable de compositions de Mozart, de Hændel, de Haydn et de Rossini.

BURSIO (DOM PHILIPPE), moine de la congrégation réformée de Saint-Bernard, ordre de Cîteaux, qui vivait dans les dernières années du dix-septième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par une œuvre intitulée: *Messe a quattro voci*; Rome, Mascardi, 1698.

BURTIUS (NICOLAS). *Voyez* BURCI.

BURTON (JEAN), né dans le duché d'York, en 1730, fut élève du célèbre organiste Keeble, et devint un habile claveciniste. Il a fait graver à Londres: 1° Six solos pour le clavecin. — 2° Six trios pour le même instrument, avec accompagnement de violon. Gerber dit qu'il a cessé de vivre vers 1785.

BURY (BERNARD DE), né à Versailles le 20 août 1720, fut élevé sous les yeux de Colin de Blamont, son oncle. Il n'avait que dix-neuf ans, lorsqu'il fut nommé accompagnateur de la chambre du roi. En 1744, il obtint la survivance de maître de la musique du roi, et en 1751 celle de surintendant de la chapelle royale. Le roi lui accorda une pension, en 1755, en récompense de ses services. Ses ouvrages les plus connus sont: 1° *Les caractères de la folie*, ballet en trois actes, représenté en 1743. — 2° *La Nymphe de la Seine*, divertissement. — 3° *La prise de Berg-op-Zoom*, cantate exécutée après la campagne de Fontenoy. — 4° *Jupiter vainqueur des Titans*, opéra. — 5° *De profundis*, motet à grand chœur, pour la pompe funèbre de la Dauphine. — 6° *Les Bergers de Sceaux*, divertissement, pour la duchesse du Maine. — 7° *La Parque vaincue*, divertissement. — 8° *Titon et l'Aurore*, ballet en un acte, 1750. — 9° *Hylas et Zélie*, ballet en un acte, 1762. — 10° *Palmire*, ballet en un acte, à Fontainebleau, en 1765. — 11° *Zénis et Almasie*, ballet en un acte, à Fontainebleau, 1766. Il refit *Persée*, ballet en quatre actes, en 1770, avec d'Auvergne, Rebel et Francœur. Il avait déjà fait un prologue

Digitized by Google

pour le meme opéra en 1747, et une ouverture pour *Thésée*, en 1765.

BUS (Josse de), facteur d'orgues à Audenarde (Flandre orientale), travaillait déjà dans les dernières années du quinzième siècle, et construisit en 1505 un nouvel orgue pour l'hôpital Notre-Dame de cette ville. L'instrument que celui-ci remplaça avait été fait, en 1458, par Jean Van Geeraerdsberghe.

BUSBY (Thomas), docteur en musique, est né à Londres au mois de décembre 1755. Après avoir été pendant cinq ans élève de Jonathan Battishill, il devint organiste de Sainte-Marie (Newington in Surry) en 1780. Peu d'années après, le docteur Arnold le chargea d'écrire la partie historique du dictionnaire de musique qu'il avait entrepris, et qui fut publié en 1786. En 1788, il commença la publication d'une collection de musique sacrée, tirée des meilleurs auteurs, et dans laquelle il inséra plusieurs morceaux de sa composition. Cette collection, intitulée : *The divine harmonist*, était composée de douze morceaux, et fut favorablement accueillie. Le succès de cette entreprise détermina Busby à faire paraître une autre collection, composée des meilleures chansons anglaises, sous le titre de *Melodia Britannica, or the beauties of british songs ;* mais cette fois il fut moins heureux, et, après quelques numéros, les livraisons cessèrent de paraître. On a aussi quelques cahiers d'un journal de chant intitulé : *Monthly Musical journal*, publié par Busby en 1792. Depuis longtemps il travaillait à un oratorio intitulé : *The Prophecy* (la Prophétie) : il le fit exécuter à Haymarket en 1799, mais sans succès. Busby n'était pas assez instruit pour écrire un ouvrage de ce genre. Cet essai fut suivi de l'ode de Gray sur les progrès de la poésie, mise en musique, de celle de Pope pour le jour de Sainte-Cécile, et de *Comala*, poëme extrait d'Ossian. En 1800, Busby fit paraître un dictionnaire de musique (*A musical Dictionary*); Londres, 1800, un vol. in-12, et dans la même année, il composa la musique d'un opéra intitulé *Joanna*, auquel le public ne fit point un accueil favorable. Ce fut aussi dans l'été de 1800 qu'il fut admis à prendre les degrés de docteur en musique à l'université de Cambridge. Enfin, dans le même temps, il fut nommé organiste de *Sainte-Marie Woolmoth* (*in Lombard-street*). Divers ouvrages dramatiques de ce compositeur, ainsi que des compositions instrumentales et vocales, succédèrent à celles dont il vient d'être fait mention. Rien de tout cela ne s'élève au-dessus du médiocre. Comme écrivain, Busby jouit de quelque considération, non qu'il y ait rien de neuf ni de fortement pensé dans ses écrits, mais on y trouve de la méthode et de la clarté. Je citerai entre autres une grammaire musicale (*Musical grammar*), un autre ouvrage élémentaire intitulé : *Grammar of music*, qui a pour objet la musique considérée comme science, et une histoire de la musique (*A general History of music*), en deux volumes in-8°, qui n'est qu'un abrégé des ouvrages du même genre de Burney et de Hawkins. Busby est mort le 28 mai 1838.

Busby a travaillé pendant plusieurs années à la rédaction du *Monthly magazine*, pour ce qui concerne la musique, et y a inséré quelques articles intéressants, dont nous donnerons la liste ci-dessous. Il s'est fait connaître aussi comme littérateur par un poëme intitulé : *The age of genius* (Le siècle du génie), et surtout par une traduction de Lucrèce fort estimée en Angleterre. Voici la liste des ouvrages qu'il a avoués : — I. Ouvrages théoriques ou historiques : 1° *Musical Dictionary, by doct. Arnold and. Thom Busby ;* Londres, 1786, in-8°. — 2° *New and complete musical Dictionary ;* Londres, 1800, un vol. in-12. Une autre édition a été publiée à Londres, en 1817, 1 vol. in-18. Un autre dictionnaire de musique a été publié par Busby, en 1826 ; c'est un livre au-dessous du médiocre. — 3° *Life of Mozart, the celebrated german musician*, dans le Monthly Magazine, décembre 1798, p. 445. — 4° *On modern Music* (sur la musique moderne) ; ibid., janvier 1799, p. 35. — 5° *On vocal Music* (sur la Musique vocale) ; ibid., 1801, novembre, p. 281. — 6° *Original memoirs of the late Jonathan Battishill* (Mémoires originaux sur feu Jonathan Battishill), février 1802, p. 36. — 7° *Musical grammar* (Grammaire musicale) ; Londres, 1805 in-8°. La deuxième édition a paru à Londres, en 1826, in-12. — 8° *A general History of Music, from the earliest times to the present, etc.* (Histoire générale de la musique, depuis les temps anciens jusqu'à nos jours) ; Londres, 1819, deux vol. in-8°. Une traduction allemande en a été publiée à Leipsick en 1821, deux vol. in-8°. — 9° *A grammar of Music, to which are prefixed observations explanatory of the properties and powers of Music, as a science* (Grammaire de la musique, précédée par des explications sur les propriétés et la puissance de la musique comme science) ; Londres, 1820, un vol. in-12. — 10° *Concert Room and orchestre anecdotes;* Londres, Clémenti, 1824, trois vol. in-12 ; mauvaise compilation de tout ce qui a été dit plusieurs fois dans les ouvrages du même genre publiés en Angleterre. — 11° *Musical manual, or technical Directory, containing full and perspicuous*

explanations of all the terms ancient and modern, used in the harmonic Art; Londres, 1828, 1 vol. in-12. — II. Ouvrages dramatiques : 1° *The Prophecy* (La Prophétie), oratorio, en 1799. — 2° *Comala*, opéra en 1800.— 3° *Joanna*, opéra, au théâtre de Covent-Garden, en 1800. — 4° *Britannia*, oratorio, à Covent-Garden, en 1801. — 5° *A tale of mystery* (Conte mystérieux), mélodrame, à Covent-Garden, en 1802. — 6° *Fairies fugitives* (Les Fées fugitives), opéra, au même théâtre, en 1803. — 7° *Rugantino*, mélodrame, en 1805. — III. Compositions vocales et instrumentales : 1° *The divine Harmonist*, n°s 1-12, 1788. — 2° *Melodia Britannica, or the beauties of British song*, 1789. — 3° *The British genius*, ode de Gray. — 4° Ode de Pope pour la fête de Sainte-Cécile. — 5° Ode en action de grâces pour célébrer les victoires remportées par la marine anglaise (composée pour sa réception de docteur), en 1800. — 6° Antienne composée pour les funérailles de Battishill, en 1801. — 7° Sonates de piano, op. 1.

BUSCA (Louis), né à Turin, fut moine de Montcassin au couvent de Milan, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : 1° *Mottetti sacri a voce sola con organo*, lib. I; Bologne, Jacques Monti, 1672, in-4°. — 2° *Ariette dell' amore, a voce sola*; Bologne, 1688, in-4°.

BUSCH (Pierre), pasteur à l'église de Sainte-Croix à Hanovre, a publié un livre intitulé : *Ausführliche Historie und Ercklærung des Heldenliedes :* eine veste Burg ist unser Gott, *etc. Mit einer Vorrede von Luthers Heldenmuth und seiner Liebe zur Sing-und Dicht-Kunst.* (Histoire et explication du cantique : *Eine veste Burg ist unser Gott etc.*; avec une préface sur l'héroïsme de Luther et sur son amour pour le chant et la poésie); Hanovre 1731, in-8°. Busch est mort à Hanovre, le 20 décembre 1745.

BUSCH (Jean), écrivain né vraisemblablement en Danemark, de qui l'on a une dissertation sous ce titre : *Saul rex Israelis a malo genio turbatus, et cantu citharaque Davidis inde vices liberatus*; Hafniæ 1702, in 4°.

BUSCHING (Antoine-Frédéric), célèbre géographe, né le 27 septembre 1724, à Stadthagen, petite ville de Westphalie, mort à Berlin, le 28 mai 1793, a publié : *Histoire et principes des beaux-arts* (en allemand) : Berlin, 1772-74, deux vol. in-8°. On y trouve quelques observations relatives à la musique.

BUSCHMANN (E..), fut d'abord passementier à Fredericroda, près de Gotha, puis se livra à l'étude de la construction des instruments, et en inventa un nouveau, en 1810, auquel il donna le nom d'*Uranion*. Cet instrument a quelque ressemblance avec le *Melodion* inventé précédemment par M. Dietz. Sa forme est celle d'un petit piano long de 4 pieds, large de 2, et sa caisse a un pied et demi de hauteur ; son clavier a 5 octaves et demie d'étendue, depuis *fa* grave des pianos ordinaires jusqu'à *ut* suraigu. Le mode de production du son dans l'*Uranion* est un cylindre recouvert en drap qui met en vibration des chevilles de bois. Il est susceptible de *crescendo* et de *decrescendo*, et ses sons ont une grande douceur. On trouve des renseignements sur l'*Uranion* et sur le principe de sa construction dans la 12[me] année de la Gazette musicale de Leipsick, n° 30, p. 469. En 1814 le *Terpodion*, autre instrument d'exception, fut aussi inventé par Buschmann, qui voyagea en Allemagne avec son frère, pianiste et chanteur, pour le faire entendre. Le *Terpodion* était aussi un instrument à frottement. On en trouve la description dans la Gazette générale de Musique de Leipsick, tome 18, page 608. Frédéric Buschmann, fils de l'inventeur de l'*Uranion* et du *Terpodion*, a fait quelques perfectionnements au *Physharmonica*, en 1843.

BUSCHOP (Corneille). On a sous ce nom d'un musicien inconnu un recueil de psaumes à quatre voix dont le titre a cette orthographe bien singulière pour l'époque à laquelle l'ouvrage a été imprimé : *Psalmen David, vyfftich, mit vier Bartyen, seer suet ende lustig om singen ende spielens op verscheiden Instrumenten*. Düsseldorff, 1568, in-4° obl. Ce langage ne peut être considéré que comme un patois.

BUSNOIS (Antoine de BUSNE dit) ou BUSNOYS, un des plus remarquables musiciens belges du quinzième siècle, entra au service de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, au mois de décembre 1467, ainsi que cela est démontré par ce passage inscrit dans les comptes de l'hôtel de ce prince : « A Anthoine de Busne, dit Busnois, chantre de Monseigneur, la somme de « xvj livres (de Flandre) pour don à lui faict par « iceluy seigneur, en considéracion du service « qu'il luy a faiz depuis le mois de décembre « lxvij (1467) jusqu'à ce dernier de mars ensuivant, et aussi pour luy entretenir au service « dicellui seigneur (1). »

Jusqu'à ce jour on n'a pas découvert dans les manuscrits de renseignements positifs sur la patrie de Busnois, qui partagea avec Ockeghem, Obrecht, et un petit nombre d'autres savants hommes la gloire d'avoir coopéré d'une manière active aux progrès de l'art. Vraisemblablement

(1) Registre n° 1923, fol. LXIX v°, de la chambre des comptes, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

Digitized by Google

il a vu le jour dans la Picardie, ou dans l'Artois, ou peut-être dans la Flandre, car la plupart des musiciens attachés aux chapelles des cours de France et de Bourgogne étaient alors de ces provinces; mais il paraît difficile de décider en faveur de l'une ou de l'autre. Busnois fut pourvu, en octobre 1470, avec Pasquier, Louis et Jacques *Amorit* ou *Amoirre*, chantres comme lui, et maître Jean Stuart ou Stewart, chantre anglais ou écossais, d'une place de *demi-chapelain* à la chapelle ducale (1). Au mois de novembre suivant, le duc donne au même artiste, qu'il qualifie de *Messire Anthoine de Busne, dit Busnois*, son chapelain, une somme de 16 livres de Flandre, « en considéracion (dit un do« cument contemporain) de plusieurs agréables « services qu'il luy a faiz, et pour aucunes causes « dont il ne veult autre déclaracion ici estre « faicte (2). » Il est permis de présumer que ces services agréables dont le prince ne veut pas qu'il soit fait mention, consistaient à l'avoir aidé à écrire certains motets ou certaines chansons dont Charles se faisait un passe-temps dans ses moments de loisir (*voy.* Charles-le-Téméraire).

Les gages de Busnois étaient de 9 sous par jour en juillet 1471, et de 13 sous au mois d'août 1472, tandis que Robert Morton (*voy.* ce nom), qui n'était que clerc de la chapelle, et dont le mérite était fort inférieur à celui de Busnois, recevait à cette même date 18 sous. Au mois de janvier 1474, tous deux étaient payés au même taux. Les gages des chapelains furent réduits à 12 sous pour tout le règne de Marie de Bourgogne et restèrent à ce chiffre jusqu'à la fin du règne de Philippe le Beau.

Busnois accompagnait souvent son maître dans ses voyages et même dans ses expéditions militaires; des documents qui ont été conservés ont permis à M. Pinchart, chef de section aux archives du royaume de Belgique, de constater que Busnois était à la suite du duc de Bourgogne, dans des voyages faits en juin 1471, juillet et août 1472, juin 1473, janvier, juillet et août 1474, et qu'il assista au siége de Neus, avec tout le personnel de la chapelle ducale, pendant les mois d'avril et de mai 1475 (3). Après la mort de Charles Le Téméraire (5 janvier 1477), Busnois resta au service de Marie de Bourgogne; car on le retrouve sur les états journaliers de la maison de cette princesse du 10 et du 27 septembre 1477, du 31 août, 10 septembre et 11 octobre 1479, 4 et 26 octobre 1480 (1). Son nom ne figure plus dans un état daté du 2 février 1481 (2).

Il jouit de divers bénéfices ecclésiastiques: on a sur ce point des renseignements positifs. Le premier résulte d'un acte authentique qui existe en original aux archives du royaume de Belgique, et par lequel on voit que Busnois résigna à Maestricht, le 4 mai 1473, entre les mains du duc de Bourgogne, la chapellenie de Saint-Sylvestre, au château de Mons en Hainaut, dont il avait reçu précédemment la collation (3).

Le poëte chroniqueur Jean Molinet, contemporain de Busnois, nous apprend dans de fort mauvais vers, que ce grand musicien avait obtenu une prébende qui lui donnait le titre de *doyen de Vornes* (4), que le baron de Reiffenberg a cru être le nom flamand de *Furnes* (Flandre occidentale) (5). Plusieurs observations se présentent sur cette circonstance : La première est que *Vornes* n'est pas le nom flamand de *Furnes*, mais bien *Veuren*; et M. Pinchart a démontré, par des actes authentiques (6) que le doyenné de Furnes fut occupé par Robert de Cambrin, conseiller et maître des requêtes, depuis 1462, et qu'il l'était encore en 1484. Ce laborieux investigateur a fort bien établi que la localité dont il s'agit doit être *Voorne* ou *Oostvoorne*, en Hollande, où il y avait une collégiale (Saint-Pancrace) composée d'un doyen et de trois chanoines. D'autres lieux, situés dans les domaines des ducs de Bourgogne, portent des noms analogues; mais on ne trouve aucunes traces de prébendes attachées à ces localités. A

(1) Registre nº 1924, fol. LXIX vº, chambre des comptes, aux arch., à Bruxelles.

(2) Registre nº 1925, fol. IIIᶜLXXXIX Vº.

(3) Registre F 160, arch. du départ. du Nord, à Lille.

(1) Registre. F 160, arch. du dép. du Nord, à Lille.

(2) Idem, ibid., et archives du royaume; Reg. nº 1928. Loc. cit.

(3) Voyez le texte de cet acte dans les recherches intéressantes de M. Pinchart consignées dans le Mémoire encore inédit (1860) intitulé : *Chapelle musicale des souverains et des gouverneurs généraux des Pays-Bas.*

(4) *Les faitz et dictz*; Paris, Jehan Petit, 1537, in-8º. On y trouve une pièce de vers adressée à *Monseigneur le doyen de Vornes maistre Bugnois*, laquelle commence ainsi :

Je te rends hommage et tribuz
Sur tous autres, car je cognois
Que tu es instruict et imbuz
En tous musicaux esbanois.
Tu prosperes, sans nuls abus,
En ce pays bas flandrinois,
En sucre en poudre dorlbus, etc.

(5) *Lettre à M. Fétis, directeur du Conservatoire de Bruxelles, sur quelques particularités de l'histoire musicale de la Belgique* (*Recueil encyclopédique belge*, tome II, octobre 1833, p. 60).

(6) Voyez l'ouvrage de M. Pinchart cité précédemment, dans les Mémoires de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique.

Digitized by Google

l'égard de l'époque où Busnois fut pourvu de ce bénéfice, M. Pinchart pense qu'elle doit être fixée au mois de mai 1473, lorsqu'il résigna à Maestricht la chapellenie de Saint-Sylvestre au château de Mons (1).

L'époque de la mort de Busnois paraît devoir être fixée définitivement entre le 26 octobre 1480, où son nom figure encore dans les états de la chapelle des princes souverains, et le 2 février 1481, où il disparaît des listes de cette chapelle.

Les éloges accordés à Busnois par Tinctor, ou Tinctoris, en divers endroits de ses ouvrages, par Bartholomé Ramis de Pareja, dans son opuscule imprimé à Bologne, en 1482, par Aaron (*Toscanello in Musica*, c. 38), par Garzoni (*Piazza universale*, p. 376), et par quelques autres anciens écrivains de l'Italie, semblent indiquer qu'il fit un voyage dans ce pays; au moins est-il certain que ses ouvrages y étaient connus, et qu'ils y jouissaient de beaucoup d'estime, car Petrucci de Fossombrone inséra quelques-unes de ses chansons françaises à quatre parties dans sa collection de cent cinquante chants de divers auteurs célèbres, publiée en 1503. Les exemplaires de ce précieux recueil sont si rares, qu'aucun des historiens de la musique n'avait eu connaissance de ces pièces de Busnois, et qu'à l'exception d'un fragment fort court donné par Tinctoris dans un de ses ouvrages, on croyait qu'il n'existait plus rien de ce maître. Heureusement Kiesewetter, qui a trouvé dans la bibliothèque impériale de Vienne un exemplaire de la collection de Petrucci, en a tiré trois chansons à quatre parties, qu'il a publiées en partition dans les specimens de musique ancienne ajoutés à son mémoire sur les musiciens néerlandais, couronné par la quatrième classe de l'institut des Pays-Bas. Il est fâcheux qu'il y ait beaucoup de fautes d'impression dans ces restes précieux d'une époque intéressante de l'art; Kiesewetter paraît d'ailleurs s'être trompé en quelques endroits, dans la traduction en notation moderne. Avant cette publication j'avais trouvé dans un manuscrit appartenant à Guilbert de Pixérécourt, plusieurs chansons et motets à trois voix de la composition de Busnois, et je les avais traduits en notation moderne et mis en partition. Ces pièces me semblent être d'un style plus léger et plus élégant que les premières du recueil de Petrucci; mais la chanson à quatre parties, tirée de celui-ci, *Dieu! quel mariage*, etc., est un morceau très-remarquable, non-seulement à cause de la pureté de l'harmonie, mais parce qu'il y a une grande habileté dans la manière dont le sujet est mis en canon entre le ténor et la deuxième partie, sans nuire aux mouvements faciles et pleins d'élégance des autres parties. Ne possédât-on que ce morceau de Busnois, on aurait la preuve que sa réputation ne fut point usurpée, et qu'il mérita d'être mis en parallèle avec Ockeghem son contemporain. On y remarque un progrès incontestable dans l'art d'écrire, depuis l'époque de Dufay. Au surplus, d'autres productions de Busnois, retrouvées dans ces derniers temps, prouvent suffisamment le mérite de ce maître comme harmoniste, pour le temps où il vécut.

(1) Loc. cit.

Baini a révélé l'existence dans les archives de la chapelle pontificale de plusieurs compositions de Busnois; elles se trouvent dans le volume coté 14 de ces archives; on y remarque particulièrement une *Messe de l'homme armé*. Tinctoris cite aussi dans son traité du contrepoint, parmi les compositions de cet artiste, la chanson française, *Je ne demande*, et le motet *cum gaudebant*.

Il y a lieu de croire que Busnois a écrit un traité de musique pour l'usage de ses élèves. Cet ouvrage n'a pas été retrouvé jusqu'à ce moment, mais Schacht le cite dans sa Bibliothèque de musique, d'après l'autorité d'Adrien Petit, surnommé *Coclicus* ou *Coclius*, qui paraît l'avoir vu et consulté. La découverte de ce livre serait précieuse pour l'histoire de l'art.

Les ouvrages de Busnois dont il nous est parvenu des fragments imprimés sont : 1° Les chansons françaises, *Dieu! quel mariage, Maintes femmes*, et *De tous biens*, à quatre voix, publiés en parties séparées dans le recueil de Petrucci, intitulé *Canti Cento Cinquanta;* Venise, 1503, petit in-4° obl.; lesquelles ont été mises en partition par Kiesewetter et publiées dans les exemples de musique à la suite de son mémoire sur les musiciens néerlandais (*Die Verdienste der Niederlaender in die Tonkunst*, etc.; Amsterdam, 1829, in-4°). Mais des productions bien plus importantes nous sont fournies par quelques manuscrits. Le plus intéressant de ces manuscrits est à la bibliothèque royale de Bruxelles et provient de la chapelle des anciens ducs de Bourgogne. Il renferme des compositions des anciens chantres de cette chapelle et d'autres artistes du quinzième siècle, particulièrement de Dufay et de Busnois (orthographié *Busnoys*). Les œuvres qui appartiennent à celui-ci sont : 1° Un *Magnificat* du premier ton, à 3 voix. — 2° Un *Magnificat* du sixième ton, à 4 voix; composition très-intéressante où l'on trouve des hardiesses d'harmonie et des libertés de style qui indiquent un progrès depuis l'époque de Dufay.

Digitized by Google

— 3° La Messe *Ecce ancilla* à 4 voix, du plus haut intérêt, et le monument le plus remarquable de l'art vers 1470. — 4° Une Prose de la fête de Pâques (*Victimæ paschali*) à 4 voix. — 5° *Regina cœli letare* à 4 voix. — 6° Un autre *Regina cœli*, également à 4 voix; morceau remarquable par une imitation prolongée entre le ténor et *l'altertenor*, ou basse, pendant que les autres voix se meuvent librement. — 7° Motet à 3 voix (*Anima mea*). — 8° Motet à 4 voix (*Verbum caro factum est*). — 9° Le chant de réjouissance *Noël, Noël*, à 4 voix. — 10° Énigme musicale fort curieuse, à 4 voix, sur le prénom et le nom de Busnois. Les parties de trois voix seulement sont écrites : la difficulté consiste à trouver la quatrième d'après des indications qui sont elles-mêmes des énigmes très-obscures. Les paroles mêmes se présentent d'une manière énigmatique; car celles de la première partie sont une prière à saint Antoine, qui commence par *Antonius* écrit en rouge; et les derniers mots de la deuxième partie sont *omnibus noys* (νοῦς, mot grec contracté de νόος, *esprit, âme, intelligence*). Or, la dernière syllabe d'*omnibus* et *noys* sont écrits en rouge et forment ainsi le mot *Busnoys*. Ces recherches ne seraient que des puérilités si, d'ailleurs, le morceau n'était intéressant par la forme et par les imitations formées entre les différentes voix. J'ai mis en partition tous ces morceaux ayant l'intention de les publier avec tout ce que j'ai recueilli de Dufay, de Binchois, de Régis, d'Obrecht, d'Ockeghem et d'autres maîtres qui vécurent à cette époque reculée; car si le seizième siècle commence à être connu, l'art de la fin du quatorzième siècle et des deux premiers tiers du quinzième ne l'est pas encore.

Ainsi que je l'ai dit, le manuscrit de Pixérécourt m'a aussi fourni plusieurs chansons et motets de Busnois que je réunirai aux autres morceaux dont il vient d'être parlé. D'autres chansons de Busnois, à trois et à quatre voix, se trouvent dans un manuscrit de la Bibliothèque de Dijon (coté n° 295), qui provient de la maison des ducs de Bourgogne. L'existence de ce manuscrit avait été inconnue jusqu'à ce jour, et n'a été révélée que par M. Charles Poisot, dans un écrit qui a pour titre : Les *Musiciens bourguignons*, etc.; Dijon, 1854, in-8° (p. 16). Postérieurement, M. Stephen Morelot (*voy.* ce nom) a donné une Notice très-intéressante de ce même manuscrit (*De la musique au quinzième siècle. Notice sur un manuscrit de la bibliothèque de Dijon;* Paris, V. Didron et Blanchet, 1856, gr. in-4° avec 24 pages de musique). On y voit que le manuscrit contient dix-neuf chansons, dont dix-sept à trois voix et deux à quatre, avec le nom de Busnois (*sic*), dont M. Morelot donne la liste thématique. Ce savant pense qu'il y en a plusieurs anonymes dans le même volume qui appartiennent au même musicien. On y voit en outre que M. Morelot a trouvé treize autres chansons de Busnois dans un manuscrit de la bibliothèque *Magliabecchiana* de Florence (n° 53, fonds Strozzi, cl. XIX), une autre dans le n° 156 du même fonds, et enfin une autre dans un manuscrit de la bibliothèque de Pérouse. Le volume de Dijon, qui porte le titre ridicule de *Recueil de vaudevilles*, contient cent cinquante-deux chansons à trois et quatre voix de Busnois, Ockeghem, Tinctoris, Harbinguant (*Barbireau, Barbiriau, Barbiriant*, ou *Barbinguant*. *Voyez* BARBIREAU), Caron, et d'autres. Enfin, plusieurs messes de Busnois, notamment celle qui a pour titre *L'homme armé*, se trouvent dans le volume manuscrit coté 14, des archives de la chapelle pontificale, à Rome.

BUSSCHOP (JULES-AUGUSTE-GUILLAUME), compositeur amateur, est né à Paris, de parents belges, le 10 septembre 1810. Son père, après avoir été conseiller à la cour de cassation, sous le gouvernement impérial de Napoléon I^{er}, prit sa retraite en 1816, et revint à Bruges, sa ville natale. Élevé dans ce lieu, et loin de tout secours pour l'étude de la composition, vers laquelle il se sentait entraîné, le jeune Busschop apprit la théorie de l'harmonie et du contrepoint sans autre guide que les livres d'Albrechtsberger et de Reicha; puis la lecture des partitions des maîtres l'initia à la connaissance des formes et de la pratique de l'art. C'est ainsi que s'est formé et développé son talent, et qu'il a écrit des symphonies, des ouvertures, des scènes lyriques avec orchestre, une Messe solennelle à trois et quatre voix et orchestre, des motets, des morceaux de musique militaire, des chœurs pour voix d'hommes sans accompagnement, et des romances avec accompagnement de piano. Le gouvernement belge, ayant mis au concours pour les fêtes nationales de septembre, en 1834, la composition d'une cantate sur des paroles intitulées : *Le Drapeau belge*, le prix fut décerné à l'ouvrage de M. Busschop, qui fut exécuté par un chœur et un orchestre immenses. Cet amateur n'a publié de sa composition que les ouvrages suivants : 1° *Six chants religieux* pour une, deux, trois et quatre voix avec orgue; Bruxelles et Mayence, Schott frères. — 2° *Ave Maria* et *Tantum ergo*, à trois ou quatre voix en chœur, orchestre ou orgue; ibid. — 3° *Trois morceaux religieux* à trois voix avec ou sans orgue; ibid. — 4° *Ave Verum Corpus; Ecce panis Angelorum; o Sacrum*

Digitized by Google

Convivium, chœurs pour deux ténors et basse avec orgue; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. M. Busschop a composé pour les sociétés de chant de la Belgique un grand nombre de chœurs avec ou sans orchestre; ses productions les plus connues en ce genre sont : 1° *L'Étendard de la Patrie*. — 2° *Le Chant des Montagnards*. — 3° *La Fête bachique*. — 4° *La Prière des cénobites*. — 5° *Le Réveil des Pâtres*. — 6° *Les Charmes de la valse*. — 7° *L'Hymne de la nuit*. — 8° *La Marche au combat*. — 9° *Le Départ des Ménestrels*. — 10° *La Chasse au cerf*. — 11° *Le Chœur national*. — 12° *La Vision fantastique*. — 13° *Le Crépuscule du matin*. — 14° *Bruges, etc.* M. Busschop est décoré des ordres de Léopold et de la couronne de chêne.

BUSSE (Frédéric-Gottlieb de), né le 3 avril 1756, à Gandelegen, dans la Vieille Marche, fut d'abord professeur de mathématiques à Freyberg, puis à Dessau. Dans ses dernières années il était à Dresde, où il vivait encore en 1830. Dans ses petits essais de mathématiques et de physique (*Kleinen Beitraegen zur Mathematik und Physik;* Leipsick, 1785, 1re partie), on trouve une dissertation sur les consonnances produites par les sons fondamentaux. Le même recueil renferme (n° 10) une dissertation sur l'harmonie des sons purs. Le même savant a publié dans la Gazette hebdomadaire musicale de Berlin (*Berliner Musikalischen Wochenblatt*, 1793, p. 177-181 et 185-187) des observations sur les sons harmoniques du violon et de la harpe.

BUSSE (Jean-Henri), *cantor* à Hanovre, se déclara partisan du système de Natorp pour l'enseignement de la musique, dans les écoles populaires, par la notation en chiffres. Il a publié dans cette notation un livre de mélodies chorales, sous ce titre : *Choralbuch in Ziffern für Volksschulen, enthaltend die saemmtl. Melodien des Boettner'schen Choralbuchs* (Livre choral en chiffres pour les écoles, contenant toutes les mélodies du livre choral de Boettner); Hanovre, Hahn, 1825, in-8°. On y trouve une bonne préface de Bædeker. Busse a publié dans la même année, et chez le même éditeur, une instruction concernant l'usage de son livre choral.

BUSSET (F.-C.), né dans le département de la Côte-d'Or, fut d'abord simple géomètre du cadastre à Clermont (Puy-de-Dôme), puis géomètre en chef à Dijon, où il est mort en 1847. Par délassement à ses travaux, il s'était livré à l'étude de la musique, en ce qui concerne sa théorie. Le résultat de ses méditations sur cette matière a été exposé par lui dans ces écrits : 1° *La musique simplifiée dans sa théorie et dans son enseignement. Première partie. Mélodie;* Paris, Henri Lemoine, 1836, 1 vol. gr. in-8° de 198 pages. — 2° *La musique simplifiée, etc. Deuxième partie. Harmonie;* Paris, Henri Lemoine et Bachelier, 1839-1840, 2 vol. gr. in-8°. Ces volumes ont été imprimés à Dijon, avec des signes de notation empruntés au système de M. Jue (*voyez* ce nom), d'après un procédé typographique inventé par Busset. Comme toutes les personnes qui n'ont pas étudié la musique dans l'enfance, Busset y trouvait des difficultés de théorie qui n'existent pas, et comme beaucoup d'autres, il se crut appelé à les résoudre. Lui-même fait l'aveu de la singulière direction qu'il avait donnée à ses études; car il dit dans la préface de la première partie de son livre : « Un sentiment à la fois de justice et de reconnaissance me fait un devoir de dire que la « méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et « d'accompagnement de M. Fétis est, de tous « les ouvrages de ce genre que j'ai été à même « de consulter, celui qui m'a paru le plus clair « et le plus propre à former un harmoniste. C'est « dans ce petit ouvrage, où les faits harmoniques sont dégagés de tout ce qui pourrait empêcher d'en saisir le lien, que, *sachant à « peine le nom des notes et leur valeur, j'ai « appris en peu de temps la musique seul et « sans autre guide, commençant ainsi par « la basse chiffrée.* » Busset avait néanmoins si mal compris le livre auquel il rend cet hommage, que dans un autre endroit de la même préface il dit encore, en parlant de la tierce et de la quinte, qui, selon lui, déterminent la tonalité des gammes : « La loi qui les rassemble « sans cesse (harmoniquement) n'est point une « invention de l'homme, qui se plie aux exigences « d'un art créé par lui, mais une loi physique « reconnue dans la résonnance des corps sonores, « et c'est sur l'observation de cette loi, et en se « conformant à ses prescriptions, que l'art musical a été établi, etc. » Rien n'est plus contraire à mes idées que cette fausse théorie de l'art basée sur des causes étrangères au sentiment de l'homme : on le sait, car tout ce que j'ai écrit a précisément pour objet d'établir que ces prétendues causes sont illusoires, et que la musique ne procède que de l'organisation humaine. Busset, en faisant cette confusion de ma doctrine avec la théorie de Rameau, prouvait qu'il ne comprenait ni l'une ni l'autre. Du reste, il n'y a rien de fixe dans ses idées; car il défait ou repousse dans le second volume de son livre les principes qu'il déclarait fondamentaux dans

Digitized by Google

le premier. C'est ainsi qu'il dit dans une note de ce deuxième volume : « J'ai dit, d'après Geslin « (I, p. 171) : *La tierce est la base de l'harmonie*. En proclamant ce principe lorsque je « le croyais vrai, j'en ai laissé l'honneur à l'élève « de Galin ; aujourd'hui que je reconnais la fausseté de cette doctrine, il est de mon devoir de « le déclarer. » Ainsi le principe fondamental de la théorie du premier volume est anéanti dans le second !

Comme on le voit, il n'y avait que confusion dans la tête de Busset, et, comme la plupart de ceux qui se sont posés en réformateurs de la musique, il ignorait ce qu'il voulait enseigner. Persuadé que sa théorie de l'art serait complète avec un corps sonore qui lui fournirait une tierce mineure, il remarqua que certaines cloches font entendre cette harmonie et entreprit contre moi une polémique à ce sujet dans la *Gazette musicale de Paris* (année 1838), à propos d'un travail sur l'esthétique que je publiais alors dans ce journal. Ma réponse fut renfermée uniquement dans une discussion scientifique : cependant elle irrita Busset jusqu'à lui faire écrire contre moi une lettre injurieuse adressée au directeur de la *Gazette musicale*. Celui-ci ayant refusé l'insertion de cette lettre malveillante et calomnieuse dans son journal, Busset le fit assigner en police correctionnelle pour le faire condamner à publier sa lettre ; mais le tribunal, reconnaissant qu'il n'y avait rien qui blessât la personne du plaignant dans ce que j'avais écrit, le débouta de sa demande et le condamna aux frais du procès. Furieux alors, et ne gardant plus aucune mesure, Busset publia contre moi une diatribe qui avait pour titre : *M. Fétis mis à la portée de tout le monde. Première partie. Tribunal de police correctionnelle*; Paris, 1838, in-8° de 32 pages. Peu de jours après parut la seconde diatribe, plus méchante encore que la première ; elle était intitulée : *Campagnes de M. Fétis contre un homme qu'il ne connaît pas*; Paris, 1838, in-8° de 36 pages. Tout cela à propos d'une discussion de tierces majeures ou mineures produites par des cloches ! L'orgueil tournait la tête de ce pauvre homme. Le motif véritable de toute cette fureur était l'analyse que j'avais faite de quelques-uns de ses principes d'harmonie deux ans auparavant dans la *Gazette musicale* (année 1836). Au reste, ces publications furent frappées par le mépris public dès leur apparition. Quant aux livres de Busset, ils n'ont eu aucun succès et sont tombés dans le profond oubli qui ensevelit tant d'autres productions du même genre.

BUSSETO (Jean-Marie de), un des plus anciens luthiers de Crémone, naquit à *Busseto*, bourg du duché de Parme, près de Plaisance, dans la première moitié du seizième siècle. Le nom sous lequel il est connu est celui du lieu de sa naissance : on ne connaît pas celui qu'il avait reçu de sa famille. Il n'y a de lui que des violes ; un de ces instruments, daté de 1580, se trouvait à Milan, en 1792 : il avait appartenu à François Albinoni.

BUSSING (Jean-Christophe), né à Brême le 30 décembre 1722, fut docteur et professeur de théologie dans cette ville, et y enseigna aussi au gymnase les langues grecque et orientales. Il est mort le 8 juin 1802. On a de lui : *Dissertationes II de tubis Hebræorum argenteis, sub præs. Cel. Conr. Ikenii Ventilatæ*; Brême, 1745, in-4°.

BUSTI (Alessandro), professeur de chant au collége royal de musique de *San-Pietro a Majella*, à Naples, est né dans cette ville vers 1810. Élève de Crescentini, il a puisé dans l'enseignement de ce grand chanteur les principes fondamentaux de son art. On a de cet artiste des exercices de chant, et des *Melodie facili e progressive per la voce di tenore*, divisées en cinq livres ; Naples, Cottrau.

BUSTYN (Pierre), organiste en Zélande vers 1720, a fait graver à Amsterdam neuf suites de pièces pour le clavecin.

BUTERA (André), compositeur dramatique, est né en Sicile vers 1826, et a fait ses études d'harmonie et de contrepoint au conservatoire de Palerme, sous la direction du savant professeur Ruggi. Il avait à peine vingt ans lorsqu'il fit représenter au théâtre du *Fondo*, à Naples, un opéra sérieux intitulé : *Angelica Veniero*, dont la musique a eu quelque succès. Ricordi, de Milan, en a publié quelques morceaux avec accompagnement de piano. Au mois d'avril 1851, M. Butera a donné au théâtre de Palerme *Atala*, tragédie lyrique qui obtint un grand succès près de ses compatriotes, mais qui, écrite d'une manière simple et naturelle, très-opposée au goût actuel de l'Italie, aurait vraisemblablement moins bien réussi sur le sol de la péninsule.

BÜTERNE (Charles), écuyer, fut l'un des quatre organistes de la chapelle du roi, vers le milieu du dix-huitième siècle, et maître de clavecin de la duchesse de Bourgogne. Il était fils de J.-B. Buterne, ancien capitoul de Toulouse. On a de lui un livre intitulé : *Méthode pour apprendre la musique vocale et instrumentale*, œuvre 3° ; Rouen, 1752, in-4°.

BÜTHNER (Craton), né à Sonnenberg, dans la Thuringe, en 1616, fut d'abord organiste et cantor à l'église du Sauveur, dans un des

Digitized by Google

faubourgs de Dantzick, et ensuite directeur de musique à l'église de Sainte-Catherine de la même ville, où il est mort en 1679. Il a composé un *Te Deum* à huit voix et douze instruments, dont le titre est assez singulier pour être rapporté en entier : *Te Deum Laudamus sacrosanctæ et individuæ Trinitati, Jehovæ Zabaoth, Domino dominantium et universæ militiæ cœlestis Deo Patri, Filio et Spiritui sancto, quem hymnis concelebrant Angeli, proni adorant Cherubin et Seraphin, universæque contremiscunt Potestates, pro omnibus beneficiis et pro pace alma non ita multis adhinc annis retrogressis nobis clementissime divinitas concessa, proque aversione luis pestiferæ compositum et consecratum octo vocibus, duodecim instrumentis binisque tubis et tympano, una cum basso continuo per organo a divinæ majestatis devotissimo et humillimo cultore et servo Cratone Buthnero, directore, etc.*, 1660, gr. in-4°.

BÜTHNER (Frédéric), né à Opulsch en Bohême, le 11 juillet 1622, étudia à Dantzick, à Breslau, à Thorn, à Kœnigsberg, à Wittemberg et à Francfort-sur-l'Oder. Ses études étant terminées, il fut nommé recteur à l'école de Saint-Jean, et professeur de mathématiques au gymnase de Dantzick. Il est mort dans cette ville, le 13 février 1701. On a de lui, en manuscrit, un traité élémentaire de musique en langue latine.

BUTIGNOT (Alphonse), né à Lyon le 15 août 1780, fut admis comme élève au conservatoire de musique, le 25 germinal an IX. Il prit des leçons de Garat pour le chant, obtint le premier prix d'harmonie en 1803, et devint répétiteur dans la classe de Catel, en 1806. On a de lui deux recueils de romances, liv. 1 et 2; Paris, Naderman. Il a laissé en manuscrit un cours d'harmonie, à l'usage du conservatoire de Paris. On a aussi sous son nom une méthode de guitare, gravée à Paris chez Boieldieu. Butignot est mort à Paris, d'une maladie de poitrine, en 1814.

BUTLER ou **BUTTLER** (Charles), né en 1559 à Wycombe, dans le comté de Buckingham, fit ses études à Oxford. Il mourut le 29 mars 1647, dans la paroisse de Wootton, dont il était vicaire, à l'âge de quatre-vingt-sept ans. Il est auteur d'un traité élémentaire intitulé : *the Principles of musick, in singing and setting : with the twofold use thereof, ecclesiastical and civil;* Londres, 1636, in-4°. C'est un bon ouvrage, pour le temps où il fut écrit.

BUTLER (Thomas Hamly), pianiste, né à Londres en 1762, entra dans la chapelle royale comme enfant de chœur, et fit ses études musicales sous le docteur Nares. Vers 1780, il se rendit en Italie pour y étudier la composition. De retour dans sa patrie, Shéridan le fit nommer directeur de la musique du théâtre du Covent-Garden; mais, fatigué des tracasseries que lui occasionnait cette place, il partit pour l'Écosse, à l'expiration de son engagement, et se fixa à Édimbourg, où il est mort en 1823. Ses ouvrages consistent en *trois sonates pour le piano*, dédiées au duc de Glocester; *Rondo sur l'air écossais : Lewic Gordon; Variations pour le piano* sur le même air; un *livre de sonates dédié à la princesse Charlotte*, plusieurs airs écossais variés pour le piano. La musique de Butler est gravée à Londres, chez Clementi.

BUTTINGER (Charles-Conrad), violoniste, flûtiste, bassoniste et compositeur, est né à Mayence en 1789. Après avoir achevé ses études musicales, il fut d'abord directeur de musique à Fribourg. En 1827, il quitta ce poste et alla s'établir à Breslau pour y diriger l'éducation d'un amateur de musique; depuis lors il s'est fixé dans cette ville. On connaît sous le nom de M. Buttinger : 1° Une polonaise pour flûte (en *sol*); Offenbach, André. — 2° Un quintette pour flûte et instruments à cordes; ibid. — 3° Une fantaisie et polonaise pour basson et quatuor, op. 7; Hambourg, Bœhme. — 4° Adagio et thème varié, idem, op. 8, ibid. — 5° Air varié, idem, op. 9, ibid. — 6° variations pour guitare et violon; Mayence, Schott. — 7° Sonate pour guitare seule, ibid. — 8° Une cantate intitulée *Jehova*, texte de Meissner. — 9° Une ballade (*Die Treue*), de Meyer, pour contralto et piano; Hambourg, Cranz. Des chansons avec guitare et flûte; Mayence, Schott. — Quelques chansons à quatre voix, et une messe solennelle. Ces compositions sont estimées en Allemagne. M. Buttinger a aussi publié une traduction libre de la grammaire de musique d'Asioli, chez Schott à Mayence. Il en a été fait une critique sévère dans l'écrit périodique intitulé : *Cæcilia* (t. I, p. 40). On y reproche au traducteur d'avoir altéré l'original en beaucoup d'endroits, et d'avoir laissé dans l'impression des multitudes de fautes de tout genre. On s'accorde cependant à considérer M. Buttinger comme un musicien qui possède de grandes connaissances dans son art.

BÜTTNER (Érard), cantor à Cobourg au commencement du dix-septième siècle, naquit à Rœmhild. Ayant surpris sa femme en adultère, il en conçut tant de chagrin qu'il s'arracha la vie par trois coups de poignard, le 19 janvier 1625. Ses compositions sont d'un très-bon style et d'une harmonie fort correcte. Les plus remarquables sont : 1° Le 127° Psaume à huit voix; Cobourg, 1617, in-4°. — 2° *Oda Paradisiaca*; ibid., 1621,

Digitized by Google

in-4°. — 3° Le 46e Psaume à 8 voix, ibid., 1622, in-4o. Μέλος εὐχάριστον *oder das Lied : Singen wir aus Herzens Grund*, à 6 voix ; ibid, 1624. On lui est aussi redevable d'un traité élémentaire de musique, intitulé : *Rudimenta musicæ, oder teutscher Unterricht vor diejenigen Knaben, so noch Jung und zu keinem Latein gewehnet;* Cobourg, 1623, in-8o. La deuxième édition a paru à Iéna en 1625, in-8o.

BÜTTNER (Jacques), luthiste et compositeur allemand dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a publié un recueil de cent pièces pour le luth, sous ce titre : 100 *Uberaus anmuthige und nie gehærte schœne Lautenstücke, nach jetziger neuen Manier zu spielen* Nuremberg, 1684, in-4°.

BÜTTNER (Georges), carme au couvent de Schweidnitz, et facteur d'orgues au commencement du dix-huitième siècle, a construit l'orgue des carmes du couvent de Streigau, composé de 28 jeux, trois claviers et pédale.

BÜTTNER (Jean-Ignace), constructeur d'orgues à Schweidnitz, dans la première moitié du dix-huitième siècle, et probablement parent du précédent, a construit à l'église paroissiale de Jauer, en 1732, un instrument de 24 jeux, avec deux claviers et pédale.

BÜTTNER (Joseph), organiste à l'église principale de Glogau, dans les premières années du dix-neuvième siècle, occupait encore cette position en 1830. On a de lui un petit ouvrage publié conjointement avec Ernest Nachsberg, sous ce titre : *Stimmbuch oder Vielmehr Anweisung, wie jeder Leibkaben sein Clavierinstrument, sey es übrigens ein Saiten oder ein Pfeiffenwerk, selbst repariren und also stimmen kænne* (Livre d'accord, ou plutôt instruction au moyen de laquelle chaque amateur pourra entretenir et accorder lui-même son instrument à clavier, soit à cordes, soit à tuyaux) ; Breslau et Leipsick, 1801, 110 pages in-8o. On a du même artiste un écrit intitulé : *Anweisung vie jeder Organist verschiedene bei der Orgel vorkommende Fehler selbst verbessern und diesen vorbeugen kann* (Instruction par laquelle tout organiste peut corriger les défauts de l'orgue et l'améliorer) ; Glogau et Lissa, 1827, in-8o.

BUTTSTEDT (Jean-Henri), organiste célèbre du dix-septième siècle, naquit à Bindersleben, près d'Erfurt, le 25 avril 1666. Élève de Jean Pachelbel pour la composition et pour l'art de jouer du clavecin et de l'orgue, il acquit après quelques années d'études un talent remarquable. En 1684 il fut appelé comme organiste dans une église d'Erfurt ; en 1691 on le nomma prédicateur et organiste de l'église principale de cette ville. Il occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 1er décembre 1727. Ses compositions imprimées sont : 1o Le cantique *Allein Gott in der Hœh sey Ehr*, avec deux variations ; Erfurt, 1705. — 2o Le cantique *Wo Gott zum Haus nicht giebt seine Gunst*, avec trois variations pour le clavecin ; ibid., 1706. — 3° *Musikaliche Kunst-und Vorrathskammer;* ibid., 1713, in-fol. Cet œuvre consiste en quatre préludes et fugues, un air avec onze variations et deux pièces pour le clavecin. On en a publié une deuxième édition à Leipsick, en 1716. — 4o Le cantique *Zeuch mich dir nach, so lauffen wir*, etc., à quatre voix, un violon, deux violes, violoncelle et orgue ; Erfurt, 1719, in-fol. — 5o Quatre messes sous ce titre : *Opera prima sacra, bestehend in vier neu-componirten Missen von unterschiedlichen so wohl vocal als auch instrumental Stimmen;* Erfurt, 1720. — 6o *Ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia æterna, oder neu eræfnetes, altes, wahres, tenziges und ewiges Fundamentum musices, entgegen gesetzt dem neu-eroefneten Orchestre, und in zweene Partes eingetheilt. In welchen, und zwar im ersten Theil, des Herrn Autoris des Orchestre irrige Meinungen, in Specie de Tonis seu modis musicis wiederlegt, im andern Theile aber das rechte Fundamentum Musices gezeigt, Solmisatio Guidonica nicht allein defendirt, sondern auch solcher Nutzen bei Einführung eines Comitis gewiesen, dann auch behauptet wird, dass man dereinst im Himmel, mit eben den Sonis welche hier in der Welt gebrauchlich, musiciren werde;* (Toute la musique et l'harmonie universelle contenue dans *ut, ré, mi, fa, sol, la*, etc.) Erfurt ; sans date, mais vraisemblablement imprimé en 1716, in-4o de 23 feuilles. J'ai dit dans le *Résumé philosophique de l'histoire de la musique* (p. ccxxv), que longtemps après que l'usage se fut établi de la solmisation par les sept notes, il y avait encore de la résistance à ce système rationnel, et que l'ancienne méthode attribuée à Gui d'Arezzo trouvait encore d'ardents défenseurs. L'écrit dont on vient de voir le titre en est une preuve, puisqu'en 1716 un artiste tel que Buttstedt entreprenait de démontrer que toute la musique et les principes éternels de l'harmonie étaient renfermés dans l'ancienne gamme (*ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica et harmonia æterna*). Son ouvrage était dirigé contre Mattheson, qui, dans son *Orchestre nouvellement ouvert* (*Das neu eroefnete Orchestre*), avait fait l'apologie de la solmisation par les sept notes. Celui-ci répondit à Buttstedt avec un profond savoir, mais avec sa grossièreté ha-

Digitized by Google

bituelle, dans son livre intitulé *Das beschützte Orchestre* (l'Orchestre défendu). *Voy.* MATTHESON. La bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit une messe à 4 voix avec instruments, composée par Buttstedt.

BUTTSTEDT (FRANÇOIS-VOLLRATH), directeur de musique et organiste à Rottenburg vers 1784, fut d'abord organiste à Weibersheim, dans la principauté de Hohenlohe. Fils d'un organiste d'Erfurt, il naquit en cette ville en 1735. Il a composé deux oratorios et plusieurs morceaux pour le violon et le piano. On trouve quelques-unes de ses sonates de piano dans *l'Anthologie musicale* de Bossler.

BUUS (JACQUES DE), musicien belge, naquit dans les Pays-Bas, vers les premières années du seizième siècle. Il est plus que vraisemblable qu'il vit le jour à Bruges ou dans les environs, car on voit dans les actes de la collégiale de Saint-Sauveur de cette ville qu'un prêtre nommé *Jacobus de Boes* y était, en 1506, maître des enfants de chœur, et qu'il donna sa démission de cette place au mois de juin de la même année, parce que, disait-il dans cette pièce, il s'était pourvu d'une meilleure situation (*de meliori serviciis provisum*). Or *de Boes* et de *Buus* sont le même nom et se prononcent de la même manière à Bruges et à Gand, parce que la diphthongue *oe* a, comme l'*u*, le son de *ou* en flamand. Cependant le prêtre dont il s'agit ne peut pas être le musicien qui est l'objet de cette notice, car il devait être âgé d'au moins trente ans en 1506, puisqu'il était déjà en possession du poste important de maître des enfants de chœur; et quarante-six ans plus tard la cour de Vienne et les procurateurs de la chapelle ducale de Saint-Marc se disputaient le beau talent de Jacques de Buus, qui aurait été âgé alors de plus de soixante-quinze ans, ce qui est peu vraisemblable. Quoi qu'il en soit, Jacques de Buus s'établit à Venise, et y fonda une imprimerie de musique qu'il dirigea pendant plusieurs années. Il était connu généralement en cette ville sous le nom de *mistro* (maître) *Jachet* ou *Giachetto Fiamingo*. Dans les registres des *procurateurs* de Venise, il n'est jamais désigné que de cette manière. M. Caffi fournit des renseignements intéressants sur la nomination de cet artiste à la place d'organiste du second orgue de la chapelle de Saint-Marc, devenue vacante par la mort de Baldassare d'Imola (1). L'élection eut lieu, après de grandes contestations (*dopo molta discordia*), disent les registres, le 15 juillet 1541, après avoir fait l'épreuve ordinaire d'un grand nombre d'organistes (*fatta la solita prova di molti suonatori*). Le mérite extraordinaire de *Jachet* lui fit obtenir la victoire sur ses concurrents, et sans doute cette victoire fut disputée par la faveur accordée à d'autres artistes, puisque le doge Pierre Lando ordonna que tous les chanteurs de la chapelle de Saint-Marc fussent convoqués au concours et obligés de déclarer sous serment quel était le plus habile entre les concurrents. La majorité se prononça en faveur de l'organiste flamand (*per majorem partem cantorum Ecclesiæ predictæ cum eorum juramentum fuit magis commendatus in arte sua sonandi organum*).

Le traitement qu'il recevait annuellement n'était que de 80 ducats : n'ayant pu obtenir d'augmentation, Jachet prétexta la nécessité de se rendre dans son pays pour d'importantes affaires et promit de revenir dans quatre mois; mais, au lieu de tenir sa promesse, il se rendit à Vienne et entra au service de l'empereur. On voit un témoignage éclatant du grand mérite de *Jachet* dans les efforts que fit le gouvernement de Venise pour engager l'artiste à revenir prendre sa place, et dont les détails se trouvent dans les registres des procurateurs. L'ambassadeur de Venise à Vienne fut chargé de conduire la chose avec prudence pour atteindre le but qu'on se proposait; mais ses efforts furent vains. Jachet répondit qu'il avait un florin par jour à Vienne, et qu'il ne retournerait à Venise que si on voulait lui donner un traitement de 200 ducats : les procurateurs ne crurent pas pouvoir payer une somme si considérable pour cette époque, et nommèrent *Jérôme Parabosco* comme successeur de Jachet, dans l'année 1551. L'identité de *Jachet* et de Jacques de Buus est établie par la dernière partie de la *Libreria* de François Doni, laquelle est intitulée *Musica Stampata*, et a pour dédicace *al nobiliss. sig. Jaches Buus organista di S. Marco*. A l'égard de la confusion qu'on a faite quelquefois de *Jacques de Buus* et de *Jacques Berchem*, par les noms de *Jacches*, *Giacche*, *Jachet*, *Jaquet*, et *Giachetto*, elle disparaît par les renseignements fournis sur Jacques de Buus par les registres des *Procuratori* de Venise, puisque ce musicien entra au service de la cour de Vienne au moment même où Berchem, qui ne quitta jamais l'Italie, était attaché au duc de Mantoue, en qualité de maître de chapelle.

On connaît de Jacques de Buus : 1° *Ricercari da cantare e suonare d'organo e altri stromenti*. Lib. I, in Venetia, 1547. — 2° *Idem*. Libro

(1) *Storia della Musica sacra della già cappella ducale di San Marco in Venezia*, t. I, p. 107 et suiv.

Digitized by Google

II; ibid., 1549, in-4°. Pierre Ponzio ou Pontio cite des *Ricercari* de *Jacques Bus* dans son *Dialogo ove si tratta della teoria e pratica di musica*, 2^{me} partie, p. 48); il voulait sans doute parler de *Buus* et de l'ouvrage cité ci-dessus. — 3° *Canzoni francese a sei voci; Venezia appresso l'autore*, 1543, in-4°. — 4° *Primo libro de' Motetti a 4 voci;* Venezia, Gardano, 1549, in-4° obl. — 5° *Canzoni francesi a cinque voci;* Venezia, app. Jer. Scotto, 1550, in-4° obl. — 6° *Motetti e madrigali a 4 e 5 voci;* in Venetia, 1580. Ce dernier ouvrage est vraisemblablement une réimpression; il appartient peut-être à Jacques Berchem (*Voy.* ce nom.) Il est à peu près impossible de savoir auquel de ces musiciens appartiennent les morceaux indiqués par le seul nom de *Jachet* dans les recueils dont voici les titres : 1° *Moralis Ispani aliorumque authorum liber I;* ibid., 1542. — 2° *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, etc. *Augustæ Vindelic.*, Kriesstien, 1545. — 3° *Secundus tomus novi operis musici, sex, quinque et quatuor vocum;* Noribergæ, arte Hier. Graphei, 1538. — 4° *Selectissimorum Motectarum partim quinque, partim quatuor vocum. Tomus I;* Norimbergæ, Joh. Petreius, 1540. — 5° Le dixième et le treizième livres de motets imprimés par Pierre Attaingnant, à Paris, en 1534 et 1535. — 6° La messe à 6 voix sur le chant *Surge Petre*, publiée par Adrien Le Roy et Robert Ballard en 1557, gr. in-fol. Dans le quatrième livre de motets imprimé par Jacques Moderne, à Lyon, en 1539, il y en a avec le nom de *Jachet* et avec celui de *Jacques Buus*, ce qui semble indiquer qu'en France *Jachet* désignait particulièrement Berchem.

BUXTEHUDE (Dieterich ou Théodore), un des plus célèbres organistes du dix-septième siècle, était fils de Jean Buxtehude, organiste à Helsingœr, en Danemark : il naquit en ce lieu vers 1635. On ignore quel fut son maître dans l'art de jouer de l'orgue et dans la composition; mais il y a lieu de croire qu'il fit ses études sous la direction de son père. En 1669 il obtint la place d'organiste de l'église Sainte-Marie à Lubeck, et le reste de sa vie s'écoula dans l'exercice paisible des devoirs de cette place. Il termina sa carrière le 9 mai 1707. Tout l'intérêt de la vie de ce grand artiste réside dans son admirable talent sur l'orgue et dans ses ouvrages, dont on n'a malheureusement publié qu'une très-petite partie. Une seule chose suffit pour nous donner une haute opinion du mérite de Buxtehude, c'est le séjour de plusieurs mois que Jean-Sébastien Bach fit en secret à Lubeck pour l'entendre et pour étudier sa manière. On a de cet artiste : 1° *Hochzeit Arien* (Chansons de noces). — 2° *Fried-und Freudenreiche Hinfahrt des alten Simeons bey Absterben seines Vaters, in zwey Contrapunkten abgesungen* (Décès paisible et joyeux de Siméon, après la mort de son père, en deux contrepoints doubles); Lubeck, 1675. — 3° *Abend-Musik in 9 Theilen* (Musique du soir, en 9 parties). — 4° *La Noce de l'Agneau.* — 5° Sept suites pour le clavecin, représentant la nature et les propriétés des sept planètes. — 6° Poëme anonyme sur le jubilé de la délivrance de la ville de Lubeck, mis en musique. — 7° *Castrum doloris Leopoldo et castrum honoris Josepho.* — 8° Délices célestes de l'âme, pièces pour le clavecin. — 9° Pièces pour violon, basse de viole et clavecin, œuvres 1er et 2^{e}; Hambourg, 1696, in-fol. — 10° *Ce qu'il y a de plus terrible; ce qu'il y a de plus gai*, pièces d'orgue (en manuscrit). — 11° Fugues, préludes et pièces diverses pour l'orgue (en manuscrit). Dans le recueil de préludes, fugues et chorals variés pour l'orgue, publié chez Breitkopf, on trouve un prélude et une fugue de Buxtehude sur le choral : *Wie schœn Leuchtet der Morgenstern.* La bibliothèque royale de Berlin possède en manuscrit 15 préludes et fugues pour l'orgue, suivis du choral varié *Nun Lob mein Seel*, ainsi qu'une toccate pour le même instrument, par Buxtehude. L'éditeur Kœrner, d'Erfurt, a publié récemment quelques pièces d'orgue de ce grand artiste.

BUZZI (Antoine), compositeur italien, connu depuis 1840, fut entrepreneur du théâtre Italien à Valence, en Espagne, et ne réussit pas dans cette entreprise, qui n'eut d'existence que pendant l'année 1841. De retour en Italie, il a fait représenter à Rome, dans l'été de 1842, l'opéra de sa composition intitulé : *Bianca Capello*, qui ne réussit pas; mais dans l'année suivante il écrivit pour Ferrare *Saül*, qui eut un plein succès, et qui reçut un aussi bon accueil à Parme, à Rome, à Trieste et dans d'autres villes. Les morceaux séparés de cet ouvrage ont été publiés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. Le 26 décembre 1853, il a fait représenter au théâtre de La Scala, à Milan, *il Convito di Baldassare*, opéra sérieux, chanté par la Novello, la Brambilla, Carrion, Guicciardi et Brémont, qui n'eut qu'un médiocre succès. En 1855, il a donné au grand théâtre de Trieste *Ermengarda*, opéra sérieux qui a été assez bien accueilli, et dans la même année *Editta*, opéra sérieux, au théâtre de *la Fenice*, à Venise.

BUZZOLA (Antoine), maître vénitien, directeur actuel de la chapelle impériale de Saint-

zed by Google

Marc, et de la confrérie de Sainte-Cécile, à l'église Saint-Martin de Venise, a succédé dans ces deux emplois à Jean-Augustin Perotti. Il fut directeur de musique au théâtre italien de Berlin, dans les années 1843 et 1844, et a fait représenter à Venise, en 1837, un opéra de sa composition intitulé *Faramondo*, qui eut quelque succès et fut joué sur plusieurs autres théâtres. En 1841, il a donné aussi à Venise *il Mastino*, et dans l'année suivante *gli Avventurieri*. Il a écrit à Berlin une cantate qui a été chantée au théâtre italien, en 1843, à l'occasion de la fête du roi.

BUZZOLENI (Jean), célèbre ténor, né à Brescia, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut d'abord au service du duc de Mantoue, ensuite de l'empereur. Algarotti en parle avec beaucoup d'éloges dans son *Essai sur l'opéra*. Buzzoleni chantait encore en 1701.

BYRD (William), célèbre musicien anglais, est considéré comme fils de Thomas Byrd, membre de la chapelle royale, sous les règnes d'Édouard VI et de la reine Marie. La date précise de sa naissance n'est pas connue, mais on sait qu'il était âgé de quatre-vingt-cinq ans lorsqu'il mourut, le 4 juillet 1623, d'où il résulte qu'il a dû naître en 1538, ou vers la fin de 1537. Un acte authentique, conservé parmi les *records* de la chancellerie de l'échiquier, à Londres, prouve que Byrd était en 1554 le plus âgé des enfants de chœur de la cathédrale de Saint-Paul : il devait avoir alors environ seize ans. Son éducation musicale fut dirigée par Tallis, savant musicien qui fut attaché à la chapelle de Henri VIII, d'Édouard VI, de la reine Marie et d'Élisabeth. A l'avénement de cette dernière princesse, la chapelle royale fut réorganisée, et Byrd, bien que déjà considéré comme artiste de grand mérite, ne fut pas compris au nombre de ses membres : cette défaveur le détermina à accepter la place d'organiste de la cathédrale de Lincoln, en 1563. Après la mort de Robert Parsons (*voy.* ce nom), qui eut lieu en 1569, il lui succéda comme membre de la chapelle royale, dont il fut nommé organiste en 1575, conjointement avec son maître Tallis. Dans la même année tous deux obtinrent une patente qui leur concédait le droit d'imprimer et de vendre les livres et papiers de musique pendant le terme de vingt et un ans. Le premier usage qu'ils en firent fut la publication d'une collection de motets, d'hymnes et de canons, à cinq, six et huit voix, sous le titre de *Cantiones, quæ ab argumento sacræ vocantur, quinque et sex partium*. Londres, 1575, in-4° obl. Après la mort de Tallis, en 1585, le bénéfice de la patente fut transporté à Byrd seul : il paraît en avoir traité peu de temps après avec Thomas Este. Byrd eut plusieurs enfants, car on trouve l'indication de la mort d'un de ses fils et d'une fille dans un ancien registre de la paroisse de Sainte-Hélène, à Londres, sous cette forme :

Buried. { « Walter Byrd, the sonne of William Byrd, the XV daye of maye. Anno Dom. 1587.
« Alice Byrd, the daughter of William Byrd, the XV daye of julya. A. D. 1587. }

Un autre fils de cet homme célèbre, Thomas Byrd, qui suivit la profession de son père, fut le suppléant de John Bull, en 1601, comme professeur de musique au collége de Gresham.

La lecture attentive des œuvres de William Byrd démontre qu'il fut un des plus grands musiciens du seizième siècle, et qu'il n'est inférieur à aucun maître italien ou belge de son temps. Le registre de la chapelle des rois d'Angleterre (*Cheque Book*) lui donne le titre de *Père de la musique* (*Father of musick*) : cet éloge, quelque grand qu'il soit, est justifié par la pureté d'harmonie, l'élégance de la forme dans les entrées d'imitation des voix, la clarté du style et la régularité tonale qui brillent dans ses ouvrages. On peut dire sans exagération que Byrd fut le Palestrina, l'Orlando Lasso de l'Angleterre : s'il est peu connu sur le continent, la cause en est dans la rareté des relations des îles britanniques avec le reste de l'Europe, au point de vue de l'art : car les presses musicales de l'Italie, de l'Allemagne, de la Belgique et de la France n'ont jamais reproduit un seul ouvrage des compositeurs anglais, tandis qu'elles inondaient le monde d'éditions multipliées des œuvres des artistes des autres nations. La liste des compositions de Byrd se compose de la manière suivante : 1° La collection de motets et hymnes ou *cantiones* citée précédemment : on y trouve cinq motets à cinq voix, onze motets à six, un hymne à cinq, un à six, et deux canons, le premier à six et l'autre à huit, de la composition de Byrd : le reste appartient à Tallis. — 2° *Psalmes, sonnets and songs of sadnes and pietie, made into musick of five parts* (Psaumes, sonnets et chansons sérieuses et pieuses mis en musique à cinq parties); Londres, Thomas Este, sans date, mais avec une autorisation d'imprimer, datée de 1587. Des exemplaires, non d'une autre édition, comme l'ont cru plusieurs bibliographes, mais avec un nouveau frontispice, portent la date de 1588. — 3° *Songs of sundries natures, some of gravitie and others of myrth, fit for all companies and voyces; lately made and compo*

Digitized by Google

sed into mus'ck of three, four, five, and six parts, and published for the delight of all such as take pleasure in the exercise of that art (Chansons d'espèces diverses, les unes graves et les autres joyeuses, composées pour toutes les sociétés et les différents genres de voix, à trois, quatre, cinq et six parties, et publiées pour l'amusement de ceux qui prennent plaisir dans la culture de la musique). *Imprinted at London by Thomas Est, the assigne of William Byrd*, 1589. Cet ouvrage fut réimprimé en 1610 par Lucrèce Este.— 4° *Liber primus sacrarum cantionum quinque vocum. Autore Guilielmo Byrd, organista regio Anglo. Excudebat Thomas Est ex assignatione Guilielmus Byrd. Cum privilegio.* Londini, 25 octobr. 1589. Cet ouvrage, dont toutes les pièces sont d'une beauté achevée, a été reproduit en 1842, en partition, aux dépens de la très-honorable société des antiquaires musiciens de l'Angleterre, et par les soins de M. William Horsley, qui y a joint une bonne introduction historique et critique, et l'a accompagné du *fac simile* du frontispice de l'édition originale. — 5° *Liber secundus sacrarum cantionum, etc. Londini, quarto novemb.* 1591. — 6° *Gradualia, ac cantiones sacræ quinis, quaternis, tribusque vocibus concinnatæ. Liber primus. Authore Guilielmo Byrde* (sic), *organista regio Anglo*, 1607. — 7° *Gradualia, ac cantiones sacræ. Liber secundus.* 1610. — 8° *Psalmes, songs, and sonnets, some solemne, others Joyfull, framed to the Life of the words, fit for voyces or viols, of three, four, five and six parts; composed by W. Byrd, one of gentlemen of his Magesties honorable chappell* (Psaumes, chansons et sonnets, quelques-uns sérieux, les autres joyeux, conformes à l'esprit des paroles, et disposés pour les voix ou les violes à trois, quatre, cinq et six parties; composés par W. Byrd, un des membres de l'honorable chapelle de leur Majesté). 1611. *Printed by Tho. Snodham*, etc. — 9° Byrd a publié trois messes de sa composition, dont la rareté est si grande que M. Édouard Rimbault, savant archéologue musicien, a consulté les catalogues de toutes les grandes bibliothèques et de toutes les ventes qui se sont faites pendant les deux derniers siècles, sans en découvrir d'autre exemplaire que celui d'une messe à cinq voix qui est en la possession de M. W. Chappell, membre de la société des antiquaires musiciens de Londres et éditeur des publications de cette société, et celui des deux autres messes à trois et quatre voix, qui fut vendu en 1822, à la huitième séance de la grande et belle collection de Bartlemann. Ces messes, reliées avec dix-huit suites de madrigaux de Morley, Welkes, Byrd, Gibbons, Wilbye, Bateson, Kyrbie, etc., dans la reliure originale en vélin, furent vendues douze livres douze s. (315 francs). Les trois messes de Byrd paraissent avoir été imprimées sous le règne d'Élisabeth, vers 1580; mais elles n'ont ni titre, ni date, ni nom d'imprimeur, si l'on en juge par l'exemplaire de la messe à cinq voix qui est en la possession de M. W. Chappell. On lit simplement au haut des pages de celle-ci : 5 *vocum. W. Byrd.* L'opinion de M. Rimbault est que Byrd a composé ces messes entre les années 1553 et 1558, c'est-à-dire dans l'intervalle de sa seizième année à la vingtième année, parce que le règne de la reine Marie (19 juillet 1553-17 novembre 1558) fut la seule époque du retour du gouvernement anglais et d'une partie de la nation à la religion catholique. Ces ouvrages marquent donc la première époque du talent du compositeur; cependant la messe à cinq voix mise en partition par M. Rimbault, d'après l'exemplaire de M. W. Chappell, est déjà très-remarquable par l'habileté dans l'art d'écrire. Elle a été publiée en 1841, par la société d'antiquités musicales (*Musical Antiquarian Society*), avec le luxe de toutes ses publications, sous ce titre : *A Mass for five voyces, composed betwen the years* 1553 *and* 1558, *for the old Cathedral of Saint-Paul, by William Byrd, now first printed in score, and preceded by a Life of the composer, by Edward F. Rimbault. London, printed for the members of the musical antiquarian Society, by Chappell*, etc., gr. in-fol. — Byrd a aussi contribué aux ouvrages suivants : — 10° *Musica Transalpina. Madrigales translated of four, five, and six parts, chosen out of divers excellent Authors, with the first and second part of* La Virginella, *made by maister Byrd, upon two stanz's of Ariosto, and brought to speak english. Published by N. Yonge, in favour of such as take pleasures in musicke and voyces. Imprinted at London by Thomas Est, the assigne of William Byrd*, 1588. C'est le premier recueil de madrigaux publié en Angleterre. — 11° *The first set of italian Madrigals Englished, not to the sense of the original ditties, but after the affection of the noate, by Thomas Watson, gentleman. There are also here inserted two excellent Madrigalls of master Byrd*, etc. (Premier livre de Madrigaux italiens traduits en anglais, non dans le sens des chants originaux, mais d'après l'affection exprimée, par Thomas Watson, gentl.

Digitized by Google

Là aussi sont deux excellents madrigaux de maître Byrd, etc.); Londres, Thomas Est, 1590. — 12° *Parthenia, or the Maiden-head of the first musicke that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous masters William Byrd, Dr. John Bull, and Orlando Gibbons, gentlemen of his Majesty's most illustrious chappel. Engraved by Wm. Hote* (Parthénie, ou la Virginité de la première musique qui ait jamais été imprimée pour les Virginales, composée par trois fameux maîtres, William Byrd, le D^r^. John Bull, et Orlando Gibbons, etc.). Cet ouvrage est dédié à la reine Élisabeth. Il est entièrement gravé sur des planches de cuivre. La première édition est sans date, mais l'ouvrage a paru en 1600. Les morceaux composés par Byrd sont au nombre de huit, lesquels consistent en deux préludes, deux pavanes et quatre gaillardes. — 13° *The teares and lamentations of a sorrowfull soule; composed with musical ayres and songs, both for voyces and divers instruments, set forth by sir William Leighton, Knight* (Les Larmes et Lamentations d'une âme affligée, composées d'airs et de chants pour les voix et divers instruments), 1614. On y trouve quatre compositions de Byrd. — Dans le curieux volume connu sous le nom de *Virginal-Book de la reine Élisabeth*, lequel existe en manuscrit dans le *Fitzwilliam-Museum*, à Cambridge, se trouvent soixante-dix pièces pour la virginale et l'orgue, composées par Byrd, et le Virginal-Book de lady Nevill en contient vingt-six. Le mss. n° 6926 du fonds de Harley, au Muséum britannique, contient un chant à trois voix composé par Byrd pour le drame latin de Jane Shore, qui fut représenté en 1586, et plusieurs motets de ce grand musicien se trouvent en partition dans une collection de madrigaux, motets et fantaisies, formée par un chantre de Windsor, nommé Jean Baldwyne. Cette collection est aussi au Muséum britannique, de même qu'une autre très-volumineuse formée par le D^r^. Tudway pour lord Harley, laquelle contient un service complet à quatre voix, de Byrd. On trouve un grand nombre de ses pièces dans les collections de Barnard (*Selected Church-Musick*), de Boyce (*Cathedral-Music*), de Hilton, et d'autres.

Il ne faut pas confondre avec le grand artiste qui est l'objet de cette notice un autre musicien nommé *William Bird*, de Watford, dans le comté de Hertford, auteur d'une collection de chants à quatre voix pour les psaumes et hymnes, avec accompagnement d'orgue ou de piano, dont la deuxième édition a paru en 1829, sous ce titre : *Original Psalmody, consisting of psalm and hymns tunes in score, with an accompaniment for the organ or piano forte*; Londres, petit-in-4° obl.

BYSTROEM (Thomas), sous-lieutenant d'artillerie suédois, vivant à Stockholm au commencement du dix-neuvième siècle, a publié *Trois Sonates pour le clavecin, avec accomp. de violon*; Leipsick, 1801.

BYTEMEISTER (Henri-Jean), docteur en théologie et bibliographe hanovrien, naquit le 5 mai 1688 à Zelle, où son père était secrétaire au conseil de justice. En 1720 il devint professeur de théologie à Helmstædt; il est mort dans cette ville en 1740, le 22 avril. Parmi ses nombreux ouvrages, on trouve : *Dissertatio de Sela contra Gottlieb* (Reime). Cette dissertation a été insérée dans les *Misscell. Lipsiens.*, t. IV, et dans le *Thesaurus antiquit. sacr.* d'Ugolini, t. XXXII, p. 731.

Digitized by Google

C

CABALONE (MICHEL), ou **GABELONE**, ou enfin **GABELLONE**, fut le premier maître de contrepoint du violoniste Emmanuel Barbella. Il est mort à Naples, sa patrie, en 1773, dans un âge peu avancé. On connaît de ce musicien les partitions des opéras : 1° *Alessandro nelle Indie;* — 2° *Adriano in Siria.* La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède la partition manuscrite et vraisemblablement originale d'un oratorio de la *Passion*, composé par Cabalone.

CABEZON (D. FÉLIX-ANTOINE), organiste de la chapelle et clavicordiste de la chambre du roi d'Espagne Philippe II, naquit à Madrid en 1510, et mourut dans la même ville, le 21 mars 1566, à l'âge de cinquante-six ans. Il fut inhumé dans l'église des Franciscains de Madrid, et l'on mit sur son tombeau l'épitaphe suivante :

Hic situs est felix Antonius ille sepulchro
Organici quondam gloria prima chori.
Cognomen Cabezon cur eloquar? inclyta quando
Fama ejus terras, spiritus astra colit.
Occidit, heu! tota regis plangente Philippi
Aula; tam rarum perdidit illa decus.

On a de Cabezon : *Libro de Musica para tecla, harpa, y viguela* (Livre de musique pour jouer du clavecin, de la harpe et de la viole); Madrid, 1578, in-fol. Cet ouvrage a été publié par les soins de ses fils. Les exemplaires en sont devenus si rares que M. Eslava (*voy.* ce nom), maître de la chapelle de la reine d'Espagne D. Isabelle II, a fait d'inutiles recherches dans toutes les bibliothèques du pays pour en trouver un, et ne l'a rencontré, par un hasard heureux, que dans la bibliothèque royale de Berlin, où il a pu l'examiner et en faire des extraits. Cabezon a écrit aussi un traité de composition intitulé : *Musica teórica y práctica*, qui n'est pas moins rare que son premier ouvrage. Cet artiste eut deux fils, D. Antonio et D. Hernando Cabezon, qui furent aussi des organistes distingués.

CABIAS (L'abbé), ecclésiastique français, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, imagina, vers 1825, un système monstrueux de construction d'orgue à l'usage des personnes qui n'ont aucune connaissance de la musique, du plain-chant ni de l'harmonie. Le résultat des recherches de M. Cabias, pour la solution de ce problème insensé, fut mis à l'exposition des produits de l'industrie française, en 1834. Ce résultat consistait en un petit orgue construit par les moyens ordinaires, auquel était attachée une boîte contenant le mécanisme composé de deux claviers chacun de vingt-trois touches. Les vingt-trois touches rouges du premier clavier faisaient entendre les accords mineurs; et les touches noires du second clavier produisaient les accords majeurs. Par une combinaison du mécanisme, une seule de ces touches, en appuyant sur le bras d'un des rouleaux posés horizontalement dans la boîte, faisait baisser, suivant l'exigence de l'accord, quatre ou cinq pelotes qui venaient se poser verticalement sur autant de touches du clavier ordinaire, et faisaient sur elles l'office des doigts de l'organiste. Le papier posé sur le pupitre, et dont la notation remplaçait celle du plain-chant, était divisé en vingt-trois cases par des lignes perpendiculaires au plan des claviers, et chacune de ces cases correspondait à chacune des touches de ces claviers. Dans ces cases se trouvaient des chiffres ou rouges, ou noirs, lesquels indiquaient par leur couleur le clavier auquel chacun d'eux répondait, et des lignes droites ou obliques, allant d'une case à l'autre, faisaient voir la touche sur laquelle il fallait poser le doigt. Pour la facilité de l'exécution et pour lier l'enchaînement des accords, les touches devaient être jouées alternativement par l'index de chaque main. La pensée barbare de cette machine de l'abbé Cabias, pensée entièrement opposée à la conception de l'art, a été reprise quelques années plus tard par l'abbé Larroque, qui en a fait l'orgue appelé *Milacor*. (*Voy.* LARROQUE.)

CABILLIAU ou CABELLIAU (...), musicien belge du seizième siècle, dont on trouve une chanson à quatre voix (*En espérant de parvenir à la mienne fantaisie*) dans un manuscrit de la bibliothèque de Cambrai (n° 124), daté de 1542. M. de Coussemaker a donné l'analyse du contenu de ce manuscrit dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai* (p. 65-91). De plus, il a mis en partition la chanson de Cabilliau, sous le n° 2, dans les planches de musique du même volume. On ne sait rien de ce musicien, et l'on

Digitized by Google

ignore s'il était né à Ypres ou à Audenarde, où il y avait des familles de ce nom. La famille *Cabelliau* d'Audenarde était une des plus distinguées et des plus considérables au seizième siècle : on comptait parmi ses membres des littérateurs, des magistrats, des prêtres et des religieux dominicains, chartreux et autres.

CACCINI (Horace), fut maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, en 1577. Il eut pour successeur Nicolas Pervè, en 1581. Je possède une messe *de Beata Virgine*, à cinq voix, de ce maître.

CACCINI (Jules), né à Rome, fut connu et cité sous le nom de *Giulio Romano*. Les écrivains de son temps ont gardé le silence sur le commencement et la fin de sa vie; il y a même beaucoup d'incertitude sur l'époque de sa naissance. Toutefois il fournit lui-même une date approximative dans la préface de son recueil de madrigaux intitulé : *Nuove Musiche* (publié en 1602); car il y dit qu'il avait vécu trente-sept ans à Florence, ce qui prouve qu'il y arriva vers 1564; or on sait qu'il était alors fort jeune, mais déjà artiste, et, en supposant qu'il fût seulement âgé de dix-huit ans, il suit de tout cela qu'il a dû naître vers 1546. Caccini eut pour maître de chant et de luth Scipion Della Palla, qui ne le rendit pas savant musicien, mais qui en fit un chanteur habile et un homme de goût. On ignore s'il se détermina de lui-même à se rendre à Florence, ou s'il y fut appelé par les Médicis; mais on sait qu'en 1580 il était attaché à la cour en qualité de chanteur. Il est certain aussi qu'aux fêtes des noces du grand-duc François de Médicis avec *Bianca Capello*, célébrées en 1579, Caccini chanta le rôle de *la Nuit*, accompagné par des violes (1), dans un intermède dont la musique était de Pierre Strozzi.

A cette époque, Jean de Bardi, comte de Vernio, ses amis Jacques Corsi et Pierre Strozzi, à qui s'étaient réunis Vincent Galilée, père du célèbre physicien, Mei et le poëte Rinuccini, avaient formé une association intelligente qui avait pour but de faire revivre l'ancienne déclamation musicale des Grecs, et de l'appliquer au drame. Les membres de cette société avaient pris en aversion le genre madrigalesque à plusieurs voix, et voulaient lui substituer des chants à voix seule, accompagnés d'un instrument. Cette idée n'était pas absolument nouvelle; car, dans une fête donnée à Galéas Sforce et à son épouse, Isabelle d'Aragon, par *Bergonzo Botta*, noble de Tortone, en 1488, il y eut un intermède où les dieux et les déesses chantèrent tour à tour. Au mariage de Cosme I^er avec Éléonore de Tolède, en 1539, on entendit Apollon chanter, en s'accompagnant de la lyre, des stances poétiques à la louange des deux époux, et les Muses répondre à ce chant par une *canzone* à neuf parties réelles. Enfin, aux mêmes fêtes, l'Aurore réveillait par ses chants les bergers et les nymphes, et était accompagnée par un clavecin (1).

(1) *Feste nelle Nozze del serenissimo D. Francesco Medici, gran duca di Toscana, etc.;* Firenze, Filip. et Jac. Giunti, 1579, p. 40.

Admis dans la société des hommes distingués qu'on vient de nommer, et instruit, par leurs entretiens, de la révolution qu'ils voulaient opérer dans la musique, Caccini sentit s'éveiller en lui le génie qui le rendait propre à réaliser une partie des vues et des espérances de ses patrons. Homme d'esprit, il comprit qu'il avait tout à gagner à cette transformation de l'art, car son ignorance des règles du contrepoint était à peu près complète, et la nature lui avait accordé le don d'inventer des chants que son talent d'exécution faisait valoir. Ses canzonnettes et ses sonnets acquirent une vogue extraordinaire; il les chantait avec l'accompagnement du théorbe, instrument qui venait d'être inventé par un Florentin nommé *Bardella*. (*Voyez* ce nom.)

Ces heureux essais déterminèrent le comte de Vernio à écrire, en 1590, le poëme d'une *monodie*, sorte de scène à voix seule, que Caccini mit en musique avec succès. Peu de temps après, Bardi quitta Florence pour aller se fixer à Rome. La maison de Corsi devint alors le centre de la société d'artistes et d'amateurs dont ce seigneur était un des fondateurs. En 1594, son ami, le poëte Rinuccini, fit un second essai dans sa *Dafne*, et chargea Peri et Caccini de la composition de la musique. Plusieurs autres petits drames de ce dernier succédèrent à celui-là, et furent joués dans la maison de Corsi, où ils excitèrent l'enthousiasme. Ces pastorales avaient eu pour modèles *Il Satiro*, d'Emilio del Cavaliere (*voy.* Cavaliere), représenté publiquement à Florence, en 1590, *la Disperazione di Fileno* (1590), et *il Giuoco della Cieca* (1595), ouvrages du même compositeur; mais on ne peut nier qu'il y eût dans le style de Caccini quelque chose de plus dramatique que dans celui de Cavaliere. Les méditations de tant d'hommes distingués conduisirent enfin, après environ vingt ans de recherches, à la découverte d'une espèce de déclamation musicale destinée à changer la direction de l'art. Rinuccini, musicien autant que poëte, paraît avoir eu la plus grande part dans cette découverte. Les fêtes célébrées en 1600, pour le mariage de Henri IV, roi de France, avec Marie de Médicis, lui fournirent une occasion favorable pour réaliser ses idées à cet égard; il écrivit pour les fêtes qui furent alors célébrées une *Tragedia per Musica*.

Malgré tant d'éloges accordés à Caccini par

(1) *Voy. Apparato e Feste nelle nozze dello illustrissimo Sig. Duca di Firenze, etc.;* Fiorenza, Bened. Giunta, 1539, in-8°, p. 40.

Digitized by Google

les écrivains de Florence, les productions de ce musicien ont été l'objet de critiques amères depuis environ quarante ans. Burney, copié par quelques auteurs allemands, a reproché à ses chants d'être empreints de monotonie, et leur a trouvé de l'analogie avec le style de Lulli. En cela, il a fait preuve de cette légèreté de jugement qu'on remarque en beaucoup d'endroits de son *Histoire de la musique*, lorsqu'il y analyse les œuvres des anciens compositeurs. Il n'y a pas la moindre analogie entre les mélodies de Caccini et celles de Lulli, encore moins de ressemblance dans le récitatif. Caccini est sans doute inférieur à Monteverde sous le rapport de l'expression passionnée, et il a été surpassé dans le récitatif par Carissimi; mais les formes de ses mélodies ont de l'originalité, les périodes en sont longues, et l'examen attentif de ses ouvrages fait voir qu'il saisissait fort bien le caractère des paroles. Quant aux ornements du chant, il a su leur donner une grâce qu'on ne trouve point dans les œuvres de ses contemporains. Ses madrigaux à voix seule offrent en ce genre des choses de très-bon goût. C'est donc à tort que les auteurs du nouveau lexique universel de musique, publié sous la direction de M. Schilling, ont copié Gerber, et ont dit que cette musique n'est qu'une *psalmodie*. C'est à tort surtout qu'ils ont reproché à d'autres écrivains d'avoir considéré Peri et Caccini comme des inventeurs et comme de grands artistes. Nul commencement n'est grand ni beau, disent-ils; mais n'y a-t-il pas un immense mérite à commencer?

Tous les écrivains sur la musique, du temps de Caccini, l'ont signalé comme le meilleur chanteur de son époque, et Prætorius en parle en ce sens. (*Synt. Mus.*, III, 230.) Il avait formé quelques élèves qui passaient pour des chanteurs distingués.

Quel que fut le mérite de Peri et l'importance de ses travaux dans sa collaboration avec Caccini, il paraît que sa gloire fut éclipsée par celle de ce dernier; car les contemporains de Caccini s'accordent à le considérer comme ayant eu la plus grande part dans la création du drame lyrique. L'abbé Angelo Grillo, ami du Tasse, lui écrivait : « Vous êtes le père d'un nouveau « genre de musique, ou plutôt d'un chant qui « n'est point un chant, d'un *chant récitatif*, « noble et au-dessus des chants populaires, qui « ne tronque pas, n'altère pas les paroles, ne « leur ôte point la vie et le sentiment, et les « leur augmente, au contraire, en y ajoutant « plus d'âme et de force, etc. (1). » Jean de Bardi, dont le témoignage est d'un grand poids pour le temps où il écrivait, s'exprime ainsi dans un discours adressé à Jules Caccini lui-même : « Selon mon sentiment et selon celui « des connaisseurs, vous avez atteint le but « d'une musique parfaite; non-seulement personne ne vous surpasse en Italie, mais il en « est peu, et peut-être n'en est-il aucun qui vous « égale (1). » Doni, en plusieurs endroits de ses ouvrages, accorde aussi beaucoup d'éloges à Caccini. Il paraît qu'avant de s'exercer dans le genre de musique qui fit sa réputation, cet artiste avait écrit d'autres ouvrages dans l'ancien style, et qu'il n'y avait pas réussi; car Pierre Della Valle dit, en le rangeant parmi ceux qui ont le plus contribué aux progrès de la musique moderne : *Giulio Caccini egli ancora, detto Giulio Romano; ma dopo che si fu esercitato nelle musiche di Firenze; perchè nelle altre innanzi, con buona pace di lui, non ci trovo tanto di buono* (2).

Les ouvrages connus de Jules Caccini sont : 1° *Combattimento d'Apolline col serpente*, monodrame, poésie de Bardi, représenté en 1590, à Florence, dans la maison du poëte. Cet ouvrage n'a point été publié. — 2° *La Dafne*, drame de Rinuccini, en société avec J. Peri, représenté chez Jacques Corsi, en 1594, et non publié. — 3° *Euridice*, drame de Rinuccini, imprimé avec la musique sous ce titre : *l'Euridice composta in musica in stile rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano. — In Firenze, appresso Giorgio Marescotti*, 1600, in-fol. de 52 pages, avec une épître dédicatoire de Caccini *a Giovanni Bardi de Conti di Vernio*, datée de Florence le 20 décembre 1600. Cet ouvrage fut d'abord mis en musique par Jacques Peri (*voy.* ce nom), à l'occasion des noces de Marie de Médicis avec Henri IV, roi de France en 1600, et représenté au palais Pitti, en présence de la cour. Jules Caccini avait composé trois chœurs et plusieurs airs pour ceux des chanteurs qui étaient ses élèves. Lorsque Peri fit imprimer son opéra par le libraire Marescotti, il y réintégra les morceaux qu'il avait d'abord composé, mais qui, lors de la représentation, avaient été remplacés par ceux de Caccini. Celui-ci, à son tour, refit la musique de l'*Euridice* en se servant de ce qu'il avait déjà écrit. Le frontispice de cet ouvrage précieux est orné d'une belle gravure en bois. Une deuxième édition a été publiée à Venise, en 1615, in-fol. — 4° *Il Rapimento di Cefalo* composé sur le drame du célèbre poëte Chiabrera, par ordre du grand-duc de Toscane, à l'occasion des noces de Marie de Médicis. Les chœurs furent écrits par Stefano Venturi del Nibbio, Pierre Strozzi et par le chanoine Luca Bati, maître de chapelle de la cathédrale de Florence et de la cour des Médi-

(1) *Lettere dell' abate Angelo Grillo*; Venezia, 1600, t. I, p. 435.

(1) *Discorso mandato da Gio. de Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica e'l cantar bene.* (Dans les œuvres de J.-B. Doni, t. II, p. 233)

(2) *Della Musica dell' et a nostra, etc., Discorso di Pietro Della Valle.* (Nelle opere del Doni, t. II, p. 251.)

Digitized by Google

cis. *Il Rapimento di Cefalo*, donné le 9 octobre, fut le premier opéra représenté sur un théâtre public : *l'Euridice* avait été mise en scène à la cour, le 6 du même mois. — 5° *Le Nuove Musiche*, collection de madrigaux à voix seule, de *canzoni* et de monodies. La première édition de cet ouvrage intéressant a pour titre : *le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano. In Firenze, appresso i Marescotti*, 1601, in-fol. de 40 pages. On trouve à la fin du volume la date de 1602. Cette collection n'a paru qu'au mois de juillet de cette dernière année, à cause d'une longue maladie de Caccini et de la mort de Georges Marescotti : une note de l'imprimeur, fils de celui-ci, nous informe de cette circonstance. Un avis de l'auteur, placé à la page 26 de cette édition, porte que, n'ayant pu, comme il le désirait, livrer à l'impression *il Rapimento di Cefalo*, il a cru devoir joindre à ce recueil le dernier chœur [et plusieurs airs] du drame en question, afin qu'on pût voir la variété des passages qu'il a faits pour les parties qui chantent seules, etc. On trouve au commencement du volume une préface dans laquelle Caccini rend compte de ses travaux pour la formation de l'art du chant. Il nous apprend qu'il avait été marié deux fois ; que ses deux femmes ainsi que ses filles avaient été ses élèves, et que sa première femme était célèbre comme cantatrice. Une seconde édition de cet ouvrage porte le titre suivant : *le Nuove Musiche di Giulio Caccini detto Romano, musico del serenissimo gran-duca di Toscana, novamente con somma diligenza reviste, corrette et ristampate; in Venetia, appresso Alessandro Raverii*, 1607, in-fol. Il y a enfin une troisième édition des *Nuove Musiche*, datée de Venise, 1615, in-folio.

Dans une lettre adressée à M. Farrenc par M. Gaspari, bibliothécaire du Lycée musical de Bologne, le savant musiciste italien s'exprime ainsi : « Dans un manuscrit de miscellanées du « P. Martini, qui est à la bibliothèque du Lycée, « on trouve textuellement transcrits le titre, la « dédicace et l'avis aux lecteurs de l'ouvrage « suivant de Caccini, que je n'ai jamais vu : « *Nuove Musiche, e nuova maniera di scriverle con due arie particolari per tenore* « *che ricerchi le corde del basso, di Giulio* « *Caccini di Roma detto Giulio Romano, nelle* « *quali si dimostra che da tal maniera di* « *scrivere con la pratica di essa, si possono* « *apprendere tutte le squisitezze di quest'arte* « *senza necessità del canto dell' autore; adornate di passaggi, trilli, gruppi, e nuovi* « *effetti par vero esercizio di qualunque voglia professare di cantar solo.—In Fiorenza,* « *appresso Zanobi Pignoni e Compagni*, 1614.» — « L'épître dédicatoire de Caccini, *Al molto* « *illustre signor Piero Falconieri* (ajoute « M. Gaspari), ainsi que son discours aux lec« teurs et les quelques instructions qui y font « suite, fournissent de curieux renseignements « sur l'art du chant de cette époque. » — Les détails contenus dans ces préliminaires prouvent que le recueil de 1614 n'est point une reproduction de celui publié en 1601 et, de nouveau, en 1607 et 1615. La dédicace signée par Caccini, datée de Florence, 18 août 1614, nous a fait voir que l'auteur vivait encore à cette époque ; mais les paroles qui la terminent nous apprennent qu'il était fort âgé.... « *Potrà V. S. conoscere, che l'ossequio mio in verso la casa sua cominciato nelli anni della mia fanciulezza, è pervenuto sino a quelli della vecchiaia per far il medesimo sino al fine di quei pochi che mi possono avanzare*, etc..... » — M. Gaspari signale le recueil suivant, dont un exemplaire existe dans sa bibliothèque : *Nove Arie di Giulio Caccini detto Romano, novamente ristampate. — In Venetia, appresso Giacomo Vencenti*, 1608, in-fol. — Je possède enfin l'ouvrage suivant : *Fuggilotio musicale di D. Giulio Romano, nel quale si contengono madrigali, sonetti, arie, canzoni e scherzi, per cantare nel chitarrone, clavicembalo, o altro instrumento, ad una due voci : nuovamente correcto e ristampato. Opera secondal. Dedicato all' illustrissimo Sig. Vincenzo Grimani. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti*, 1614. in-fol. de 49 pages. — Il n'y a en tête de l'ouvrage ni dédicace ni préface ; mais on trouve, au verso du dernier feuillet, la table des morceaux, au nombre de trente-deux, que contient le volume. Ce recueil rarissime et jusqu'ici inconnu aux bibliographes n'existait point dans la célèbre bibliothèque du P. Martini, qui n'avait pu se le procurer pendant le cours de sa longue carrière ; toutefois il en avait eu connaissance et en avait copié le titre dans un recueil de miscellanées conservé aujourd'hui à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne.

CACCINI (Françoise), fille aînée du précédent, a dû naître à Florence vers 1581 ou 1582, car Jules Caccini en parle dans la préface de l'édition publiée en 1602, et dit qu'elle a été son élève pour le chant et qu'elle est déjà cantatrice ; d'où l'on peut conjecturer qu'elle était alors âgée de dix-neuf ou vingt ans. Un ouvrage de sa composition, inconnu aux bibliographes, prouve qu'elle n'était pas moins distinguée par le talent d'écrire la musique que par le chant ; il a pour titre : *la Liberazione di Ruggiero dall isola d'Alcina, balletto composto in musica dalla Francesca Caccini ne' Signorini Malaspina. Rappresentato nel Poggio Imperiale, villa della serenissima archiduchessa d'Austria gran duchessa di Toscana, al sereniss Ladislao Sigismondo, principe di Polonia e*

di Suezia; in Firenze, per Pietro Cecconcelli, 1625, in-fol. de 74 pages. L'épître dédicatoire à la grande-duchesse de Toscane est datée du 4 février 1625 : on y voit que ce ballet fut exécuté par les plus célèbres musiciens de Florence dans la *villa* de cette princesse, en présence de Ladislas, prince de Pologne et de Suède. La poésie est de Ferdinand Saracinelli, bailli de Volterra, et chef de la musique du grand-duc. L'ouvrage est écrit en partie dans le style récitatif, et en partie en chants mesurés, coupés par des ritournelles, dans la manière de Monteverde. A la suite du ballet se trouve un madrigal à 8 voix, qui est bien écrit. — La bibliothèque de Modène possède l'ouvrage suivant : *Il Primo Libro delle Musiche a una e due voci, di Francesca Caccini ne Signorini. Dedicate all' illustrissimo e reverendissimo signor cardinale de' Medici. — In Fiorenza, nella stamperia di Zanobi Pignoni*, 1618, in-fol. — L'abbé Baini possédait la partition d'un autre ouvrage de cette femme distinguée, intitulé *Rinaldo innamorato;* elle se trouve aujourd'hui à la bibliothèque de la Minerve, à Rome. — Françoise Caccini avait épousé Signorini Malaspina.

CADAUX (Justin), né le 13 avril 1813, à Alby (Tarn), entra comme élève au Conservatoire de Paris le 18 juillet 1825, dans le cours de piano de Zimmerman et dans celui d'harmonie professé par Dourlen; mais le défaut d'exactitude le fit rayer de ces classes le 1er décembre de la même année. Quelques années plus tard il s'est fixé à Bordeaux et s'y est livré à l'enseignement du piano. En 1839, il fit représenter au théâtre de Toulouse l'opéra intitulé *la Chasse saxonne*, qui fut fort applaudi. Ce succès lui fit obtenir de Planard le livret d'un petit acte qui avait pour titre : *les Deux Gentilshommes*, et qui fut représenté au théâtre de l'Opéra-Comique, à Paris, dans le mois d'août 1844. On y trouva une certaine facilité vulgaire qui s'est reproduite dans les autres ouvrages du même compositeur, particulièrement dans *les Deux Jacquet*, opéra en un acte, joué à l'Opéra-Comique de Paris, le 12 août 1852.

CADEAC (Pierre), maître des enfants de chœur de l'église d'Auch, vers le milieu du seizième siècle, fut un des musiciens français les plus estimés de ce temps, particulièrement pour la musique d'église. Ses ouvrages imprimés et connus sont ceux-ci : 1° *Moteta quatuor, quinque et sex vocum*, lib. 1; Paris, Adrian Le Roy, 1555, in-4° obl. — 2° *Missæ tres Petro Cadeac præstantissimo musico auctore, nunc primum in lucem editæ, cum quatuor vocibus, ad imitationem modulorum, ut sequens tabula indicabit :* Ad placitum; Ego sum panis; Levavi oculos; *Lutetiæ, apud Adr. Le Roy et Rob. Ballard*, 1558, gr. in-fol. — 3° *Missa cum quatuor vocibus ad imitationem moduli* Alma Redemptoris *condita. Nunc primum in lucem edita. Auct. Pet. Cadeac pueris symphoniacis ecclesiæ Auscensis præfecto.* Cette messe est imprimée dans un volume qui a pour titre : *Missarum musicalium certæ verum varietate secundum varios quos referunt modulos et cantiones distinctarum liber secundus*, etc.; Parisiis, ex typographia Nic. Du Chemin, 1556, in-fol. max. — 4° *Missæ tres a Petro Cadeac, Hérissant, Vulfrano Samin, cum quatuor vocibus conditæ, et nunc primum in lucem editæ;* Parisiis, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558, in-fol. La messe de Cadéac a pour thème la chanson française *les Hauts Boys*. — 5° Une autre messe de ce musicien se trouve dans une collection publiée par Gardane, intitulée : *XII Missæ cum quatuor vocibus a celeberrimis auctoribus conditæ, nunc recens in lucem editæ, atque recognitæ;* Venise, 1554. — 6° Magnificat du sixième ton à quatre voix, dans le recueil qui a pour titre : *Canticum Beatæ Mariæ Virginis (quod Magnificat inscribitur) octo modis a diversis auctoribus compositum;* Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1558, gr. in-fol. — 7° Plusieurs motets dans le *Quintus liber Motettorum quinque et sex vocum. Opera et solercia Jacobi Modernum (alias dicti Grand Jacques) in unum coactorum, et Lugduni prope phanum divæ Virginis de Confort, ab eodem impressorum*, 1543. — 8° D'autres motets dans la collection intitulée : *Cantiones sacræ, quas vulgo Moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis Musicis selectæ, Libri quatuor, Ed. Tilmannum Susato.* Antuerpiæ, *apud Tilmannum Susato*, 1546-1547, gr. in-4°. Des motets à cinq voix de Cadéac, imprimés à Paris en 1544, sont dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome.

CÆSAR (Jean-Melchior), né à Saverne, en Alsace, vers le milieu du dix-septième siècle, fut maître de chapelle des évêques de Bamberg et de Würtzbourg en 1683, et passa en 1687 en la même qualité à la cathédrale d'Augsbourg. On a de lui les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Trisagion Musicum, complectens omnia Offertoria de communi Sanctorum et Sanctarum, de Maria Virgine et dedicatione Ecclesiæ, secundum proprium textum Gradualis Romani cum sex, scilicet C. A. T. B. et violinis concordantibus. Cum adjunctis ad libitum quatuor vocibus concordantibus, tribus violis et fagotto aut violone.* Op. 1; Würtzbourg, 1683, in-fol — 2° *Missæ breves VIII, 4 vocibus et 2 violinis concertantibus ac totidem vocibus et violis cum fagotto accessoris ad beneplacitum.* Op. 2; Würtzbourg, 1687, in-4°. — 3° *Lustige Tafelmusik in VI Stücken mit 60 Baletten, bestehend in unterschiedli-*

Digitized by Google

c'en lustigen Quodlibetten und kurzweiligen deutschenConzerten; Würtzbourg, 1684, grand in-4° (Musique agréable de table, consistant en six pièces, etc.). — 5° *Psalmi vespertini dominicales et festivi per annum, cum 2 magnificat, C. A. T. B. 2 violinis concert. cum 2 violis, fagotto aut violone, et 4 repienis seu vocibus concordantibus ad libitum. Quibus pro additamento adjuncti sunt psalmi alternativi duplici modo, 2, 3, 4, 5 et 6 tum vocibus, tum instrumentis, prioribus ad beneplacitum intermiscendi;* op. 4, Würtzbourg, 1690, in-4°.— 5° *Hymni de Dominicis et tempore, de proprio et communi sanctorum, aliis universorum religiosorum ordinum principationibus per totius anni decursum, in officio vespertino decantari solitis;* Würtzbourg, 1692, in-4°.

CÆSARIUS (Jean-Martin), contrepointiste du dix-septième siècle, a publié : *Concentus sacros 2-8 vocum;* Munich, 1622.

CAETANO (Fr. Luiz de), moine portugais et sous-chantre d'un cloître de Lisbonne, naquit dans cette ville en 1717. On a de sa composition un ouvrage intitulé : *Corona seraphica de puras et fragrantes flores pelo ardente affecto dos frades menores da provincia de Portugal para com summa melodia ser offereieda emaccao de graças nos coros Franciscanos, no das mais religioens sagradas todas amantes da pureza Mariana;* Lisbonne, *in officina Joaquiniana da musica,* 1744.

CAFARO ou **CAFFARO** (Pascal), compositeur, né le 8 février 1708, à San Pietro *in Galantina,* dans la province de Lecce, au royaume de Naples, fut destiné d'abord à la carrière des sciences et en fit une étude sérieuse; mais son goût décidé pour la musique le fit changer de dessein, et lui fit prendre la résolution de s'adonner entièrement à cet art. Il entra comme élève au Conservatoire de la Pietà, où Leo fut son maître de composition. Ses études étant achevées, il devint maître de la chapelle du roi, et maître de l'école où il avait été élève. Il est mort à Naples le 28 octobre 1787. Bien qu'il ne fût pas un musicien fort remarquable sous le rapport de l'invention, Cafaro obtint néanmoins des succès à cause de la grâce naturelle de ses mélodies et de la pureté de son style. On connaît de lui les œuvres dont les titres suivent : 1° *Oratorio per l'Invenzione della Croce;* Naples, 1747. — 2° *Ipermnestra;* Naples, 1751. — 3° *La Disfatta di Dario;* 1756. — 4° *Antigono;* 1754. — 5° *L'incendia di Troia;* Naples, 1757. — 6° *Cantata a tre voci per festeggiare il giorne natalizio di Sua Maestà;* Naples, th. S. Carlo, 1764. — 7° *Arianna e Teseo;* ibid., 1766. — 8° *Cantata a tre voci per festeggiare il giorno natalizio di Sua Maestà Catolica;* Naples, th. S. Carlo, 1766. — 9° *Il Creso;* à Turin, en 1768. — 10° *Giustizia placata;* 1769. — 11° *Cantata a più voci* pour la Translation du sang de saint Janvier; Naples, 1769, 75, 81, 83. — 12° *L'Olimpiade,* au théâtre Saint-Charles, à Naples; 1769.— 13° *L'Antigono;* avec une nouvelle musique; en 1770. — 14° *Betulia liberata.* — 15° *Il Figliuolo prodigo ravveduto.* — 16° *Oratorio* pour saint Antoine de Padoue.— 17° *Il Trionfo di Davidde,* oratorio. Cafaro a écrit aussi pour l'église. — 18° Messe à 2 chœurs et orchestre écrite en 1760. — 19° Leçon première du premier nocturne de Noël à voix seule, 2 violons, viole et orgue; 1771. — 20° Deuxième et troisième leçon, idem; 1776. — 21° Mottet pastoral à 4 voix et orchestre. — 22° Litanies à 4 voix. — 23° *Stabat* à 2 voix et orgue, en canon. — 24° *Miserere* à 5 voix et orgue. — 25° Répons pour le jeudi et le vendredi saints, à 4 voix et orgue. — 26° *Deus in adjutorium,* à 2 chœurs obligés et orchestre. — 27° *Dixit Dominus* à 4 voix, violons, hautbois et cors. — 28° Les psaumes *Confitemini* et *Diligam te,* traduits en italien par Saverio Mattei, à plusieurs voix et chœurs. — 29° *Laudate pueri* à 4 voix et orchestre. — 30 Plusieurs motets à voix seule et à 2 voix. Au nombre des élèves de ce maître on remarque Tritto, Bianchi et Tarchi. Un air de Cafaro, *Bello luci che accendete,* a eu un succès de vogue. La musique d'église de ce compositeur est simple, mais expressive. Son *Stabat* est à juste titre considéré comme une bonne production. On cite aussi avec éloge le psaume 106° (*Confitemini*) qu'il a écrit pour soprano, alto et ténor, avec chœur et orchestre. Le tombeau de Cafaro se trouve près de celui d'Alexandre Scarlatti, dans la chapelle de Sainte-Cécile, à l'église des Carmes de *Monte Santo,* hors de la porte Medina, à Naples. On y lit cette épitaphe :

D. O. M.
Divinaque. Cæciliæ. Tutelari. Suæ
Diû. Dicatum. Altare. Sacellumque
Musicorum. Chorus. Ædis. Regil. Palatii
Sibi Proprium
Auctore. Paschale. Cafaro
Regiarum. Majestatum. Magistro
Et. primo. ejusdem. Ædis. Chorago
Ære. Collato. Exornarunt
Anno. M. D. CC. LXXXVII.
Curantibus. Petro. Antonacci. Hieronymo
De Donato Et. Joachimo. Sabbatino
Annuis Praefectis.

Jean de Silva a publié *Elogio di Pasquale Cafaro detto Caffarelli;* Naples, 1788, in-8°.

CAFFARELLI. *Voy.* Majorano.

CAFFI (Bernardino), maître de chant du couvent de Sainte-Agnès, à Rome, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître comme compositeur par des *cantate a voce solo,* op. 1; Roma, Mascardi, 1700, in-4° obl.

CAFFI (François), amateur de musique, né à Venise, vers 1786, a été conseiller à la cou-

Digitized by Google

d'appel, à Milan, depuis 1827, puis a obtenu sa retraite, après une laborieuse et honorable carrière. De retour à Venise, sa ville chérie, il y a repris, comme délassement, ses travaux littéraires relatifs à l'art qu'il a toujours aimé avec passion. Le premier ouvrage mis au jour par lui a pour titre : *Della vita e del comporre di Bonaventura Furlanetto, detto Musia, Veneziano, maestro della cappella ducale di S. Marco;* Venise, Picotti, 1820, 40 pages in-8°, avec le portrait de Furlanetto. Cet opuscule fut suivi de l'écrit intitulé : *Della vita e delle opere del prete Gioseffo Zarlino, maestro celeberrimo nella cappella ducale di Venezia;* Venise, Gius. Orlandelli, 1836, in-8° de 32 pages. M. Caffi a donné aussi dans les *Veneziani Inscrizioni*, de son ami M. Cicognia, une intéressante notice concernant le célèbre maître de chapelle vénitien *Lotti*, et a publié également un bon travail sur la vie et les ouvrages de *Benedetto Marcello*. Mais l'ouvrage le plus important qu'on doit aux recherches aussi intelligentes que patientes de M. Caffi est celui qui a pour titre : *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal* 1318 *al* 1797; Venise, Antonelli, 1854-1855, 2 vol. in-8°. Le soin qu'a pris M. Caffi de recourir toujours aux actes authentiques et originaux, quand il a pu les retrouver, donne un grand prix à son livre, et jette beaucoup de lumière sur des faits mal connus ou complétement ignorés, concernant une partie de l'histoire qui offre le plus grand intérêt; car Venise fut la véritable source originale de la musique italienne et de l'école dramatique. Rome et Naples sont aussi placés très-haut dans l'histoire de cet art; mais l'école romaine fut en grande partie le produit de l'impulsion donnée par les musiciens belges des quinzième et seizième siècles, et l'école napolitaine n'acquit sa plus grande valeur que vers la fin du dix-septième siècle et pendant toute la durée du dix-huitième; tandis que la gloire de Venise dans la musique de tout genre remonte aux temps les plus reculés, et que, dès la seconde moitié du quinzième siècle, ses artistes suivent une voie de création indépendante.

CAFFIAUX (DOM PHILIPPE-JOSEPH), bénédictin de la congrégation de Saint-Maur, naquit à Valenciennes en 1712, et, après avoir achevé ses études, entra fort jeune dans l'ordre de Saint-Benoît. Il mourut à Paris, à l'abbaye Saint-Germain des Prés, le 26 décembre 1777. Ce savant religieux est connu principalement par le premier volume d'un livre qui a pour titre : *Trésor généalogique, ou Extraits des titres anciens qui concernent les maisons et familles de France;* Paris, 1777, in-4°. La suite de cet ouvrage n'a point paru, mais elle se trouve en manuscrit, avec les matériaux que dom Caffiaux avait rassemblés, à la Bibliothèque impériale de Paris. Plusieurs autres ont été publiés ou entrepris par lui; mais on ne le cite ici que comme auteur d'une *Histoire de la musique*, dont le manuscrit autographe a été retrouvé à la Bibliothèque royale par l'auteur de ce Dictionnaire. Cet ouvrage, dont le prospectus avait paru en 1756, fut annoncé comme étant sous presse, dans le catalogue des livres de musique qui se trouve à la fin de l'*Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique*, publiée par le président Durey de Noinville; mais le nom de l'auteur y était défiguré en celui de *Caffiat*. Forkel (*Allgemeine Litteratur der Musik*, p. 21) et Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliogr. della Musica*, t. III), ont copié cette annonce sous le même nom, et ont cité l'ouvrage comme ayant été imprimé en 1757, en 2 volumes in-4°. La Borde n'en a rien dit dans le catalogue des écrivains sur la musique inséré au troisième volume de son Essai sur cet art, et les auteurs du *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810-1811) ont imité son silence. L'auteur anonyme de l'article peu étendu sur dom Caffiaux, de la *Biographie universelle* publiée par MM. Michaud, dit, après avoir cité le *Trésor généalogique* : « Il (D. Caf- « fiaux) avait précédemment fait paraître un « *Essai sur l'histoire de la musique*, in-4°. » Cependant ayant acquis par ses recherches la certitude qu'aucun livre portant le nom de Caffiaux n'avait paru sous les titres d'*Histoire de la musique*, ou d'*Essai sur l'histoire de la musique*, l'auteur de ce Dictionnaire doutait de l'existence de cet ouvrage, lorsqu'un hasard heureux le lui fit découvrir, au moment où il faisait des investigations sur un autre objet, parmi les manuscrits de la Bibliothèque impériale.

Le manuscrit original du P. Caffiaux (coté 16, fonds de Corbie) est contenu dans un portefeuille petit in-folio. On y trouve en tête une note de la même main, sur une feuille volante, qui contient le détail des diverses parties de l'ouvrage. Cette note est ainsi conçue :

« L'histoire manuscrite de la musique faite « par dom Caffiaux est renfermée dans vingt « cahiers, qui sont : 1. Préface et table générale « en 24 pages; 2. Dissertation I, sur l'excellence « et les avantages de la musique, en 83 pages; « 3. Livre I, Histoire de la musique, depuis la « naissance du monde jusqu'à la prise de Troie, « en 52 pages; 4. Liv. II, Histoire depuis la prise « de Troie jusqu'à Pythagore, en 42 pages; « 5. Dissertation II, sur la musique des différents

Digitized by Google

« peuples, en 65 pages; 6. Dissertation III, sur « la musique des différents peuples, en 63 pages; « 7. Liv. III, Histoire de la musique, depuis « Pythagore jusqu'à la naissance du christianisme, « en 59 pages; 8. Dissertation IV, sur les instru- « ments de musique anciens et modernes, en 57 « pages; 9. Dissertation V sur le contrepoint des « anciens et des modernes, en 46 pages; 10. « Dissertation VI, sur la déclamation, en 41 pages; « 11. Livre IV, Histoire de la musique, depuis « la naissance du christianisme jusqu'à Gui d'A- « rezzo, en 51 pages; 12. Dissertation VII, sur « le chant et sur la musique d'église, en 39 pa- « ges; 13. Livre V, Histoire de la musique, de- « puis Guy d'Arezzo jusqu'à Lulli, en 123 pages; « 14. Dissertation VIII et IX, sur l'opéra et sur « la sensibilité des animaux pour la musique, en « 24 pages; 15. Livre VI, Histoire de la musique, « depuis Lulli jusqu'à Rameau, en 98 pages; « 16. Dissertation X, Parallèle de la musique « ancienne et moderne, en 23 pages; 17. Disser- « tation XI, Parallèle de la musique française et « italienne, en 43 pages; 18. Dissertation XII, « Parallèle des lullistes et des antilullistes, en « 26 pages; 19. Livre VII, Histoire de la musique « depuis Rameau jusqu'aujourd'hui (1754), en « 145 pages; 20. Catalogue des musiciens dont « il n'est point parlé dans le corps de l'ouvrage, « en 25 pages; 21. Total des pages du manus- « crit, 1171. »

Cette note, conforme à la table générale qui suit la préface et qui contient l'analyse de chaque partie de l'ouvrage, n'est cependant point d'accord avec l'état actuel du manuscrit, qui ne forme que neuf cahiers. Le premier de ces cahiers renferme la préface et la table analytique des matières; mais le deuxième, qui devait contenir la dissertation sur l'excellence de la musique, en 83 pages, manque; on ne trouve à sa place que deux feuilles, cotées pages 109-116, où se trouve le commencement du premier livre. Cette pagination est conforme à la note; car les 24 pages de la préface et de la table, et les 83 pages de la dissertation, composaient un total de 107, plus, la page du titre; venait ensuite le premier livre, commençant à la page 109. Les cahiers du premier et du deuxième livre sont complets; mais le cinquième et le sixième, qui contenaient les deuxième et troisième dissertations, ont disparu, ainsi que ceux des dissertations 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 et 12. Les livres troisième, quatrième, cinquième, sixième et septième, ainsi que le catalogue des musiciens, sont complets.

La perte des dissertations n'est point l'effet du hasard; car plusieurs changements de titres, corrections et raccords, tous de la main de dom Caffiaux, démontrent que lui-même avait fait ces suppressions. C'est ainsi que les huit premières pages détachées du premier livre ont été presque entièrement changées dans le cahier qui renferme ce livre. Quant à sa volonté de faire les suppressions dont il vient d'être parlé, elle est manifeste par la pagination même du manuscrit, qui a été faite aussi par lui, et qui n'a point de lacune, depuis le commencement du premier livre jusqu'à la fin du catalogue des musiciens. Au reste, un autre fait démontre que, postérieurement à la note indicative des vingt cahiers de l'histoire de la musique, dom Caffiaux avait donné une autre forme à son ouvrage, et qu'il l'avait divisé en dix-neuf dissertations dont les douze premières contenaient tout ce qui a été retranché, comme des prolégomènes du livre principal. Cela se voit évidemment par la pagination du manuscrit tel qu'il est aujourd'hui, car ce manuscrit commence au premier livre par la page 565, et se continue sans interruption jusqu'à la page 1161; de plus, on voit que le premier livre était originairement intitulé : *Dissertation* XIII° *sur l'histoire de la musique et des musiciens*, et les livres suivants, Dissertations 14°, 15°, 16°, 17°, 18° et 19°. Ne serait-ce pas que la première partie de l'ouvrage, contenant les douze premières dissertations, auraient été livrées à l'impression, et que, par quelque circonstance ignorée, cette impression n'aurait pas été continuée? Ce qui pourrait le faire croire, c'est que je possède un prospectus d'une demi-feuille in-4°, imprimé en 1756, dans lequel l'*Histoire de la musique*, par dom Caffiaux, est annoncée comme devant être publiée en 2 volumes in 4°, à la fin de la même année.

Quelles que soient les circonstances qui nous ont privés des dissertations que dom Caffiaux avait écrites sur quelques objets relatifs à l'histoire de la musique, on ne peut que regretter la perte de quelques-unes; par exemple, de celle où il était traité des instruments de musique de l'antiquité, du contrepoint des anciens et des modernes, et de la musique d'église. La soigneuse érudition qui brille dans les autres parties du livre ne peut laisser de doute sur le mérite de celles-là. Il aurait mieux valu qu'elles fussent conservées, et que le savant bénédictin n'eût pas examiné sérieusement quel était l'état de la musique avant le déluge, et si Adam était musicien-né par le fait même de la création. L'histoire conjecturale, l'histoire qui ne repose pas sur des monuments et sur des faits, n'est pas de l'histoire.

Bien supérieure aux compilations de Bonnet, de Bourdelot, de Blainville et de La Borde (*voy.*

ces noms), l'histoire de la musique de dom Caffiaux méritait d'être publiée, et aurait fait honneur à la France, à l'époque où elle fut écrite. L'auteur dit, dans sa préface, qu'il a lu, analysé et expliqué *plus de douze cents auteurs* pour composer cet ouvrage; il n'y a rien d'exagéré dans cette assertion : les détails dans lesquels il est entré sur les points les plus importants de l'histoire de l'art prouvent qu'il possédait des connaissances étendues, et qu'il avait lu avec attention, non-seulement les auteurs de l'antiquité, mais aussi les écrits de Gui d'Arezzo, de Jean de Muris, de Gafori, de Glarean, de Salinas, de Zarlino, et de tous les grands théoriciens de la musique des seizième, dix-septième et dix-huitième siècles. Pas un de ces ouvrages qui ne soit apprécié à sa juste valeur, et qui ne soit considéré dans l'influence qu'il a exercée sur les progrès de l'art; pas une découverte de quelque importance qui ne soit enregistrée. L'ordre chronologique est celui que dom Caffiaux a adopté. Cette disposition a l'inconvénient de morceler chaque partie de l'art musical, et de faire revenir, à plusieurs reprises, sur le même sujet; mais il a l'avantage de présenter sous un même coup d'œil l'ensemble des progrès de chaque époque. En ce qui concerne l'antiquité, dom Caffiaux a puisé la plupart de ses matériaux dans la Bibliothèque grecque de Fabricius, et surtout dans les Mémoires de Burette (*voy.* ce nom) : pour tout le reste, il a été obligé de lire dans les auteurs originaux tous les passages qu'il a cités; et il s'est acquitté consciencieusement de cette tâche. A l'époque où il écrivait, les grands ouvrages de Martini, de Burney, de Hawkins, de Marpurg, de l'abbé Gerbert et de Forkel n'existaient pas; on n'avait pas encore les lexiques musicaux de Rousseau, de Koch et de Wolf; celui de Walther n'était pas connu en France; les Biographies générales de La Borde, de Gerber et de plusieurs autres auteurs n'avaient pas encore paru; il n'existait pas une seule bibliographie spéciale de la musique; enfin l'historien de cet art était, pour ainsi dire, livré à ses propres forces pour porter la lumière dans des questions obscures. Le P. Caffiaux, malgré ces désavantages, a su donner de l'intérêt à sa narration, et a jugé sainement du mérite de chaque chose et de chaque artiste dont il a parlé. Son style ne manque ni d'élégance, ni de facilité; ses citations sont exactes et précises; en un mot son histoire peut être encore consultée avec fruit, surtout à l'égard de la musique française, nonobstant les travaux plus récents de plusieurs musiciens savants. Les livres 4, 5, 6 et 7 sont particulièrement dignes d'attention.

CAFFRO (JOSEPH), hautboïste célèbre et virtuose sur le cor anglais, est né dans le royaume de Naples, non en 1776, comme il est dit dans le *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling, mais en 1766. Il entra d'abord dans la chapelle du roi de Naples, puis, fort jeune encore, il se rendit à Paris et s'y fit entendre avec beaucoup de succès au concert spirituel. Lié d'amitié avec les artistes célèbres de son pays qui jouaient au théâtre de Monsieur, il ne s'éloigna de la capitale de la France qu'en 1793. La Hollande fut le point vers lequel il se dirigea d'abord; il y resta quelque temps, y fit graver plusieurs morceaux de sa composition, et se rendit ensuite à Berlin, puis à Manheim, où il se trouvait encore en 1807. L'année suivante il quitta l'Allemagne pour retourner en Italie. Depuis lors on n'a plus eu de renseignements sur sa personne. Les journaux de Paris ont donné de grands éloges à Caffro lorsqu'il se fit entendre au concert spirituel, et Salentin m'a dit qu'il le considérait comme un artiste distingué; mais il paraît que les qualités de son talent se sont altérées plus tard, car la *Gazette musicale de Liepsick* de 1807 (n° 18), rendant compte d'un concert qu'il avait donné peu de temps auparavant à Manheim, fait une critique assez sévère de son jeu. On y donne des éloges au fini de son exécution dans les difficultés, mais on dit qu'il tirait des sons durs de l'instrument, que le goût de sa musique était suranné, et qu'il y avait dans son style une multitude d'ornements de mauvais goût et de traits insignifiants.

Caffro a publié à Paris trois concertos pour le hautbois, en 1790. En 1794, il a fait paraître deux concertos pour le même instrument, gravés à Amsterdam, et l'année suivante, à Rotterdam, un pot-pourri pour piano et flûte ou violon : ce dernier morceau a été réimprimé à Berlin. La bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris possède les manuscrits originaux de plusieurs concertos de hautbois composés par cet artiste.

CAGNAZZI (LUC DE SAMUELE), israélite italien, né à Naples vers 1805, a inventé un instrument destiné à donner les intonations de la parole dans la déclamation, et a écrit sur ce sujet une dissertation latine qu'il a traduite ensuite en italien, sous ce titre : *la Tonografia escogitata*, in Napoli, 1841, in-8° de 48 pages, avec une planche qui représente l'instrument.

CAGNONI (ANTOINE), compositeur dramatique, ancien élève du Conservatoire de Milan, a fait représenter au théâtre Carcano de cette ville, en 1845, l'opéra intitulé *Rosalia di S. Miniato*, qui ne réussit pas. En 1848 il donna *il*

Digitized by Google

Testamento di Figaro, qui fut plus heureux, et dans l'année suivante il fit jouer la farce de *Don Bucefalo*. J'ai entendu cet ouvrage à Venise, en 1850, et j'y ai trouvé de la verve comique et de l'effet dans les morceaux d'ensemble. Au mois de mai 1852 il donna à Milan *la Giralda*, opéra bouffe traduit du français; ouvrage faible, pour lequel le public montra de l'indulgence à la première représentation, mais qui ne s'est pas soutenu à la scène. Plus heureux au théâtre national de Turin, le 24 novembre 1853, avec son opéra bouffe *la Floraia*, le jeune maître Cagnoni y a retrouvé une partie de la verve de *Don Bucefalo*. Quelques morceaux de cette production ont été publiés à Milan chez Ricordi et ont obtenu une certaine vogue. Le genre bouffe paraît être celui vers lequel l'artiste se sent porté de préférence.

CAHEN (Isidore), violoniste, né à Paris, le 25 mars 1826, est entré comme élève au Conservatoire de cette ville, le 23 juin 1841, et y a reçu des leçons de Guérin pour son instrument; mais il se retira de cette école au mois de novembre 1843, sans avoir paru dans les concours. Cet artiste a publié quelques morceaux pour violon et piano.

CAIFABRI (Jean-Baptiste), compositeur de l'école romaine, vécut dans la deuxième moitié du dix-septième siècle. On connaît de lui les compositions dont voici les titres : 1° *Motetti a due e tre voci;* Rome, Mascardi, 1667, in-4°. — 2° *Scelta di Motetti a 4 voci;* ibid., 1675. — 3° *Salmi vespertini a 4 voci concertati per tutte le feste dell' anno*, op. 4; ibid, 1683, in-4°.

CAIGNET (Denis), musicien attaché au duc de Villeroi, était né vers le milieu du seizième siècle. En 1587, il obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux le prix du luth d'argent pour la composition de la chanson française à plusieurs voix : *Las! je ne voyrrai plus*. Caignet a mis en musique, à 4 parties, les *Psaumes de David*, traduits par Ph. Desportes; Paris, Ballard, 1607.

CAILLOT (Joseph), acteur célèbre de la Comédie italienne, naquit à Paris en 1732. Il n'était âgé que de cinq ans lorsque son père, qui était orfèvre, fut obligé de déclarer sa faillite, et fut arrêté pour dettes; les créanciers firent vendre tout ce qui était dans la maison, la boutique fut fermée et le petit Caillot se trouva dans la rue. Des porteurs d'eau touchés de sa misère, le recueillirent et en prirent soin comme de leur enfant. Son père, ayant enfin recouvré sa liberté, obtint un emploi subalterne dans la maison du roi; il suivit Louis XV dans la campagne de Flandre, et il emmena avec lui l'élève des porteurs d'eau, dont la vivacité spirituelle et les manières gracieuses excitèrent l'intérêt des grands seigneurs de l'armée. Le duc de Villeroi prit de l'amitié pour lui et le présenta au roi, qui lui demanda comment il s'appelait : *Sire, je suis le protecteur du duc de Villeroi*, répondit Caillot, qui voulait dire le contraire. Louis XV rit de cette méprise, et, à la prière de Villeroi, il attacha *son protecteur* aux spectacles des petits appartements pour y jouer les amours. Il avait une jolie voix; on lui donna un maître de musique sous lequel il fit de rapides progrès. Après que sa voix eut changé de caractère par suite de la mue, il fut obligé de quitter la cour, à cause de la mauvaise conduite de son père, et de s'engager au théâtre de la Rochelle comme musicien d'orchestre. La maladie d'un acteur lui fournit l'occasion de remonter sur la scène, où il ne tarda pas à se faire remarquer. Après avoir joué avec succès la comédie à Lyon et dans plusieurs autres villes de province, il fut attaché pendant plusieurs années au spectacle de l'Infant, duc de Parme; enfin on l'appela à Paris, et il débuta, le 26 juillet 1760, à la Comédie italienne, par le rôle de Colas dans *Ninette à la Cour*. Sa belle voix, qui réunissait les registres de baryton et de ténor, la finesse de sa diction, l'expression de sa physionomie et de ses gestes, tous ces avantages, dis-je, lui procurèrent un triomphe complet, et, dans la même année, il fut reçu au nombre des comédiens sociétaires. Dès qu'il paraissait sur la scène, son extérieur prévenait le public en sa faveur, *et son jeu*, dit la Harpe, achevait l'entraînement. Grimm assure que le talent de Caillot était plus flexible *et plus rare* que celui de Lekain; mais il semblait ignorer son mérite, et ce fut Garrick qui, pendant son séjour en France, lui apprit qu'il serait pathétique quand il voudrait l'être. Il était, en effet, doué d'une profonde sensibilité, et ce qui se passait dans son âme, il savait le communiquer à son organe, de là vient qu'il n'obtint pas moins de succès dans le genre pathétique que dans le bouffe. Il s'identifiait avec les rôles qu'il jouait, se mettait à la place de l'auteur, et faisait toujours plus que celui-ci n'espérait. Il ne faut pas s'y tromper : Caillot, malgré la beauté de sa voix, était plus acteur que chanteur; c'est ainsi qu'il fallait être pour plaire au public de son temps. Donner au chant le caractère de vérité de la parole, était le but des efforts de tous les comédiens de l'Opéra-Comique; et, lorsqu'on y parvenait, il semblait qu'il ne restât plus rien à faire. Grétry, parlant dans ses *Essais sur la musique* de la première répétition de son opéra *le Huron*, dit : « Lorsque

« Cailleau (1) chanta l'air : *Dans quel canton « est l'Huronie?* et qu'il dit : *Messieurs, Mes« sieurs, en Huronie....* Les musiciens cessè« rent de jouer pour lui demander ce qu'il vou« lait. — Je chante mon rôle, leur dit-il. — On « rit de la méprise et l'on recommença le mor« ceau. » Cette vérité de déclamation musicale était alors considérée comme le comble de l'art. Les rôles les plus brillants de Caillot étaient ceux du *Sorcier*, de *Mathurin* dans *Rose et Colas*, du *Déserteur*, du *Huron*, de *Sylvain*, de *Blaise* dans *Lucile*, et de *Richard* dans *le Roi et le Fermier*. Un enrouement fréquent, et qui se déclarait d'une manière subite, vint contrarier cet artiste au moment où son talent d'acteur atteignait à la plus grande perfection; il craignit que cet accident ne lui fît perdre la faveur du public, et il se retira en 1772, ayant à peine atteint l'âge de quarante ans. Il quitta le théâtre au mois de septembre, avec une pension de 1,000 francs, et ne parut plus qu'aux spectacles de la cour jusqu'en 1776, époque où il cessa tout à fait de jouer la comédie, ne conservant que l'emploi de répétiteur. Il retourna vivre avec sa mère et ses trois sœurs, qui avaient repris le commerce de la bijouterie. Plus tard il se retira à Saint-Germain-en-Laye, dans une petite maison que lui avait donnée le comte d'Artois, dont il était le capitaine des chasses. La quatrième classe de l'Institut l'admit en 1800 au nombre de ses correspondants. En 1810, les acteurs de l'Opéra-Comique, informés que Caillot n'était pas heureux, lui assurèrent une pension de 1,200 francs. Quatre ans plus tard, Louis XVIII y joignit une autre pension de 1,000 francs sur sa cassette. La mort de deux de ses sœurs lui avait donné la copropriété d'une maison située sur le *quai de Conti*; mais il ne jouit pas longtemps de l'aisance qu'il venait d'acquérir. Après la mort déjà ancienne de sa femme, il lui était resté deux enfants; son fils, major de cavalerie, périt en 1812, dans la campagne de Moscou; la douleur que Caillot en ressentit lui causa dans la même année une attaque de paralysie qui le força de revenir à Paris avec sa fille : il sembla d'abord avoir recouvré la santé, mais une seconde atteinte mit fin à ses jours le 30 septembre 1816. Il était dans sa quatre-vingt-quatrième année. Sa fille, qui lui a survécu, est tombée en démence.

CAIMO (Joseph), compositeur qui a eu de la célébrité, naquit à Milan, vers 1540, et vécut dans cette ville. Ses productions sont devenues fort rares. On trouve l'indication de quelques-uns de ses ouvrages dans l'*Athénée des Lettrés* de Milan, de Piccinelli, dans l'*Essai* de la Borde, et dans le *Lexique des Musiciens* de Gerber. La Borde, qui ne cite aucun titre, parle de 8 livres de chants (probablement des madrigaux) qui auraient été publiés vers 1560. Les titres connus des productions de Caimo sont : 1° *Madrigali a cinque voci, libro* 1° ; Venise, 1568. — 2° *Madrigali a* 5, 6, 7 *e* 8 *voci*; Milan, 1571. — 3° *Madrigali a quattro voci*, 1° *libro*; Milan, 1581. — 4° *Madrigali a cinque voci, libro secondo*; ibid., 1582. — 5° *Canzonette a quattro voci, lib.* 1; Brescia, 1584. — 6° *d°, libro secondo*; ibid., 1585. — 7° *Madrigali a cinque voci, libri III e IV; in Venezia, presso Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino*, 1585, in-4°. On trouve des madrigaux et des chansons de Caimo dans le recueil intitulé : *Paradiso musicale de' madrigali e canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori, nuovamente raccolti da P. Phalesio et posti in luce. In Anversa, nella stamperia di Pietro Phalesio*, 1596, in-4° obl.

CAIX (M. de), professeur de viole à Paris, vers 1750, a publié de sa composition : 1° Cinq livres de pièces de viole. — 2° Un livre de duos pour le par-dessus de viole. — 3° Trois livres de sonates à flûte seule.

CAJANI (Joseph), chef des chœurs et accompagnateur du Théâtre-Italien de Paris, né à Milan, en 1774, s'essaya d'abord comme chanteur dramatique; mais, n'ayant qu'une voix de mauvaise qualité, il ne réussit pas, et bientôt il renonça à cette carrière. Il est mort à Paris en 1821. On a de lui : *Nuovi Elementi di musica, esposti con vero ordine progressivo*. Milan, Ricordi, in-fol. obl. Il a composé et arrangé la musique de plusieurs ballets pour les théâtres de Milan, entre autres : 1° *Tavora ed Oliviera*. — 2° *La Festa campestre*; en 1797. — 3° *Demetrio*. — 4° *I finti Filosofi*. — 5° *Eugenia e Rodolfo*; en 1799. — 6° *Il Filopemene*. — 7° *Adelaide ed Alfonso*. — 8° *I tre Matrimonj*, en 1805. — 9° *Le Danaide*. — 10° *Matilde e Rodegondo*; en 1816. — 11° *Romilda e Dezavedos*. — 12° *I Riti di Milo*; en 1818.

CAJON (Antoine-François), né à Mâcon en 1741, fut d'abord enfant de chœur dans cette ville, puis s'engagea comme soldat, déserta, entra dans un couvent de capucins, n'y acheva pas son noviciat, et s'enfuit à Paris, où son esprit et ses talents en musique lui procurèrent la faveur d'un fermier général, qui le fit entrer comme commis dans les aides. En 1765, il se

(1) Grétry a écrit partout dans son livre *Cailleau* pour *Caillot*; il était dans l'erreur sur l'orthographe du nom de cet acteur : c'est *Caillot* qu'il faut écrire, car c'est ainsi qu'on trouve ce nom dans les registres de l'ancienne Comédie italienne.

Digitized by Google

maria, eut des enfants, et la gêne qui en résulta pour ses affaires le conduisit à quelques infidélités qui lui firent perdre son emploi. Ce fut alors qu'il chercha des ressources dans la musique et qu'il en fit sa profession. Il réussit d'abord assez bien, mais ensuite il fit des dettes et fut obligé de s'éloigner de Paris, pour se rendre en Russie, où il est mort en 1791. *C'était*, dit M^me^ Roland dans ses Mémoires, *un petit homme vif et causeur.*

Cajon a publié un livre qui a pour titre : *Les Éléments de musique, avec des leçons à une et deux voix*. Paris, 1772, in-8°. La Borde dit qu'il pilla avec assez d'art les leçons de Bordier pour composer cet ouvrage. Choron et Fayolle ont répété ce jugement dans leur *Dictionnaire des Musiciens* : j'ignore s'il est fondé, car je ne connais pas le livre de Cajon.

Ce musicien eut un fils, qui s'appelait comme lui *Antoine-François*, et qui était né à Paris le 8 mars 1766. Élevé à la maîtrise de la cathédrale, il entra à l'Opéra comme contre-basse en 1792, en sortit en 1795, et voyagea dans les Pays-Bas comme maître de musique d'une troupe de comédiens, puis retourna à Paris en 1816, et entra à l'Opéra-Comique comme souffleur de musique. Il garda peu de temps cette place, et retourna dans les Pays-Bas. Il est mort le 27 octobre 1819, à Mons, où il était maître de musique du théâtre. En 1805, il a donné au théâtre des *Jeunes artistes* un opéra-comique en un acte, intitulé : *Une matinée de printemps.*

CALCKMAN (Jean-Jacques), membre du consistoire de la Haye, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer un livre intitulé : *Antidotum, tegen-gift vant gebruyck ofon gebruyck vant Orgel in de Kerken der vereenighde Nederlanden* (Antidote contre l'usage et le non-usage de l'orgue dans les églises des provinces-unies des Pays-Bas); in s'Gravenhage (la Haye), by Aert Meuris, 1641, in-8°. Cet ouvrage, écrit avec violence, est une critique d'un autre livre qui avait paru sous le voile de l'anonyme, et sous ce titre : *Gebruick of ongebruick van't Orgel in de Kercken der vereenighde Nederlanden* (Usage et non-usage de l'orgue dans les églises des provinces-unies dans les Pays-Bas), Leyde, Bonaventure et Abraham Elsevier, 1641, in-8°. (*Voy.* HUYGENS.) Celui-ci avait voulu démontrer dans son écrit que l'usage de l'orgue dans les temples protestants n'est point contraire à la foi, comme le croyaient alors les rigoristes des églises de Hollande et les puritains en Angleterre, et qu'il était seulement nécessaire d'en régler convenablement l'emploi. Calckman entreprit dans sa réponse de prouver, au contraire, que rien n'est plus funeste à l'esprit de recueillement que l'introduction mondaine de l'orgue dans le service divin, et qu'on devait détruire cet instrument partout où il existait. Il ne se borna pas à combattre son adversaire par des armes égales, car il fit censurer son ouvrage dans une assemblée du consistoire dont lui-même était membre. L'acte de censure est daté du 20 décembre 1641. Quelques jours après, l'auteur de l'écrit censuré fit paraître, pour toute réponse, un recueil d'approbations qu'il avait reçues de toutes parts, particulièrement des pasteurs des églises réformées de Hollande, d'Angleterre et de Genève. Dans ce recueil, intitulé : *Responsa prudentium ad auctorem Dissertationis de Organo in Ecclesiis confæd. Belgii* (Lugd. Batavor., ex officina Elseviriana, 1641, in-8°). On y trouve des lettres intéressantes de Boxhorn, de Daniel Heinsius, de Gaspard Barlæus, de Louis de Dieu, de Golius, et de quelques autres savants.

CALCOTT. *Voy.* Callcott.

CALDANI (Léopold), professeur de médecine théorique et d'anatomie, membre pensionné de l'Académie de Padoue, a donné dans les *Saggi scientifici e letterari* de cette académie (t. II, 1789, page 12-24), une dissertation sur l'organe de l'ouïe, intitulée : *Dissertatio de Chordæ timpani officio, et de peculiari peritonæi structura.*

CALDARA (Antoine), compositeur laborieux, naquit en 1678, à Venise, où il reçut dans sa jeunesse des leçons d'accompagnement et de contrepoint de son compatriote Legrenzi. Il n'était âgé que de dix-huit ans quand il fit représenter son premier opéra. Son premier emploi fut celui de simple chantre à la chapelle ducale de Saint-Marc; il l'occupait encore lorsqu'il fut appelé en 1714 à la cour de Mantoue, pour y remplir les fonctions de maître de chapelle : il y resta jusqu'en 1718. Alors il se rendit à Vienne et y obtint le titre de vice-maître de chapelle de la cour impériale. L'empereur Charles VI, qui aimait beaucoup sa musique, le prit pour maître de composition, dans le style moderne de ce temps, pendant qu'il étudiait le contrepoint rigoureux sous la direction de Fux ou Fuchs. En 1723, il dirigea à Prague l'opéra que Fux avait écrit pour le couronnement du roi de Bohême, et qui fut exécuté en plein air. Il paraît qu'après avoir écrit son opéra de *Temistocle*, dont la représentation eut lieu à Vienne le 4 novembre 1736, Caldara, affligé du peu de succès de cet ouvrage, renonça au théâtre. Il passa encore deux ans dans la capitale de l'Autriche; puis, vers la fin de 1738, il retourna à Venise,

Digitized by Google

et y vécut dans la retraite jusqu'en 1763, où il mourut le 28 août, à l'âge de quatre-vingt-douze ans. C'est donc à tort que Gerber a dit que cet artiste cessa de vivre à Vienne. Mais il est bien plus singulier que le savant Antoine Schmid fasse mourir Caldara le 28 décembre 1736, à Vienne, à l'âge de soixante-six ans, ce qui, d'une part, abrége sa vie d'environ vingt-sept ans, et de l'autre le fait naître huit ans plus tôt (1). J'ignore d'après quels documents ce savant a supposé ce fait, en opposition à toutes les données historiques, et qui d'ailleurs est démenti par la représentation du dernier opéra de Caldara (*l' Ingratitudine castigata*), à Venise, au mois de mars 1737. Les œuvres de théâtre et de musique d'église composées par Caldara sont innombrables. Sa fécondité eut plusieurs causes, car il vécut longtemps, conserva la vigueur de sa tête jusqu'à ses derniers jours, et travailla constamment dix heures chaque jour.

Caldara eut deux manières pour sa musique de théâtre. La première, faible d'invention, n'a de recommandable que la facilité naturelle des mélodies : elle a vieilli promptement, parce que les formes en sont peu variées. Après son arrivée en Allemagne, il changea son style et donna plus de vigueur à son harmonie, mais il manqua toujours à sa musique le caractère vital qui ne peut être que le produit du génie. Caldara était un habile imitateur, mais il ne savait pas inventer. Le sort de toute musique dramatique est d'être plongée dans l'oubli par les transformations successives de l'art : les productions de ce compositeur ont par conséquent dû subir la commune destinée; mais elles n'ont pas, comme celles d'Alexandre Scarlatti, contemporain de leur auteur, le mérite d'offrir quelques-uns de ces beaux élans de génie qui survivent à toutes les révolutions, et qu'on peut admirer dans tous les temps. Plus heureux dans sa musique d'église, Caldara a laissé quelques ouvrages qui, sans s'élever à la hauteur des belles compositions en style concerté des écoles de Scarlatti, de Leo et de Lotti, sont cependant fort estimables.

Les principaux ouvrages de Caldara sont ceux dont les titres suivent : 1° *Argene;* à Venise, en 1689. — 2° *Tirsi;* ibid., 1696 (le deuxième acte de cet ouvrage est le seul qu'il ait écrit; les autres étaient de Lotti et d'Ariosti). — 3° *Le Promesse serbate;* ibid., 1697. — 4° *Il Trionfo della continenza;* ibid., 1697. — 5° *Farnace;* ibid., 1703. — 6° *Il Selvaggio eroe;* 1707. — 7° *Partenope;* 1708. — 8° *Sofonisbe;* à Venise, en 1708. — 9° *L' Inimico generoso*, à Bologne, en 1709. — 10° *Costanza in amore vince l' inganno;* Macerata, 1710. — 11° *Atenaide;* à Rome, en 1711. Cet ouvrage fut écrit pour le célèbre chanteur *Amadori*. — 12° *Tito e Berenice;* à Rome, en 1714. — 13° *Il Ricco Epulone;* à Venise. — 14° *Il Giubilo della Salza;* à Salzbourg, 1716. — 15° *Caio Mario;* Vienne, 1717. — 16° *Coriolano;* 1717. — 17° *La Verità nell' inganno;* Vienne, 1717. — 18° *La Partenza amorosa;* Rome, 1717. — 19° *Astarte;* Vienne, 1718. — 20° *La Forza dell' amicizia;* 1718. — 21° *Ifigenia in Aulide;* Vienne, 1718. — 22° *Lucio Papirio dittatore;* ibid., 1719. — 23° *Sirita;* ibid., 1719. — 24° *Sisara;* ibid., 1719. — 25° *Tobia;* ibid., 1719. — 26° *Assalone*, ibid., 1720. — 27° *Naaman;* ibid., 1721. — 28° *Giuseppe;* ibid., 1722. — 29° *Nitocri;* ibid., 1722. — 30° *Ormilda;* ibid., 1722. — 31° *Scipione nelle Spagne;* ibid., 1722. — 32° *Euristeo;* ibid., 1723. — 33° *Andromacca;* ibid., 1724. — 34° *David;* ibid., 1724. — 35° *Gianguir;* ibid., 1724. — 36° *La Griselda;* ibid., 1725. — 37° *Le Profezie evangeliche;* ibid., 1725. — 38° *Semiramide;* ibid., 1725. — 39° *I due Dittatori;* 1726. — 40° *Venceslao;* 1726. — 41° *Gioaz*, 1726. — 42° *Battista;* 1726. — 43° *Don Chisciotto alla corte della Duchessa;* 1727. — 44° *Imeneo;* 1727. — 45° *Ornospade;* 1727. — 46° *Gionata;* 1728. — 47° *Mitridate;* 1728. — 48° *Cajo Fabrizio;* 1729. — 49° *Nabot;* 1729. Tous ces ouvrages, depuis 1718, sont sur des poëmes de Zeno. — 50° *La Passione di Giesù Christo;* 1730. — 51° *Daniello;* 1731. — 52° *Santa Elena al Calvario;* 1731. — 53° *Demetrio;* 1731. — 54° *L'Asilo d'amore;* 1732. — 55° *Sedecia;* 1732. — 56° *Demofoonte;* 1733. — 57° *Gerusalemme convertita;* 1734. — 58° *La Clemenza di Tito;* le 4 novembre 1734. — 59° *Adriano in Siria;* 1735. — 60° *Davidde umiliato;* 1735. — 61° *Enone;* 1735. — 62° *San Pietro in Cesarea;* 1735. — 63° *Gesù presentato nel tempio;* 1735. — 64° *Le Grazie vendicate;* 28 août 1735. — 65° *L' Olimpiade* 1736. — 66° *Achille in Sciro;* 1736. — 67° *Ciro riconosciuto*, 28 août 1736. — 68° *Temistocle;* 4 novembre 1736. — 69° *L' Ingratitudine castigata;* 1737.

Parmi les œuvres de musique d'église de Caldara, on remarque plusieurs messes à quatre et à cinq voix avec instruments : *Motetti a 2 e 3 voci*, op. 4, Bologne, Silvani, 1715; *le Antifone della Madona, a 2, 3 e 4 voci*, Venise, 1717; un *Magnificat* à quatre voix, deux violons, deux trompettes, timbales et orgue, un

(1) Voyez le livre intitulé : *Christoph-Willibald Ritter von Gluck*, etc., p. 23, dans la note.

Digitized by Google

Regina cœli; un *Te Deum;* l'hymne *Lauda Jerusalem;* un *Salve regina* pour voix de soprano avec instruments; les psaumes *Beatus vir*, à voix seule et orchestre, et *Memento Domine* à quatre voix : des *Vêpres complètes* à cinq voix; des motets à deux, trois et cinq voix; *Crucifixus* à seize voix, véritable chef-d'œuvre en son genre. Teschner a publié ce morceau en 1840. On connaît aussi, de la composition de Caldara, six messes qui ont pour titre : *Chorus Musarum divino Apollini accinentium, sive Sex Missæ selectissimæ quatuor vocibus, C. A. T. B., 2 violinis et organo concert. 2 clarinis, tymp. violonc. pro libet. Authore celeberrimo et prestant. Do. Antonio Caldara, chori mus. in aula Caroli VI, gl. mem. Imp. Rom. vice Direct. in lucem prodierunt, una in ordine III. Joh. Nicolai Hemmerlin*, Bamberg, 1748, in-fol. Les catalogues de Breitkopf, publiés en 1764 et 1769, contiennent l'indication des deux ouvrages dont les titres suivent : 1° *Magnificat a canoni, 4 voc. et organo.* — 2° *Kyrie cum gloria, Sanctus, Hosanna et Agnus, 4 voc. 2 violinis, viola et fundamento.* Dans la bibliothèque royale de Berlin (fonds de Poelchau) on trouve en manuscrit les ouvrages suivants : Motet (*Lauda Jerusalem*) à quatre voix et orgue; *Messe brève* (en *ré* majeur) à quatre voix et orgue; *Salve regina* (en *ut* mineur) à quatre voix et instruments; *Messe* (*De Beata Virgine*) à quatre voix et instruments; *Missa* (en *ut* majeur) *Artificiosissimæ compositionis in contrapuncto sub duplici canone, inverso contrario et cancrizante 4 voc.*; *Miserere* à quatre voix, 2 violons, trombones et contre-basse; *Te Deum laudamus* à quatre voix et orgue (en *ut* majeur); *Regina cœli* à quatre voix et orgue (en *si* bémol); *Messe a capella* à quatre voix; *Missa Consolationis*, à quatre voix et instruments; *Missa piena in honorem B. V. M.* à huit voix; *Kyrie* et *Gloria*, à quatre voix, 2 violons, 1 basson et orgue; Psaumes 137, 138, 139, 140 et 141, à quatre voix; Hymne : *Hominis superne conditor* à quatre voix; *Magnificat* à quatre voix sans accompagnement; *Stabat Mater* à quatre voix et instruments (en *sol* mineur); *Missa Providentia*, à quatre voix et instruments (en *ré* mineur); Messe à quatre voix et orgue (en *sol* mineur); Messe à quatre voix et instruments (en *ut* majeur); *Magnificat* (en *ut* majeur) à quatre voix et instruments; 12 Madrigaux à quatre et cinq voix. M. l'abbé Santini possède de Caldara : les cinq Psaumes de complies à plusieurs voix; *S. Firma, oratorio a 5 con violini; Santo Stefano, 1*^me^ *re d'Ungheria, oratorio a 4 con violini; le Gelosie d'un amore utilmente crudele, oratorio a 4 con stromenti; la Conversione di Clodario re di Francia, oratorio a 4 con violini; la Frode della Castità, oratorio a 5 in due parti; il Trionfo dell' Innocenza, oratorio a 5 in due parti; Abigai, oratorio a 4 con stromenti; S. Francesca romana, oratorio à 5 con strom.; la Ribellione di Assalonne, oratorio a 4 con stromenti, in due parti; l' Assunzione della Beata Virgine a 5, in tre parti, con stromenti; la Castità al cimento, a 5 con stromenti; il Trionfo d'amore, serenata a 4, con stromenti; la Costanza in amore vince l' inganno*, pastorale à 5 en deux parties; un livre qui contient un grand nombre de cantates à voix seule avec clavecin, manuscrit original de Caldara; beaucoup de cantates à une, deux et trois voix avec instruments; enfin un grand nombre de pièces détachées et de motets.

La musique de chambre de ce compositeur renferme : 1° Douze cantates avec basse continue, dont six pour soprano et six pour contralto, publiées à Venise, en 1699, par Joseph Sala. — 2° Deux œuvres de sonates pour deux violons et basse continue, publiés à Amsterdam. Au titre d'un de ces ouvrages, Caldara est qualifié *Musico di violoncello*, ce qui indique qu'il jouait de cet instrument.

CALDARERA (Michel), naquit à Borgo-Sesia, le 28 septembre 1702, et fut envoyé par son père à Milan, à l'âge de quatorze ans, pour y apprendre le contrepoint. Devenu musicien habile, il obtint la place de maître de chapelle de Saint-Evasio à Casale, et occupa ce poste jusqu'à sa mort, arrivée en 1742. Il a laissé en manuscrit une grande quantité de musique d'église.

CALDENBACH (Christophe), professeur d'éloquence à Tubinge, a été considéré comme auteur d'un programme de thèse sur quelques motets de Roland de Lassus, et particulièrement sur celui qui commence par ces mots : *In me transierunt*. Le répondant fut Élie Walther. (*Voy.* ce nom.) Suivant Forkel et Lichtenthal, ce serait Caldenbach qui aurait publié l'examen de ce sujet, sous le titre *De Musica dissertatio*, Tubinge, 1664, mais Godefroid Walther (*Musikalische Lexik.*) ne s'y est pas trompé, et a cité cette dissertation comme l'ouvrage d'Élie Walther. Gerber a suivi l'opinion de Godefroid Walther à ce sujet. L'erreur de Forkel est d'autant plus singulière qu'il a pris ce dernier pour guide dans sa *Littérature générale de la musique*, quand il n'avait pas vu lui-même les ouvrages dont il

parlait, ou lorsqu'il n'avait pas de renseignements particuliers.

CALEGARI (Cornélie), cantatrice distinguée, claveciniste et compositeur, était fille de Bartholomé Calegari, de Bergame. Elle naquit dans cette ville en 1644. A peine âgée de quinze ans, elle fit paraître son premier livre de motets, qui fut accueilli par de nombreux applaudissements à son apparition. Néanmoins, ce brillant succès ne détourna pas Cornélie Calegari du projet qu'elle avait formé de se retirer dans un couvent : elle choisit celui de Sainte-Marguerite, à Milan, et y prononça ses vœux en 1660. Elle reçut alors les noms de *Marie-Catherine*. Par son chant, son jeu sur l'orgue et ses compositions, elle fixa sur elle l'attention de toute la population de Milan; les amateurs de musique se rendaient en foule à l'église de Sainte-Marguerite pour l'entendre. On ignore l'époque de sa mort. Ses compositions connues sont : 1° *Motetti a voce sola ;* 1659. — 2° *Madrigali e canzonette a voce sola.* — 3° *Madrigali a due voci.* — 4° *Messe a sei voci con istrumenti.* — 5° Vespéral à l'usage des religieuses.

CALEGARI (François-Antoine), cordelier, naquit à Padoue, vers la fin du dix-septième siècle. On voit par l'approbation qu'il a donnée au *Musico Testore* de Tevo (dont il avait été nommé censeur), qu'il était maître de chapelle de l'église du grand couvent des mineurs conventuels à Venise, en 1702. En 1724, il était maître de chapelle à Padoue, et l'on croit qu'il occupait encore ce poste en 1740. Il eut pour successeur Valotti. Le père Calegari jouissait d'une grande réputation de savoir, et sa musique d'église était admirée des plus habiles compositeurs, lorsqu'il lui prit fantaisie de la brûler, pour en composer dans le genre enharmonique des Grecs, dont il croyait avoir retrouvé les principes; mais, sans respect pour l'antiquité, les auditeurs trouvèrent cette musique détestable, et les musiciens la déclarèrent inexécutable. On a imprimé de sa composition : 1° *IX Psalmi.* — 2° *Salve sanguis.* — 3° *Cantate da camera.* Il existe dans la bibliothèque de l'Union philharmonique de Bergame une copie manuscrite d'un traité théorique sur la musique par le P. Calegari; cet ouvrage a pour titre : *Ampia dimostrazione degli armoniali musicali tuoni. Trattato teorico-prattico.* Il paraît que le manuscrit original est daté du 15 août 1732, mais la copie dont il s'agit a été faite par le P. Sabbatini, en 1791, comme le prouve cette note placée à la fin du manuscrit qui a 204 pages in-fol. : *Trascritto ad litteram nell' anno 1791 dal P. Luigi Antonio Sabbatini, minor conventuale, maestro di cappella nella sacra basilica del Santo in Padova.* Lichtenthal, qui a donné un aperçu du contenu de cet ouvrage (*Bibliogr. della Mus.*, t. IV, p. 462), dit que son mérite est égal à celui des meilleurs traités de musique publiés en Italie, et qu'il est vraisemblable que Valotti et Sabattini lui-même en ont fait leur profit sans le citer; le P. Barca est le seul qui en ait parlé. Le manuscrit original était devenu la propriété du compositeur Simon Mayr, qui en envoya une copie à l'Institut de France; mais postérieurement l'ouvrage a été publié par M. Balbi, de Venise, sous ce titre : *Trattato del sistema armonico di Francesco Antonio Calegari, proposto et dimostrato da Melchiore Balbi, nobile Veneto, con annotazione e appendice dello stesso.* Padova, per Valentino Crescini, 1829, gr. in-8°, avec le portrait de Calegari. On voit dans cet ouvrage que le système harmonique de Valotti et de Sabbatini n'est autre que celui de leur prédécesseur.

CALEGARI (Antoine), premier organiste et maître de chapelle à Saint-Antoine de Padoue, naquit dans cette ville, le 18 octobre 1758. Il s'est fait connaître comme compositeur dramatique, en faisant représenter à Venise, en 1784, un opéra qui avait pour titre : *le Sorelle rivali*, et qui fut suivi de *l' Amor soldato*, et de *il Matrimonio scoperto*, joué en 1789. En 1800 il vivait à Padoue, et s'y faisait remarquer comme violoncelliste dans des concerts publics, lorsque les troubles de la guerre l'obligèrent à s'éloigner de sa patrie et à chercher un asile en France. Il se rendit à Paris, où la fortune lui fut d'abord contraire, car il ne put réussir à se faire entendre comme instrumentiste, ni comme compositeur. Il imagina enfin un moyen de se faire connaître par une de ces singularités musicales dont on avait déjà vu quelques exemples : le succès répondit à ses espérances. L'ouvrage qu'il publia avait pour titre : *l'Art de composer la musique sans en connaître les éléments.* Il fut publié à Paris, en 1802, et l'auteur le dédia à M^me^ Bonaparte, qui prit Calegari sous sa protection et lui procura de l'emploi. Déjà il avait paru en Italie sous ce titre : *Gioco pittagorico musicale, col quale potrà ognuno, anco senza sapere di musica, formarsi una serie quasi infinita di picciole ariette e duetti per tutti li caratteri, rondo, preghiere, polacche, cori, ecc. il tutto con accompagnamento del piano forte, arpa, o altri stromenti ;* Venezia, Sebast. Valle, 1801, in-fol. m°. Cet art prétendu, par lequel on pouvait en ap-

Digitized by Google

parence composer, n'était qu'une opération mécanique qui permettait de combiner de 1400 manières différentes des phrases préparées et calculées par Calegari pour se prêter à ces combinaisons. L'auteur et l'éditeur du livre essayèrent en 1803 de rappeler l'attention publique sur l'ouvrage, en faisant une deuxième édition qui ne différait de la première que par le frontispice.

Lorsque les circonstances le permirent, Calegari retourna dans sa ville natale et y obtint la place de maître de chapelle du *Santo;* il en remplit honorablement les fonctions jusqu'à sa mort, qui arriva le 22 juillet 1828. Quelques années après son décès on a publié un traité de l'art du chant dont il avait laissé le manuscrit. Cet ouvrage est intitulé : *Modi generali del canto premessi alle maniere parziali onde adornare e rifiorire le nude e simplici melodie e cantilene, giusta il metodo di Gasparo Pacchiarotti.* Milano, Ricordi (1836), in-fol.

CALEGARI (François), guitariste, né à Florence, vers la fin du dix-huitième siècle, s'est fixé en Allemagne où il a publié presque tous ses ouvrages. On connaît de lui environ vingt œuvres pour guitare seule ou pour deux guitares, composés de valses, de rondeaux, de sonates, d'airs variés, et de mélanges d'airs d'opéras et de ballets, publiés à Florence, à Milan, à Leipsick et à Brunswick. On connaît aussi sous le nom de Calegari une introduction et des variations pour le piano sur un thème de Carafa (Milan, Ricordi); je crois que cet ouvrage est d'un autre artiste portant le même nom.

CALESTANI (Jérôme), compositeur, né à Lucques, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un œuvre qui a pour titre : *Sacrati fiori musicali a otto voci, con il* Te Deum *a coro spezzato a 4 voci,* op. 2; Parme, Erasmo Viotti, 1603, in-4°.

CALETTI-BRUNI (Jean-Baptiste), musicien né à Créma, dans l'État de Venise, vers 1560, fut maître de chapelle de l'église paroissiale *Santa-Maria,* dans cette ville. On a publié de sa composition : *Madrigali a cinque voci, libro primo, in Venezia, app. Ricciard. Amadino,* 1604, in-4°. Ce musicien est le père de *Pierre-François Caletti-Bruni,* qui s'est rendu célèbre sous le nom de *Cavalli. Voy.* CAVALLI (Pierre-François).

CALIFANO (Jean-Baptiste) organiste de l'église des *Tolentini*, à Venise, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a fait imprimer de sa composition : *il Primo Libro di Madrigali a cinque voci;* in Venezia, presso Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino, 1584, in-4° obl.

CALIGINOSO, dit il Furioso, noms académiques d'un auteur inconnu de qui l'on a un ouvrage intitulé *I quatro Libri della chitarra spagnuola, nelli quali si contengono tutte le sonate ordinarie, semplici e passeggiate. Con una nuova inventione di passacalli spagnoli variati, ciacone, follie, zarabande, arie diversi, toccate musicali, balletti, correnti, volte, gagliarde, alemande con alcune sonate picicate al modo del leuto con le sue regole per imparare a sonarle facilissimamente. Novamente composto e dotto* (sic) *in luce.* A l'exception de trois pages qui contiennent les règles de la guitare espagnole et qui sont précédées du portrait de l'auteur, cet ouvrage, qui forme un volume in-4°, est entièrement gravé sur cuivre ainsi que le frontispice, où l'on ne voit ni date, ni nom de lieu. Dans les règles pour jouer de la guitare, on voit que l'auteur avait publié précédemment deux autres ouvrages de sa composition, et que celui-là est le troisième.

CALL (Léonard de), né dans un village de l'Allemagne méridionale, en 1779, se livra dès son enfance à l'étude de la guitare, de la flûte et du violon. Il commença à se faire connaître à Vienne, en 1801, par des compositions qui obtinrent de brillants succès, à cause de leurs mélodies faciles et d'un goût agréable. Les premiers ouvrages de cet artiste furent écrits pour la guitare et la flûte. Bientôt ils devinrent populaires, et les éditeurs de musique, dont ils faisaient la fortune, excitèrent si souvent leur auteur à en produire de nouveaux que leur nombre s'éleva jusqu'à près de 150 en moins de douze années. C'étaient des pièces pour guitare seule, des duos, quatuors pour guitare et flûte, des trios, quatuors, sérénades avec accompagnement de violon, de hautbois, de basson, et d'autres instruments. A ces compositions légères de musique instrumentale succédèrent, à divers intervalles, des recueils de chansons pour trois ou quatre voix d'hommes, qui obtinrent un succès prodigieux. De Call peut être considéré comme celui qui mit en vogue ce genre de musique chez les Allemands. Les catalogues des marchands de musique indiquent environ vingt recueils de ces chants, qui contiennent plus de 140 morceaux. Ainsi qu'il arrive toujours aux compositeurs populaires, l'éclat du succès et la trop grande fécondité usèrent en peu de temps la renommée de de Call. S'il n'eût cessé de vivre à l'âge de trente-six ans, il eût eu le chagrin de voir succéder un profond oubli à la popularité dont il

avait joui. Il est mort à Vienne, en 1815, laissant après lui une femme et des enfants dont il faisait le bonheur par ses excellentes qualités sociales.

Un autre musicien du même nom se faisait remarquer à Vienne, en 1814, par un talent fort singulier : il était siffleur, et possédait une habileté extraordinaire en ce genre. Non-seulement les traits les plus rapides et les plus difficiles étaient exécutés par lui avec beaucoup de précision et de justesse, mais il pouvait faire des suites de trilles chromatiques dont la perfection ne laissait rien à désirer. Ce musicien d'un genre nouveau ne se faisait entendre que dans des sociétés particulières.

CALLAULT (SALVATOR), harpiste de l'Académie royale de musique à Paris, est né dans cette ville, vers 1791. Élève de Naderman, il s'est fait connaître par quelques compositions pour son instrument. Les plus connus de ses ouvrages sont : 1° Marche de *Saül*, variée pour la harpe, avec flûte ou violon, Paris, Zetter. — 2° La Tyrolienne, suivie d'un rondeau, avec flûte, ibid. — 3° Nocturne concertant pour harpe, violon ou violoncelle, ibid. — 4° Collection de morceaux choisis, arrangés pour la harpe, Paris, Frey. — 5° Première fantaisie sur la romance de *Joseph*, ibid. — 6° Fantaisie et variations sur la gavotte et le menuet du ballet de *Nina*; Paris, Janet. Callault est mort à Paris en 1839.

CALLCOTT (JOHN-VALL), né le 20 novembre 1766 à Kensington, dans le comté de Middlesex, entra dès l'âge de six ans dans un collége du voisinage, où il fit d'assez bonnes études grecques et latines, que ses parents lui firent interrompre à douze ans, pour lui faire embrasser l'état de chirurgien. N'ayant pu surmonter la répugnance que lui inspirait cet état, il s'appliqua à la musique, en 1779, et reprit en même temps le cours de ses études. Il apprit successivement le français, l'italien, l'hébreu et les mathématiques. Ayant été présenté aux docteurs Arnold et Cooke, en 1782, il reçut de ces deux habiles musiciens des conseils qui perfectionnèrent ses connaissances. L'année suivante il devint organiste suppléant à Saint-Georges le Martyre (Hannover Square). Depuis cette époque, jusqu'en 1793, il envoya un nombre considérable de pièces aux divers concours ouverts par la société de musique intitulée : *the Catch Club*, et presque tous ses ouvrages furent couronnés. Dès 1786, il avait été fait bachelier en musique à l'université d'Oxford. Vers 1795, il commença à se livrer à la lecture des écrivains didactiques sur la musique, et conçut le projet d'écrire un dictionnaire de musique, dont il publia le prospectus en 1797. Cinq ans plus tard, ses matériaux étaient rassemblés ; mais il fallait les classer et rédiger l'ouvrage, et ce long travail ne s'accordait guère avec ses nombreuses occupations et avec le mauvais état de sa santé : il fut donc obligé de l'ajourner à une époque plus éloignée, qu'il ne vit point arriver. Se persuadant toutefois que le public attendait de lui un livre sur la théorie de la musique, il écrivit en 1804 une grammaire musicale (*a Musical Grammar*) dont la première édition parut en 1806 (Londres, un vol. in-12), et la troisième, en 1817, sous ce titre : *a Musical Grammar in four parts*; 1. *Notation*; 2. *Melody*; 3. *Harmony*; 4. *Rhythm*. On a aussi de lui deux petits écrits intitulés : 1° *Plain statment of carl Stanhope's temperament* (Appréciation complète du tempérament du comte de Stanhope). Londres, 1807, in-8°. 2° *Explanation of the notes, marks, words, etc., used in music* (Explication des notes, signes et termes usités dans la musique). Londres, sans date.

Callcott avait pris, en 1800, ses degrés de docteur en musique à l'université d'Oxford. En 1791 il reçut sa nomination d'organiste de l'église de Covent-Garden, et, en 1792, il obtint la place d'organiste à l'hospice des Orphelins de Londres; il la conserva jusqu'en 1802, époque où il y renonça en faveur de M. Horsley, son gendre. Il succéda en 1805 au docteur Crotch dans l'emploi de lecteur de musique à l'*Institution royale*; mais, craignant que le mauvais état de sa santé ne lui permît pas de remplir les devoirs de cette place, il donna sa démission au bout de quelques années. En 1814, il prit le parti de vivre dans la retraite et s'occupa d'un ouvrage sur la Biographie musicale, qu'il n'eut pas le temps d'achever. Enfin, après avoir langui pendant les deux dernières années de sa vie, il expira le 15 mai 1821, dans sa cinquante-cinquième année. La grammaire musicale de Callcott est conçue sur un bon plan et bien exécutée : les notes font voir que leur auteur possédait de l'érudition musicale. A l'égard de ses compositions, dont on n'a gravé qu'une faible partie, et qui consistent en airs, chansons, canons et antiennes, les biographes anglais leur accordent beaucoup d'éloges. Le gendre de Callcott, Horsley, a publié une collection des œuvres choisies de son beau-père, en deux volumes in-folio, avec une notice sur la vie de l'auteur.

CALLENBERG (GEORGES - ALEXANDRE-HENRI-HERMANN, comte de), seigneur de Muskau, dans la Haute-Lusace, membre de l'Aca-

Digitized by Google

démie royale de Stockholm, et claveciniste habile, naquit à Muskau, le 8 février 1744, et mourut dans le même lieu en 1775. On a gravé de sa composition *Six Sonates pour le clavecin, avec accompagnement de violon*. Berlin, 1781.

CALLETOT (Guillaume), *chantre à déchant* de la chapelle de Charles V, roi de France, suivant une ordonnance de l'hôtel, datée du mois de mai 1364. Ce chantre était un de ceux qui, dans la chapelle du roi, improvisaient l'espèce de contrepoint simple qu'on appelait *Chant sur le livre*. C'est ce qu'indique son titre de *Chantre à déchant*. (*Voy.* la *Revue musicale*, 6me année, p. 218.) Les appointements de Guillaume Calletot, ainsi que ceux de ses collègues, étaient de *quatre sous* par jour.

CALLIDO (Gaétan), facteur d'orgues, naquit dans l'État de Venise, vers 1725. Il apprit les éléments de son art dans les ateliers de Nanchini, prêtre dalmate, qui s'était établi dans cette ville, et qui avait la réputation d'un des meilleurs facteurs de l'Italie. Callido se distingua particulièrement par la douceur et l'harmonie des jeux de fonds de ses ouvrages. Son mérite le fit choisir pour la confection d'un grand nombre d'orgues dans les monastères. Son activité était si grande que le Catalogue de ses instruments, imprimé en 1795, en indique *trois cent dix-huit*. L'époque de sa mort est inconnue. Il avait construit en 1767, pour l'église Saint-Marc, un petit orgue appelé *organetto dei concerti*, ou *organetto del palchetto*, pour la somme de 1,400 ducats. Peu d'années après il fut chargé de l'entretien et de l'accord des trois orgues de cette église, aux appointements annuels de 45 ducats.

CALLINET, nom d'une famille de facteurs d'orgues établie en Alsace. Elle était renommée par le nombre et le mérite des ouvrages qu'elle a produits. Son chef fut élève de Riepp (*voy.* ce nom), qui vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, et qui a construit les grands instruments des cathédrales de Dijon et de Besançon. Louis Callinet, membre de cette famille, né à Rouffach (Haut-Rhin) dans l'année 1797, se rendit à Paris dans sa jeunesse et y entra dans les ateliers de Somer (*voy.* ce nom), où il augmenta ses connaissances et perfectionna son habileté pratique. C'était, dit M. Hamel (*Nouveau Manuel complet du facteur d'orgues*, t. III, p. 390), un bon ouvrier qui travaillait consciencieusement, mais qui n'eut jamais de grande entreprise où il pût se distinguer. L'orgue le plus considérable construit par lui est celui de l'Oratoire, dans la rue Saint-Honoré. En 1839, il vendit son fonds à la maison Daublaine, dont il devint associé, et où il resta pendant cinq ans. Il en sortit par un trait de folie dont il y a peu d'exemples. Ayant fait construire une maison dans laquelle il se proposait de se retirer, il eut besoin d'argent pour achever les travaux et en demanda à ses nouveaux associés : le refus qu'il éprouva lui donna tant d'irritation que, sous prétexte d'aller travailler à l'orgue de Saint-Sulpice, dont la restauration était presque achevée, il brisa tout ce qui avait été fait dans les ateliers dirigés par lui-même. A peine eut-il accompli cet acte de vengeance qu'il en eut les plus vifs regrets. Ne pouvant plus rester dans la maison à laquelle il avait causé un dommage si considérable, il fut obligé de chercher de l'ouvrage comme simple ouvrier, et entra dans les ateliers de M. Cavaillé. C'est dans cette situation qu'il est mort en 1846.

CALLINET (Ignace), cousin du précédent, est né à Rouffach (Haut-Rhin), le 13 juin 1803. Élève de son père, il fut associé de son frère aîné pour la facture des orgues jusqu'en 1827; puis il se rendit à Paris et travailla pendant quelque temps dans les ateliers de Louis Callinet. De retour à Rouffach, il contracta avec son frère une nouvelle association, qui ne finit qu'en 1843. Depuis ce temps, Callinet a travaillé seul et a construit plusieurs orgues grandes et petites, non compris un grand nombre d'orgues de cabinet et de chapelles de 4 à 8 jeux. Un de ses plus beaux ouvrages est l'orgue de Besançon, grand instrument dans lequel se trouvent deux 32 pieds et neuf 16 pieds. Pendant son association avec son frère, il a coopéré à la construction de trente-neuf orgues à un, deux et trois claviers, et en a réparé seize. La plupart de ces ouvrages sont en Suisse et dans le département du Haut-Rhin.

CALMET (Dom Augustin), savant bénédictin de la congrégation de Saint-Vannes, naquit le 26 février 1672, à Mesnil-la-Horgne, près de Commerci, en Lorraine. Après avoir fait ses premières études au prieuré du Breuil, et prononcé ses vœux dans l'abbaye de St-Mansui, le 23 octobre 1689, il alla faire son cours de philosophie à l'abbaye de Saint-Èvre, et celui de Théologie à l'abbaye de Munster. En 1718, il fut nommé abbé de Saint-Léopold de Nanci, et, dix ans après, abbé de Sénones, où il passa le reste de sa vie. Il mourut dans cette abbaye le 25 octobre 1757. Dans son *Commentaire littéral sur la Bible*, Paris, 1714-20, 26 vol. in-4°, ou Paris, 1724, 9 vol. in-fol., ou enfin, Amsterdam, 1723, 25 vol. in-8°, on trouve : 1° *Dissertation sur la musique des anciens, et en particulier des Hébreux*; — 2° *Dissertation sur les instruments de musique des Hébreux*; — 3° *Dissertation sur ces deux termes Hébreux* : Lam-

NAZBACH et SELA. Ugolini a donné une traduction latine de ces dissertations dans son *Trésor des antiquités sacrées*, t. XXXII. On trouve aussi quelques détails sur la musique des Hébreux dans le *Dictionnaire historique et critique de la Bible*, du même auteur, Paris, 1730, 4 vol. in-fol. fig. Il y a peu d'utilité à tirer de tout cela.

CALMUS (MARTIN), né en 1749 à Deux-Ponts, passa la plus grande partie de sa vie à Dresde, où il était violoncelliste et musicien de la cour. Il est mort dans cette ville, le 13 janvier 1809. Avant de se fixer à Dresde, il avait été attaché quelque temps à l'orchestre du théâtre d'Altona. Il a laissé quelques compositions pour son instrument, dont une partie est encore inédite.

CALOCASIUS, musicien romain, dont le nom est parvenu jusqu'à nous, au moyen d'une inscription rapportée par Gruter (*Corpus Inscript., t. I, part. 2, p.* 654), et que voici :

D. M.
CALOCASIO
VERNÆ. DVLCISS.
ET. MVSICARIO
INGENIOSISSIMO
QVI. VIX. ANN. XV
BENEMERENTI. FECIT
DAPHNVS.

Ce musicien doit avoir vécu dans le moyen âge, car le mot *musicarius*, placé dans cette inscription, est de la basse latinité. Ducange ne cite sur ce mot (*Glossar. ad script. med. et infim. latin.*) que l'inscription dont il est ici question.

CALORI (Mme), cantatrice renommée dans son temps, naquit à Milan, en 1732. Après avoir paru avec succès sur quelques théâtres d'Italie, elle se rendit à Londres vers la fin de 1755, et s'y fit une brillante réputation qui se répandit dans toute l'Europe. Elle se faisait remarquer particulièrement par une agilité de vocalisation dont on n'avait pas eu d'exemple jusqu'alors, par une voix d'une étendue rare, et par un profond savoir en musique. En 1770, elle brillait à Dresde comme *prima donna*. Elle retourna dans sa patrie en 1774, et continua de se faire entendre sur divers théâtres jusqu'en 1783, quoique sa voix eût perdu sa fraîcheur et une partie de son agilité. On présume qu'elle cessa de vivre vers 1790.

CALOVIUS (ABRAHAM), professeur de théologie, pasteur primaire et surintendant général à Wittemberg, naquit à Morungen en Prusse, le 16 avril 1612, et mourut à Wittemberg le 29 février 1686. Il a publié en langue latine une *Encyclopédie* (Lubeck, 1651, in-4°) dans laquelle il traite de la musique, p. 549-554.

CALVEZ (GABRIEL), musicien espagnol, vivait à Rome vers le milieu du seizième siècle, et y était attaché en qualité de chantre à l'église de Sainte-Marie-Majeure. Il publia dans cette ville, en 1540, des motets à quatre voix. La mélodie d'un de ces motets (*Emendemus in melius quæ ignoranter peccavimus*) a servi de thème à Palestrina pour sa messe *Emendemus*.

CALVI (JEAN-BAPTISTE), amateur de musique, né à Rome, vers le milieu du dix-huitième siècle, a donné : 1° *Ezio, opera seria*, à Pavie, en 1784. — 2° *Castore e Polluce*, ballet à Crémone, en 1788. — 3° *Le Donne mal accorte*, ballet, dans la même ville, en 1788. — 4° *Il Giuseppe riconosciuto*, oratorio, à Milan, en 1788.

CALVI (GIAN-PIETRO), organiste à Milan, né dans les dernières années du dix-huitième siècle, est auteur d'un petit traité de l'art de jouer de l'orgue, intitulé : *Istruzioni teorico-pratiche per l' organo, e singolarmente sul modo di registrarlo*. Milan, Luigi Bertuzzi, 1833, 16 pages in-8° de texte, 16 pages de musique et 2 planches gravées in-fol. obl. Ce musicien a fait exécuter à Milan une grande cantate de sa composition, dans un concert au bénéfice des inondés de la Lombardie. Cet ouvrage a été arrangé pour piano et publié en trois parties, sous ce titre : *Trattenimento musicale, eseguito a beneficio dei danneggiati dalle innondazioni*. Milan, Ricordi. On connaît aussi de lui une *Pastorale pour l'orgue*, ibid.

CALVI (GIROLAMO), professeur de musique à Bergame, a publié, sous le pseudonyme de *Bartolomeo Montanello*, un nouveau système de notation musicale, dans un écrit qui a pour titre : *Intorno allo scrivere la musica. Lettera di Bartolomeo Montanello a Marco Becafichi*. Milan, Ricordi, 1843, 28 pages in-8°, avec une planche gravée. Le même artiste est auteur des Mémoires biographiques sur le compositeur Simon Mayr, intitulés : *Di Giovanni Simone Mayr. Memorie raccolte e dedicate all' illustre Municipe della regia città di Bergamo*. Milan, Ricordi. Ces Mémoires ont paru dans les cinquième et sixième années de la *Gazzetta musicale di Milano* (1846 et 1847), et il en a été tiré des exemplaires séparés, gr. in-4°.

CALVIÈRE (GUILLAUME-ANTOINE) naquit à Paris en 1695. Ayant été reçu organiste de la chapelle du roi en 1738, il occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 18 avril 1755. Son ser-

Digitized by Google

vice dans la chapelle royale était pendant les mois de janvier, février et mars. Doué des plus heureuses qualités pour la musique, mais né malheureusement dans un pays où le goût et les études étaient détestables, Calvière eut en France la réputation d'un des plus grands organistes du monde : le fait est que son exécution et sa connaissance des ressources de l'instrument étaient remarquables; mais son style, semblable à celui de tous les organistes français de son temps, manque d'élévation, et son harmonie est souvent incorrecte. J'ai entre les mains un livre manuscrit de ses pièces d'orgue, qui me paraît démontrer la justesse du jugement que j'en porte. Au reste c'était un homme d'esprit; l'anecdote suivante en offre la preuve. Lorsqu'il concourut, en 1730, avec Dagincourt pour une place d'organiste, François Couperin, qui avait été nommé juge du concours, ayant plus d'égard à l'âge des deux compétiteurs qu'à leur talent, prononça en faveur de Dagincourt; mais voulant consoler Calvière de cette injustice, il le loua beaucoup sur son habileté. Lui ayant demandé où il avait appris à jouer si bien de l'orgue, Calvière lui répondit : *Monsieur, c'est sous l'orgue de Saint-Gervais* (Couperin était organiste de cette église). Cette anecdote prouve que Marpurg a été induit en erreur lorsqu'il a dit que Calvière avait été élève de Couperin. (*Hist.-Krit. Beytrage*, t. I, p. 449.)

Calvière a composé plusieurs motets à grand chœur, et beaucoup de pièces pour l'orgue et le clavecin qui n'ont point été gravées.

CALVISIUS (Séthus), dont le nom allemand était *Kalvitz*, naquit le 21 février 1556, à Gorschleben, près de Sachsenberg, dans la Thuringe. Fils d'un simple paysan, il devint, à force de travail et de persévérance, astronome ou plutôt astrologue, poëte, musicien et savant dans l'histoire et la chronologie. Ses premières études de musique et de chant furent faites à l'école de Frankenhausen(1). La pauvreté de ses parents l'obligea à quitter ce collége après un séjour de trois ans et demi; mais bientôt la beauté de sa voix le fit admettre gratuitement à l'école publique de chant de Magdebourg. Déjà il était assez habile pour donner des leçons de musique qui lui procurèrent quelques économies. Avec ces épargnes, il alla étudier les langues anciennes et les arts aux universités de Helmstadt et de Leipsick. Dans cette dernière ville, on le nomma directeur de musique de l'église Sainte-Pauline; mais il quitta Leipsick en 1582, pour aller remplir les fonctions de *cantor* à l'école de Pforte. Il occupa cette place pendant dix ans. Appelé à Leipsick en 1592, pour y remplir les mêmes fonctions, à l'église de Saint-Thomas, il retourna avec plaisir dans cette ville qu'il avait toujours préférée à toute autre. Deux ans après, il réunit à ses attributions de *cantor* et de professeur celles de directeur de musique. Il prit possession de cette dernière place le 19 mars 1594, et fit exécuter le même jour plusieurs morceaux de musique religieuse qu'il avait composés. Rien ne peut surpasser le zèle qu'il montra dans l'administration de l'école qui lui était confiée, pour l'amélioration de l'enseignement, et particulièrement de celui de la musique. Estimé pour son savoir et son caractère honorable par les habitants de Leipsick, il conçut tant d'affection pour cette ville, qu'il ne voulut jamais s'en éloigner, bien que des offres brillantes lui fussent faites par les villes de Wittenberg et de Francfort-sur-le-Mein. Il y mourut à l'âge de près de soixante ans, le 23 novembre 1615, suivant ce que rapporte Mattheson (*Gründlage einer Ehrenpforte*, p. 33), et en 1617, d'après l'opinion de Jean-Godefroi Walther, de Forkel, de Gerber, et de plusieurs autres écrivains. Il y a lieu de s'en rapporter à Mattheson, qui écrivit sa notice huit ans après que Walther eut publié son *Lexique de musique*, et qui a dû examiner le fait avec attention. Au surplus, la date donnée par Walther est évidemment erronée; car Jean Friedrick, professeur à l'université de Leipsick, a publié dans cette ville en 1615 un éloge de Calvisius sous ce titre : *Programma academicum in Sethi Calvisii funere, et oratio funebris germanica, habita a Vincentio Schmackio*, in-4°. Il est bon de remarquer que M. Œttinger, à qui je dois l'indication de cet écrit (*Bibliographie biographique*, Leipzick, 1850, p. 83), fixe la date de la mort de Calvisius au 24 novembre 1615, et qu'il la maintient dans la nouvelle édition très-augmentée de son livre (Bruxelles, 1854).

Calvisius était persuadé de l'infaillibilité de l'astrologie : un événement fâcheux vint fortifier sa confiance en cette science prétendue. Il avait lu, ou cru lire dans les astres, qu'un grand malheur devait lui arriver certain jour de l'année 1602. Pour éviter le coup dont il était menacé, il prit la résolution de ne point sortir de chez lui ce jour-là, de se livrer au travail du cabinet, et d'éviter tout ce qui pourrait faire naître quelque danger pour lui. Cependant sa plume fatiguée l'obligea de prendre un canif pour la tailler : l'instrument lui échappa des mains, et, dans son empressement à serrer les ge-

(1) Mattheson dit que ce fut à Francfort-sur-l'Oder. (Voy. *Grundlage einer Ehren-Pforte*, p. 32.)

Digitized by Google

noux pour l'empêcher de tomber à terre, il enfonça la lame dans son genou droit : un nerf fut coupé, et Calvisius demeura boiteux le reste de sa vie.

On a de Calvisius les ouvrages de théorie et de didactique dont les titres suivent : 1° *Melopœia seu melodiæ condendæ ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis extracta et explicata*, Erfordiæ, 1582, in-8°(1). Lipenius (Bibl., p. 975) indique une première édition de ce livre sous la date de 1567 : c'est évidemment une erreur ou une faute d'impression ; car l'auteur, étant né en 1556, n'aurait eu que onze ans quand son livre aurait été publié. Si cette édition première n'est pas supposée, elle doit être de 1576. Gerber cite aussi une édition antérieure à 1592, sous la date de 1582 (*Neues Lexikon der Tonkünstl.*, t. I, col. 611), d'après Wilkius, auteur d'un livre allemand intitulé : *Bedenken vom Schulwesen* (p. 137) ; il y a lieu de croire que cette date est aussi le résultat d'une faute d'impression, et que le 8 y a été substitué à 9, par erreur. Une dernière édition du livre de Calvisius a été publiée à Leipsick, en 1630, in-8°. Le titre de cet ouvrage semble indiquer un traité de la mélodie; cependant il est presque tout entier relatif au contrepoint et à l'harmonie. Forkel remarque avec justesse que c'est un fort bon livre pour le temps où il a été écrit. — 2° *Compendium musicæ practicæ pro incipientibus conscriptum, a Setho Calvisio, Lipsiæ, ad D. Thomam cantore*, 1594, in-8°. Cette édition est indiquée par Lipenius, sous la date de 1595. Il y a une deuxième édition de l'ouvrage, datée de 1602. Walther semble croire que ces deux éditions du *Compendium* sont la même. Il y en a une troisième qui a pour titre : *Musicæ artis præcepta nova et facillima, per septem voces musicales, quibus omnis difficultas, quæ ex diversis clavibus et ex diversis cantilenarum generibus, et ex vocum musicalium mutatione oriri potest, tollitur. Pro incipientibus conscripta*. Jenæ, 1616, in-8°. Dans ce petit ouvrage, destiné, comme on voit, à instruire les enfants dans l'art de lire la musique et de la chanter, Calvisius expose les avantages de la *Bocédisation*, c'est-à-dire de la solmisation pour les sept syllabes *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*, au lieu de l'emploi de l'hexacorde *ut, ré, mi, fa, sol, la* de l'ancienne méthode. Je ne sais s'il est exact de dire, comme Walther, Mattheson et Forkel, que Calvisius donne dans son livre une approbation à la solmisation par ces sept syllabes nouvellement inventées, car je n'y ai point vu le nom de l'inventeur Hubert Waelrant. Sans se donner précisément comme inventeur de cette solmisation, il laisse entendre qu'il peut l'être, par sa manière vague et générale de s'exprimer. Forkel a inséré douze règles de l'art du chant dans le deuxième volume de son Histoire de la musique (p. 65), qu'il a extraites du livre de Calvisius. Elles sont, en leur genre, les plus méthodiques qu'on ait données sur cette matière à cette époque reculée. — 3° *Exercitationes musicæ duæ, quarum prior est de modis musicis, quos vulgo tonos vocant, recte cognoscendis, et dijudicandis; posterior, de initio et progressu musices, aliisque rebus eo spectantibus. Lipsiæ*, 1600, in-8°, de 138 p. Gerber, dans son ancien lexique des musiciens, a indiqué comme un livre particulier la seconde partie de celui-ci, sous le titre : *de Initio et progressu*, etc.; il a été copié en cela par Choron et Fayolle, dans leur *Dictionnaire historique des musiciens*. Dans son nouveau lexique, Gerber a corrigé cette erreur. La première partie du livre de Calvisius est toute dogmatique; la deuxième est un abrégé fort bien fait et fort exact de l'histoire de la musique. Une troisième partie de ces *Méditations* a paru sous ce titre : *Exercitatio musicæ tertia, de præcipuis quibusdam in arte musica quæstionibus, quibus præcipua ejus theoremata continentur; instituta ad clarissimum virum Hippolytum Hubmeierum, poetam laureatum et pædagogiarchum Geranum. Lipsiæ, impensis Thomæ Schureti, Michael Lantzenberger excudebat*, 1611, in-8° de 180 pages. L'existence de cette troisième partie séparée a été inconnue à Walther, à Mattheson, à Forkel, à Gerber et à leurs copistes. Ces auteurs disent que dans l'année où elle a paru, une édition des trois parties réunies a été publiée sous ce titre : *Exercitationes musicæ tres, de præcipuis quibusdam in musica arte quæstionibus institutæ*. Leipsick, in-8°. Il y a beaucoup de probabilité qu'ils se sont trompés, et que le mot *tres* a été substitué à *tertia*, car tout le reste du titre est conforme à celui du livre qui est indiqué ci-dessus. L'ouvrage dont on vient de parler est adressé à Hubmeier, maître d'école à Géra, qui, dans ses *Discussions* de questions importantes de philosophie, de musique, etc. (*voy.* HUBMEIER), avait attaqué la solmisation par les sept syllabes, et avait entrepris de démontrer que la méthode

(1) Mattheson écrit le nom de la ville *Erfurti*, dans le *Grundlage einer Ehrenpforte* (p. 38) ; mais il est certain que le livre porte *Erfordiæ*. Au reste, *Erfordia* et *Erfurtum* sont également employés en latin pour désigner la ville d'Erfurt.

Digitized by Google

de l'hexacorde est préférable. Parmi les diverses questions de théorie et de pratique qui sont agitées par Calvisius dans sa troisième *méditation*, il revient sur ce sujet, et le traite avec une puissance de raisonnement qui détruit facilement les arguments de son adversaire. Celui-ci avait cru répondre victorieusement aux partisans de la nouvelle solmisation, qui affirmaient que, puisqu'il y a sept notes et sept clefs ou lettres, il doit y avoir sept syllabes pour les nommer, en disant que ce raisonnement n'avait pas plus de force que si l'on disait que parce qu'il n'y a que cinq lignes dans la portée, il ne doit y avoir que cinq noms de notes : Calvisius prouve fort bien la futilité de cette objection, et démontre invinciblement la nécessité des sept syllabes ; mais il ne s'agit plus de *bo, ce, di, ga, lo, ma ni ;* c'est de l'addition de la syllabe *si* aux six autres noms (*ut, ré, mi, fa, sol, la*) qu'il est question, et Calvisius en parle comme d'une chose déjà connue (1).

On a de Calvisius les ouvrages de musique pratique dont les titres suivent : 1° *Harmonia cantionum ecclesiasticarum a M. Luthero et aliis viris piis Germaniæ compositarum* 4

(1) Le passage du livre de Calvisius a tant d'intérêt, et ces sortes de livres sont si rares, que je crois qu'on verra avec plaisir la citation que j'en fais ici :

DE QUÆSTIONE QUINTA.

An sex vel septem sint voces musicales?

« Statuis sex tantum voces musicales esse debere, idque aliquot argumentis firmum facere conaris, et rejicis eos, qui in musicis pro complemento septimam vocem musicalem *si* adjecerunt. Hoc videtur deesse tuæ disputationi quod non causas etiam affers, cur quidam putent septimam cum unicam tantum ejus causas afferas, data opera videris sententiam de septem vocibus musicalibus deprimere voluisse. Ea est, quod dicunt, ut ait, septem voces musicales esse claves, ergo etiam voces musicales esse debere. Hanc rationem postea ita refutas, ut dicas, eam nihil concludere cum pari ratione argumentari liceat, quinque sunt lineæ, ergo quinque sunt voces. Quæ, quæso Hubmeiere, te causa impulit ut rebus diversissimis eamdem affectionem tribueres? Certe quinque lineæ non sunt idem quod septem claves, quod et pueris apparet. Deinde lineæ per se nihil vocem adjiciendam. Id enim si fecisset, lectori liberum fuisset eligendi eam partem, quam firmiorem putasset. Jam faciunt ad voces musicales. Subjectum enim tantum sunt in quibus elementa musica scribuntur, quem admodum papyrus subjectum est scripturæ, cui nulla efficacia per se est ad scripturam aperiendam et legendam, potuisset enim idem scribi in ligno, lapide, plumbo, etc. Clavium ratio longe alia est ; nam septem claves ambitum concludunt unius Διαπασῶν vel octava, quæ periodum complet omnium sonorum, qua absoluta soni in orbem redeunt, et quemadmodum soni distinguuntur in repetita. Si igitur sonos per voces musicales in una octava efferre potueris, de repetita octava nihil est laborandum, eædem enim voces ibidem etiam recurrunt. Et verissimum est quod cences, voces musicales non multiplicari quemadmodum claves non multiplicantur : quapropter necesse est, cum septem sint claves, ut septem etiam sint voces musicales, ut septem clavium numerum æquent, ne sui permutatione et substitutione inter se confundantur, et discentes turbent. Altera vero ratio, quam adjungis, cur septem voces musicales esse non debeant, quod videlicet voces ex literis non oriantur, tota falsa est. Nam si musicam compendiose docere vellemus, literæ ipsæ debebant simul esse voces musicales, ut identitate facilitatem deductionis sonorum adjuvarent : sed quoniam inhabiles sunt ad subitam repetitionem et semitonium suo proprio loco certa nota non exhibent ; additæ sunt eis voces musicales, quæ id, quod clavibus deest, præstare possint. Firmiter igitur adhuc consistunt septem voces musicales, quas adhuc uno atque altero argumento asseram. Primum : quia in qualibet octava septem sunt distincti soni, priusquam ad eam clavem repetitam pervenias, quæ principium deductionis dedit ; unde sequitur, septem etiam distinctas esse debere voces musicales. Nam quemadmodum septem illi soni in instrumentis musicis artificialibus per claves exprimuntur et distinguntur : ita in nostra naturali et vocali musica, idem soni per voces musicales efferuntur, et par est ubique ratio. Secundo : autoritas veterum etiam in hac re attendatur. Ptolomæus omnium optimus autor inter eos, qui de musica scripserunt, lib. 1. *de Mus.*, sic inquit : « Voces natura neque plures, neque pauciores esse possunt quam septem. » Et Demetrius Phalereus testatur Ægyptios et Græcos septem vocalium modulata enunciatione laudes Deorum suorum cecinisse : unde constat septem Græcorum vocales pro vocibus musicalibus habitas et usurpatas esse. Assume etiam testimonia poetarum, ut quod Virgilius lyræ septem discrimina vocum tribuit, quæ discrimina Isidorus Hispalensis explicat, quod nulla chorda vicinæ chordæ similem sonum ediderit. Sic Horatius :

« Tuque testudo resonare septem callida nervis. »

Sic Ovid., 3., *Fastorum*, de Mercurio :

« Septena putaris
« Pleiadum numero fila dedisse lyræ. »

Sic Virgilianus opilio seu bubsequa :

« Est mihi disparibus septem compacta cicutis
Fistula. »

Idem affirmant Aristoteles, Plutarchus, et alii, a quorum autoritatibus temere non est recedendum. Sed de hac re infra plura dabimus ; accedamus jam ad fundamenta tuæ sententiæ. »

Quodnam igitur jam statuis fundamentum tuæ assertionis, quod tantum sex claves musicales esse debeant? Remittis nos id discere cupientes 1. *ad Physica ;* 2. *ad Arithmetica ;* 3. *ad Geometrica.* Quid, Hubmeiere? Estne boni disputatoris, auditores suos eo remittere, ubi ipse argumentum nullum suæ sententiæ confirmandæ invenire potuit? Si enim potuisses, certe id pro demonstratione allegasses, et alia contra futilia et falsa argumenta, ut audiemus, omisisses. Ego ea profectus, quo me amandasti, rem longe aliter, ac tu ais, reperio. Ex physicis enim, arithmeticis et geometricis firmissime demonstratur septem esse debere voces musicales. Physicus enim audit in una octava septem discrimina vocum, septem sonos distinctos. Arithmetica ut et harmonica sectio octavæ eosdem septem sonos in suis veris et legitimis proportionibus exhibet. Geometræ idem in legitima sectione circuli demonstrant. Frustra igitur Hubmeiere nos eo ablegas, ubi tua sententia penitus evertitur. Destitueris ergo, ut video, et demonstrationibus et autoritatibus, cum nemo veterum autorum de hexacordo unquam quicquam affirmarit.

Jam rationes etiam tuas excutiamus, quarum prima est quod *plures voces musicales non sint dandæ, quam in scala exprimentur. Septimam vocem autem in ea non esse expressam.* Ergo, non docebo te, Hubmeiere, dialec-

Digitized by Google

voc.; Lipsiæ, 1596, in-4°. La deuxième édition fut publiée l'année suivante, dans la même ville. La quatrième édition de ces cantiques est de 1612. Il y en a une dernière, datée de la même année, selon Mattheson et Gerber. — 2° *Ausserlesene teutsche Lieder, der mehrensten Theil aus des Kœnigl. Propheten Davids Psallerio gezugen, etc., mit 3 Stimmen zu singen*, etc. (Musique à trois voix sur des textes allemands, la plupart tirés du Psautier du prophète-roi David, et d'autres religieux et profanes, pour le chant et les instruments); Leipsick, chez Voigt, 1603, in-4°. — 3° *Biciniorum libri duo, quorum prior 70 continet ad sententias Evangeliorum anniversariorum, a Setho Calvisio, musico, decantata; posterior 90 cum et sine textu, a præstantissimis musicis concinnata*; Lipsiæ, 1612, in-4°. — 4° *Der 150ste Psalm für 12 Stimmen auf 3 Chœren* (Le cent-cinquantième psaume à douze voix en trois chœurs); Leipsick, 1615, in-fol. — 5° *Der Psalter Davids gesangweis, vom Hrn. D. Cornelio Beckern, etc.* (Le Psautier de David mis en chant, composé primitivement par M. Corneille Becker, et arrangé à quatre voix par Sethus Calvisius, Leipsick, 1617, in-8°.)

Calvisius est connu des savants par de bons ouvrages sur la chronologie et la réforme du calendrier; ce n'est point ici le lieu de citer ni d'examiner ces livres; on trouvera à se sujet d'amples renseignements dans les Biographies générales, particulièrement dans celle de M. Michaud.

CALVO (Laurent), moine de Ticino, dans l'État de Venise, au commencement du 17e siècle, fut musicien à l'église cathédrale de Pavie. On connaît de sa composition : 1° *Symbolæ diversorum musicorum 2, 3, 4, 5 vocibus cantandæ*; Venise, 1620. — 2° *Canzoni sacre a 2, 3 e 4 voci. Raccolte* I, II, III, IV; Venise. — 3° *Rosarium Litaniarum B. V. Mariæ*; Venise, 1626.

CALVOER (Gaspard), théologien protestant, inspecteur des écoles de Claustal, et surintendant de la principauté de Grubenhagen, naquit à Hildesheim, en 1650, et mourut le 11 mai 1725. Il a beaucoup écrit sur la théologie. On a aussi de lui : *de Musica ac sigillatim de ecclesiastica eoque spectantibus organis*. Leipsick, 1702, in-12; petit écrit de trois feuilles d'impression, divisé en 6 chapitres, où l'auteur a traité d'une manière générale du chant religieux, des instruments et des fonctions du directeur de musique. Dans son *Rituale ecclesiasticum* (Jéna, 1705, in-4°), Calvoer a traité de la musique d'église. On trouve aussi des renseignements intéressants sur l'état du plain-chant en France et chez les Saxons, sous le règne de Charlemagne, dans son livre intitulé : *Saxonia inferior antiqua gentilis et christiana*; Goslar, 1714, in-fol. Enfin Calvoer a écrit la préface de l'ouvrage de Christ. Alb. Sinn, intitulé : *Temperatura practica*, etc. Wernigerod, 1717, in-4°. Cette préface a été réimprimée dans *Vorgemacht der Gelehrsamkeit* (Antichambre de l'érudition) de Falsius, p. 567-624. C'est un morceau rempli de recherches savantes.

CALZOLARI (Henri), ténor distingué, est né à Parme, le 22 février 1823. Ayant perdu son père à l'âge de treize ans, il dut entrer dans une maison de commerce; mais dans le même temps il continua l'étude de la musique, qu'il avait commencée dès ses premières années. En 1837, il reçut les premières leçons de chant d'un professeur allemand nommé Burchardt. Ses premiers essais de chant furent faits dans un con-

cticam : attamen scire debebas ab autoritate negativa non firma deduci argumenta. Proh Deum immortalem, si hæc ratio vera, et nihil novi veterum inventis addendum esset, quot et quantis commoditatibus destitueretur hodie vita humana, quas veteres ignorârunt, et quæ noviter inventæ sunt. Quod septima vox, *si*, in scala expressa non est, nihil mirum. Autor enim scalæ Guido Aretinus, cum statuisset tantum sex voces musicales esse, eas ita disposuit, ut septima locum non relinqueret, et voces musicales mutua substitutione in scala ita turbavit, ut ea facta sit remora et impedimentum maximum musicam discentibus, cum longe rectius hæc tradi potuissent. Secundam rationem affers, *quod septima vox*, si, *ad nullam certam clavem determinetur, cum ab aliquibus modo in C., modo in F., modo in B, ponatur*. Unde hæc de positu syllabæ *si* habes, optime Hubmeiere? Vix credo quempiam id musicis adeo imperitum esse posse, ut ibi, voci musicali *fa* legitimus locus est, *mi* vel *si* ponere, et ubi totam musicam pervertere audeat, *mi* enim et *fa*, si recte distinguantur, sunt tota musica, ut veteres locuti sunt, potius crediderim, te honoris gratia hæc finxisse, cum claves C et F omnium sint principes. Sillabæ *si*, locus stabilis et perpetuus est in regulari quidem sistemate in clave *b* quadrato, in transposito vero in clavi nec unquam hæc ratio variatur, nisi *b* adscriptum syllabam *si* in *fa* mutet. Tertia ratio, *quod necesse sit syllabam* si *ad tria hexachorda reduci*, falsa est, ut in præcedenti quæstione demonstravi, cum unicum tantum et solum hexachordum sit vocum sex musicalium. Sic et quarta ratio, quod si coincidat cum alia voce musicali, falsa est, cum ea nunquam, si ad illas sex voces musicales assumatur, in aliquam incidere possit. Ad quintam tantum abest, ut *si* vox musicalis discrimen inter *mi* et *fa* tollat, ut illud semitonium nulla re firmius stabiliatur. Sexta ratio cum tertia coincidit, et refutata est. Ad septimam, qua asseris, æque facile quempiam posse instituí in consueto canendi modo, quam si septem adhibeamus voces musicales, respondeo, te, si hic esses aliter censurum. Ego hisce triginta annis fere, quibus hoc saxum volvo, experientia longe aliter edoctus sum, te manum ad stivam hanc vix admovisse puto. Crede igitur potius exercitato musico, quam tuis, nescio unde conceptis opinionibus. »

Qui pourrait croire que plus d'un siècle après ce plaidoyer si fort de raisonnement en faveur de la gamme de sept notes, on disputait encore en Allemagne sur cette question! (Voy. *Buttstedt* et *Mattheson*.)

Google

cert donné à Parme, sous la protection de l'archiduchesse Marie-Louise, par la société philharmonique de cette ville, qui comptait parmi ses membres les personnes les plus distinguées de la haute société. L'effet qu'il y produisit par le charme de sa voix lui valut la protection de plusieurs dames attachées à la cour, et il obtint une pension pour aller à Milan continuer ses études de chant sous la direction du maître Giacomo Panizza, qui lui donna tous ses soins et en fit un chanteur de la bonne école. En 1845, Calzolari contracta un engagement de trois années avec l'entrepreneur de théâtre Merelli, et le 11 mars de la même année, il fit son premier début au théâtre de *la Scala* dans l'*Ernani* de Verdi, avec un brillant succès. Deux jours après, Merelli l'envoya à Vienne pour y chanter pendant la saison du printemps *i Due Foscari*, *l' Italiana in Algeri*, *la Sonnanbula* et *Maria di Rohan*. De là il alla à *Brescia*, puis à Trieste, et enfin de nouveau à Milan, pendant l'automne et le carnaval de 1846-1847, toujours accueilli par les applaudissements unanimes. Pour la troisième fois il retourna à Vienne au printemps de 1847, puis alla chanter à Bergame pendant la foire, et de là fut envoyé à Madrid pendant l'automne et le carnaval de 1847-1848. Au mois d'avril de cette année il retourna à Milan. Son contrat étant terminé, il prit un engagement pour Bruxelles, où il chanta pendant l'hiver 1848-1849, avec le plus brillant succès, *l' Italiana in Algeri*, *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *Ernani*, *Don Pasquale*, et *la Favorita*. Un timbre pur et sympathique, une belle mise de voix, une vocalisation légère et facile, un trille excellent, étaient les qualités qui le distinguaient. Dans les années suivantes, Calzolari a brillé sur les théâtres italiens de Paris, de Londres et de Saint-Pétersbourg. On peut dire avec assurance qu'il a été le dernier ténor de la bonne école italienne. Malheureusement le répertoire de Verdi a fatigué son organe en peu d'années.

CALZOVERI (...) n'est connu que par ses ouvrages. Il vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a publié de sa composition : 1° *Motetti a voce sola, libro primo;* Venezia, Gardano, 1666, in-4°. — 2° *Idem, libro secondo;* ibid. 1669, in-4°. — 3° *Cantate a voce sola;* ibid.

CAMARGO (D. Michel-Gomez), maître de chapelle de la cathédrale de Valladolid, naquit à Guadalajara, vers le milieu du seizième siècle. Il y eut (dit M. Hilarion Eslava, *Lira Sacro-Hispana*, seizième siècle, tome I[er] de la 2[e] série, *Apuntes biographicos*), beaucoup de musiciens du même nom en Espagne, particulièrement dans la chapelle royale, où se trouvaient Cristobal, Melchior, Diego Camargo, et d'autres dans les provinces. L'artiste dont il s'agit dans cet article était peut-être fils d'un de ces musiciens. On ignore la date de la mort de celui-ci. Diverses compositions de ce maître se trouvent en manuscrit dans la Bibliothèque de l'Escurial : M. Eslava en a publié (dans la *Lira Sacro-Hispana*) une Hymne de Saint-Jacques, apôtre, en contrepoint à quatre voix, par imitations en mouvement contraire, morceau bien fait et écrit avec beaucoup de pureté.

CAMBEFORT (Jean), et non *Camefort*, comme on l'appelle dans le *Dictionnaire des Musiciens* de 1810, musicien au service de Louis XIV, épousa la fille d'Auger, surintendant de la musique de la chambre du roi, en eut sept ou huit enfants depuis 1652 jusqu'en 1661, et mourut le 4 mai de cette dernière année. Dans les derniers temps de sa vie, il avait été nommé surintendant de la musique de la chambre, maître ordinaire, et compositeur de cette musique. Il écrivit quelques divertissements et des cantates pour le service du roi et de la cour. Il a publié des recueils de chansons, intitulés : 1° *Airs de cour à quatre parties, de monsieur de Cambefort, maistre et compositeur de la musique de la chambre du Roy, à Paris, par Robert Ballard, seul imprimeur du Roy pour la musique*, etc., 1651, in-12 obl. Ces airs, au nombre de 27, sont dédiés au Roi. — 2° II[me] *Livre d'airs à quatre parties, de monsieur de Cambefort, surintendant de la musique de la chambre du Roy. A Paris, par Robert Ballard, etc.;* 1655, in-12 obl. Ce recueil contient 22 airs, dont six du *ballet royal de la Nuict*, et un du *ballet du Temps*. Il est dédié au cardinal Mazarin.

CAMBERT (Robert), fils d'un fourbisseur, naquit à Paris vers 1628. Après avoir reçu des leçons de clavecin de Chambonnières, le plus célèbre maître de son temps, il obtint la place d'organiste de l'église collégiale de Saint-Honoré, et quelque temps après fut nommé surintendant de la musique de la reine Anne d'Autriche, mère de Louis XIV. Dès 1666 il occupait cette place. Cambert est le premier musicien français qui entreprit de composer la musique d'un opéra : il y fut déterminé par les circonstances suivantes. Perrin, introducteur des ambassadeurs près de Gaston, duc d'Orléans, imagina en 1659 un nouveau genre de spectacle, à l'imitation de l'opéra d'*Orfeo ed Euridice* que le cardinal Mazarin avait fait représenter par une troupe italienne,

Digitized by Google

en 1647. Il donna à sa pièce le titre de *la Pastorale, première comédie française en musique.* Cambert fut chargé d'en composer la musique, et elle fut représentée au château d'Issy, au mois d'avril de la même année. L'ouvrage eut un succès si décidé, que Louis XIV voulut l'entendre et le fit représenter à Vincennes. Mazarin, qui aimait ce genre de spectacle et qui s'y connaissait, engagea les auteurs à composer d'autres pièces du même genre; ils écrivirent l'opéra d'*Ariane, ou le Mariage de Bacchus,* qui fut répété à Issy en 1661, mais dont la mort de Mazarin empêcha la représentation. Quelques auteurs ont dit que cet ouvrage fut représenté plus tard à Londres; mais on n'en trouve aucune trace dans les mémoires sur l'établissement de l'Opéra en Angleterre. Il parait qu'au commencement de l'année 1662, Cambert écrivit un autre opéra intitulé *Adonis;* mais il ne fut point joué, et depuis lors il s'est perdu. L'idée de Perrin, ajournée par divers événements, ne reçut son exécution qu'en 1669. Le 28 juin de cette année, l'Académie royale de musique fut créée par lettres patentes; le privilége en fut accordé à celui qui en avait conçu le plan; celui-ci s'associa Cambert, et de leur union résulta le premier opéra français régulier, intitulé *Pomone,* qui fut représenté à Paris, en 1671, et obtint beaucoup de succès. L'année suivante, Cambert composa la musique d'une pièce intitulée *les Peines et les Plaisirs de l'amour,* pastorale en cinq actes, dont les paroles étaient de Gilbert; mais, cette même année, le privilége fut ôté à Perrin et à Cambert pour être donné à Lulli, qui jouissait de la plus grande faveur auprès de Louis XIV, et qui en abusait à son profit et au préjudice de ses rivaux. Irrité de l'injustice qui lui était faite, Cambert quitta la France, passa en Angleterre en 1673, et devint *maître de la deuxième compagnie des musiciens de Charles II.* Il ne jouit pas longtemps de sa nouvelle position, car le chagrin le conduisit au tombeau, en 1677. Ch. Ballard a publié en partition in-folio des fragments de l'opéra de Cambert intitulé *Pomone.* On trouve en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris la partition de celui qui a pour titre *les Peines et les Plaisirs de l'amour.*

CAMBINI (JEAN-JOSEPH), né à Livourne (1), le 13 février 1746, s'est livré dans son enfance à l'étude du violon, sous la direction d'un maître obscur nommé Polli. Les occasions fréquentes qu'il eut ensuite d'entendre et même d'accompagner Manfredi et Nardini, perfectionnèrent son talent sur cet instrument. Bien qu'il ne soit jamais parvenu à se faire un nom célèbre comme violoniste, il posséda dans sa jeunesse l'art d'exécuter ses quatuors et toute sa musique de chambre avec pureté, goût et élégance. A l'âge de dix-sept ans, il se rendit à Bologne, où il eut l'avantage d'être admis au nombre des élèves du P. Martini et de recevoir de lui des leçons de contrepoint. Après avoir passé trois années près de ce maître, il partit pour Naples. Il y devint amoureux d'une jeune fille née comme lui à Livourne, et s'embarqua avec elle pour retourner dans cette ville, où il devait l'épouser. Grimm rapporte en ces termes (*Correspondance littéraire,* août 1776) l'événement qui survint après le départ des amants : « Ce pauvre M. Cambini n'est pas né sous une étoile heureuse. Il « a éprouvé, avant d'arriver dans ce pays-ci, « des infortunes plus fâcheuses qu'une chute à « l'Opéra. S'étant embarqué à Naples avec une « jeune personne dont il était éperdument amou« reux, et qu'il allait épouser, il fut pris par des « corsaires et mené captif en Barbarie. Ce n'est « pas encore le plus cruel de ses malheurs. At« taché au mât du vaisseau, il vit cette mal« tresse, qu'il avait respectée jusqu'alors avec « une timidité digne de l'amant de Sophronie, il « la vit violer en sa présence par ces brigands, « et fut le triste témoin, etc. » Heureusement un riche négociant vénitien, nommé M. Zamboni, eut pitié de Cambini; il le racheta d'un renégat espagnol et lui rendit la liberté. Arrivé à Paris en 1770, l'artiste obtint la protection de l'ambassadeur de Naples, qui le recommanda au prince de Conti, et le prince dit deux mots en sa faveur à Gossec. Celui-ci dirigeait alors le concert des amateurs; il procura à Cambini l'occasion de se faire connaître en faisant exécuter des symphonies de sa composition (1). Elles obtinrent du succès, bien que la conception en fût assez faible, parce qu'elles étaient écrites avec cette facilité qui est le caractère distinctif de la musique italienne. Cambini abusa de cette facilité d'écrire, à tel point qu'il produisit plus de soixante symphonies en un petit nombre d'années, ce qui ne l'empêcha pas de publier une immense quantité d'autres ouvrages de musique instrumentale, ni de faire exécuter au concert spirituel des motets et des oratorios. Il y avait dans tout cela des idées assez jolies, et la facture en était assez pure; mais l'empreinte du génie y manquait. De toutes les compositions de Cambini, celles qui

(1) C'est à tort qu'il est dit dans le nouveau *Lexique universel de musique,* publié par M. Schilling, que Cambini était né à Lucques.

(1) Ces renseignements sont tirés d'un mémoire manuscrit et autographe de Gossec.

Digitized by Google

obtinrent le plus de succès furent ses quatuors de violon. Leurs mélodies étaient agréables, et il y avait de la correction dans leur harmonie. Cette musique paraîtrait aujourd'hui faible et puérile; mais on ne connaissait point alors les admirables compositions de Haydn, de Mozart, de Beethoven. On n'avait même pas les jolis quatuors de Pleyel. Au reste, Cambini était capable de s'élever plus qu'il ne fit; mais presque toujours en proie au besoin, suite inévitable de son intempérance, il était obligé de travailler avec une activité prodigieuse, et ne pouvait choisir ses idées. Sa fécondité fut d'autant plus remarquable qu'il passait la plus grande partie des jours et des nuits au cabaret, employant d'ailleurs une partie du temps où il était à jeun à donner des leçons de chant, de violon et de composition.

Au mois de juillet 1776, il fit représenter à l'Opéra un ancien ballet héroïque de Bonneval, dont il avait refait la musique. Ce ballet avait pour titre *les Romans;* il tomba tout à plat, et l'on fut obligé de le retirer après la troisième représentation. Cet ouvrage fut suivi de *Rose d'amour et Carloman*, qui ne réussit pas mieux au Théâtre-Italien, en 1779, quoique la musique eût été goûtée. Appelé à la direction de la musique du théâtre des Beaujolais, en 1788 (1), il y fut plus heureux dans les ouvrages qu'il fit représenter, sous les titres de *la Croisée*, en 2 actes, 1785; *les Fourberies de Mathurin*, en un acte, 1786; *Cora, ou la Prêtresse du soleil; les Deux Frères, ou la Revanche; Adèle et Edwin.* Il écrivit aussi pour le même spectacle la musique de quatre pantomimes. En 1791, après la ruine du théâtre des Beaujolais, Cambini devint chef d'orchestre du théâtre Louvois, où il fit représenter *Nantilde et Dagobert*, opéra en trois actes qui fut bien accueilli par le public. Cet ouvrage fut suivi des *Trois Gascons*, en un acte, 1793. Ce fut à peu près le dernier succès de cet artiste. Il avait écrit, depuis 1782 jusqu'en 1793, les opéras d'*Alcméon*, d'*Alcide*, ainsi qu'une nouvelle musique pour l'*Armide* de Quinault; mais aucun de ces ouvrages n'a été représenté. On connaît aussi de lui quelques entrées de danse dans le ballet-opéra des *Fêtes Vénitiennes*. En 1774, Cambini fit exécuter au concert spirituel un oratorio intitulé *le Sacrifice d'Abraham;* dans l'année suivante, il y fit entendre celui de *Joad* et un *Miserere*. Précédemment il y avait donné quelques motets, entre autres un *Domine* dont la partition manuscrite est à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris.

(1) On dit dans la *Biographie universelle et portative des contemporains*, que Cambini eut cette place en 1787; mais c'est une erreur.

Parmi ses compositions instrumentales et ses morceaux détachés de musique vocale, on compte : 1° Soixante symphonies pour orchestre, — 2° Cent quarante-quatre quatuors pour deux violons, alto et basse. — 3° Vingt-neuf symphonies concertantes pour divers instruments. — 4° Sept concertos, dont deux pour violon, un pour hautbois, et quatre pour flûte. — 5° Plus de quatre cents morceaux pour divers instruments, consistant en trios et duos pour violon, viole, violoncelle; quatuors, trios, duos pour flûte, quatuors pour hautbois, duos pour basson, etc. — 6° Différents solféges d'une difficulté graduelle pour l'exercice du phrasé, du style et de l'expression, avec des remarques nécessaires et une basse chiffrée pour l'accompagnement; Paris, le Duc, 1788. — 7° Préludes et points d'orgue dans tous les tons, mêlés d'airs variés, et terminés par l'*Art de moduler sur le violon*, etc.; Paris, 1796, et Offenbach, 1797. — 8° Méthode pour flûte, suivie de vingt petits airs et de six duos à l'usage des commençants, Paris, Gaveaux, 1799. — 9° Plusieurs airs patriotiques, avec accompagnement de deux clarinettes, deux cors et deux bassons. — 10° *Le Compositeur*, scène comique du répertoire du concert des amateurs; Paris, Imbault, 1800.

Cambini doit être compté aussi parmi les écrivains sur la musique, car dans les années 1810 et 1811 il devint le collaborateur de Garaudé pour la rédaction du journal de musique que celui-ci venait de fonder, sous le nom de *Tablettes de Polymnie*. Cambini possédait des connaissances assez étendues pour juger sainement de toutes les parties de la musique; mais il avait de la causticité dans l'esprit, et quelques-uns de ses articles ont mis en émoi bien des amours-propres blessés. Il ne fut jamais connu comme le rédacteur de ces articles.

Peu favorisé de la fortune avec les administrations des théâtres dont il avait été chef d'orchestre, il perdit encore sa position en 1794, par la faillite de l'administration du théâtre Louvois. Heureusement le riche fournisseur Armand Seguin vint à son secours en lui confiant la direction des concerts qu'il donnait dans son hôtel, et lui accorda un traitement de quatre mille francs; mais après quelques années Cambini perdit cette ressource.

Dans les dernières années de sa vie, cet artiste, dont les talents méritaient un meilleur sort, était aux gages des éditeurs de musique, et faisait pour eux de ces *arrangements*, ou plutôt de ces *dérangements* des œuvres des

Digitized by Google

grands maîtres, qui sont la honte de l'art. Ces travaux, mal payés, ne purent le tirer de la misère profonde où il languissait, et qu'il faisait partager à une femme beaucoup plus jeune que lui. On a écrit dans quelques recueils biographiques qu'il quitta Paris vers 1812 et qu'il se rendit en Hollande, où il mourut : il paraît que ces faits ne sont point exacts que Cambini était encore à Paris en 1815, que depuis lors il a été reçu à Bicêtre comme *bon pauvre*, et qu'il y est mort vers 1825. Quelques artistes, qui se prétendent bien informés, assurent qu'il mit fin à sa misère par le poison. Tels sont les renseignements que j'ai pu recueillir.

CAMBIO PÉRISSON, compositeur, vécut à Venise vers le milieu du seizième siècle. M. Caffi dit (*Storia della musica sacra*, etc., t. I, p. 113) qu'il était Français de naissance, et qu'il fut chantre de la chapelle ducale de St-Marc. On ne sait pourquoi le nom de *Cambio* est joint à son nom de famille *Périsson* ou *Périssone;* car *Cambio* n'est pas un prénom italien. On connaît de lui : *Canzone villanesche alla napoletana;* Venise, 1551. Le docteur Burney a extrait de cet ouvrage une villote à quatre voix, qu'il a insérée dans le troisième volume de son histoire de la musique (p. 215). On a aussi imprimé de la composition de Cambio : 1° *Madrigali a quattro voci, con alcuni di Cipriano Rore, libro primo;* in Venezia, appresso Antonio Gardano, 1547, in-4° obl. — 2° *Secondo Libro de Madrigali a cinque voci, con tre dialoghi a otto voci ed uno a sette;* ibid., 1548, in-4°. obl.

CAMERARIUS (Philippe), docteur en droit et célèbre jurisconsulte, naquit à Nuremberg, en 1537, et non à Tubingue, comme on le dit dans le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle. Dans un voyage qu'il fit à Rome, il fut arrêté et mis en prison par l'inquisition : mais, sur les réclamations de l'empereur et du duc Albert de Bavière, on lui rendit la liberté. De retour dans sa patrie, il fut nommé conseiller de la ville de Nuremberg, ensuite vice-chancelier à Altorf, où il mourut le 22 juin 1624, âgé de quatre-vingt-sept ans. On a de lui un livre intitulé : *Horarum subsecivarum centuriæ tres;* Francfort, 1624, 3 vol. in-4°. Dans le 18° chapitre de la première centurie, il traite : *de Industria hominum, quibusdam veterum instrumentis musicis, et quatenus inventus in iis sit instruenda.*

CAMERLOHER (Placide de), chanoine de la Basilique de Saint-André à Freising, puis conseiller et maître de chapelle du prince évêque de la même ville, naquit en Bavière vers 1720. Il a mis en musique pour la cour de Munich l'opéra intitulé *Melissa*, représenté en 1739. On a de lui des messes, des vêpres, litanies, motets, etc. Son œuvre deuxième, composé de six symphonies pour deux violons, alto, basse, deux cors et deux trompettes, fut gravé à Liége vers 1760. L'œuvre troisième, composé de six symphonies, parut à Amsterdam en 1761, et l'œuvre quatrième, composé également de six symphonies, parut à Liége en 1762. Camerloher est un des premiers qui ont écrit des *quatuors concertants* pour deux violons, alto et basse, dans le style moderne, genre qui depuis lors a eu tant de vogue. On en connaît vingt-quatre de sa composition, qui sont restés manuscrits. On a aussi du même auteur : 1° Dix-huit trios pour guitare, violon et violoncelle. — 2° Vingt-quatre sonates pour deux violons et basse. — 3° Un concerto pour guitare, avec accompagnement de deux violons, alto et basse; — 4° Un *idem*, avec deux violons et basse. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

CAMIDGE (Le docteur), habile organiste et compositeur, né à York, et résidant dans cette ville, a tenu l'orgue au grand *Concert festival* de cette ville en 1823. Les introductions et les préludes qu'il a exécutés en cette circonstance, pour quelques antiennes du docteur Croft, ont été fort goûtés et applaudis. Il a publié chez Clementi, à Londres, depuis 1800, deux œuvres de sonates pour le piano, avec accompagnement de violon et violoncelle; une sonate pour piano seul, op. 3; un recueil de préludes pour l'orgue, et un œuvre de sonates pour le piano, avec des airs favoris, op. 5.

CAMINER (Antonio), fils du critique et historien Dominique Caminer, naquit à Venise, en 1769. On connaît sous son nom un *Indice de' teatrali spettacoli di tutto l'anno, dal carnovale* 1808 *a tutto il carnovale* 1809, *ed alcuni anche precedenti, con aggiunta dell' elenco de' poeti, maestri di musica, pittori, virtuosi cantanti, ballerini, stato presente delle comiche compagnie italiane, e finalmente delle note delle opere serie, buffe e farse italiane, scritte di nuovo in musica, de' respettivi maestri, ed in quali teatri;* Venezia, Gio. Ant. Curti, 1810, in-12.

CAMMARANO (Louis), compositeur dramatique, né à Naples, fut élève du Conservatoire de cette ville. En 1839 il a donné au théâtre du Fondo *i Ciarlatani*, opéra bouffe qui a été repris plusieurs fois avec succès, et dont Ricordi a publié plusieurs morceaux pour le piano, à Milan. En 1840, Cammarano a fait représenter au même théâtre *il Ravvedimento*, qui a été

zed by Googl

également bien accueilli, et dont une partie de la musique a été publiée. J'ignore les titres des autres ouvrages de cet artiste, mort jeune à Naples, dans l'été de 1854. Il était frère de Salvator Cammarano, poëte connu par un grand nombre de libretti d'opéras mis en musique par Donizetti, Pacini, Verdi et autres.

CAMPAGNOLI (Barthélemé), violoniste distingué, naquit à Cento, près de Bologne, le 10 septembre 1751. Dall' Ocha, élève de Lolli, fut son premier maître de violon. Ses progrès furent rapides, et bientôt il eut besoin d'un meilleur modèle. Son père, qui était négociant, l'envoya à Modène, en 1763, pour y prendre des leçons de don Paoto Guastarobba, violoniste de l'école de Tartini. Ce fut dans cette ville qu'il acheva aussi ses études dans l'art de la composition. En 1766, Campagnoli retourna dans le lieu de sa naissance : il y fut placé à l'orchestre du théâtre. Deux ans après cette époque il partit pour Venise, où il demeura quelques mois; puis il alla à Padoue, où respirait encore le vénérable Tartini, arrivé presque au terme de sa vie. Campagnoli s'arrêta aussi dans cette ville. En 1770, il fit son premier voyage à Rome, et y recueillit des applaudissements. De là il alla à Faenza, où le maître de chapelle Paolo Alberghi, virtuose sur le violon, le fixa pendant six mois. Enfin il partit pour Florence, dans le dessein d'y entendre Nardini. Le haut mérite de cet artiste le décida à prendre de ses leçons, et pendant cinq années il travailla sous la direction de ce maître. Ce fut pendant ce temps qu'il se lia d'amitié avec Cherubini. Il était alors premier des seconds violons au théâtre de la Pergola. En 1775, il retourna à Rome, y fut placé comme chef des seconds violons au théâtre Argentina, et se fit entendre avec succès dans plusieurs concerts. Vers la fin de la même année, le prince évêque de Freisinge l'appela en Bavière, et lui confia la place de maître des concerts de sa cour. Campagnoli arriva à sa destination en 1776. Deux ans après, il fit un voyage en Pologne avec le célèbre bassoniste Reinert; ces deux artistes s'arrêtèrent trois mois à Grodno, puis autant à Varsovie. Arrivé à Dresde, Campagnoli y reçut un engagement du duc Charles de Courlande, comme directeur de sa musique. En 1783 il se rendit en Suède par Stralsund, et, pendant un assez long séjour qu'il fit à Stockholm, il fut reçu membre de l'Académie royale de musique de cette ville. Il retourna ensuite à Dresde par Gothenbourg, Copenhague, Schleswig, Hambourg, Ludwigstad et Potsdam. En 1784 il alla revoir pour la première fois sa patrie, et prit sa route par Leipsick, Weimar, Nuremberg, Bayreuth, Anspach, Ratisbonne, Munich, Salzbourg, Inspruck, Vérone et Mantoue; donnant partout des concerts et recueillant des témoignages d'estime pour ses talents. En 1786 il passa quelques mois à Prague, et retourna à Dresde par Berlin, Hambourg, Hanovre, Brunswick, Cassel, Gœttingue, Francfort, Mayence, Manheim et Coblentz. Après un second voyage en Italie, entrepris en 1788, il ne quitta plus Dresde, jusqu'à la mort du duc Charles de Courlande. Il fut alors nommé maître de concerts à Leipsick; il y dirigea les orchestres des deux églises principales et du concert avec talent. Vers la fin de l'année 1801, il visita Paris, et eut le plaisir d'y revoir son ancien ami Cherubini. Kreutzer fut le seul violoniste français qu'il eut occasion d'entendre : il admirait le jeu brillant et plein de verve de ce grand artiste. De retour à Leipsick, il y est resté encore plusieurs années, puis a été appelé à Neustrelitz comme directeur de musique. Il est mort en cette résidence, le 6 novembre 1827.

Les compositions de Campagnoli qui ont été publiées sont : 1° Six sonates pour violon et basse; Florence. — 2° Dix-huit duos pour flûte et violon, œuvres 1, 2 et 4; Berlin. — 3° Trois concertos pour flûte et orchestre, op. 3; Berlin, 1791 et 1792. — 4° Six sonates pour violon et basse, op. 6; Dresde. — 5° Trois thèmes variés pour deux violons, op. 7 et 8; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 6° Six duos concertants pour deux violons, op. 9; ibid. — 7° Six duos faciles, op. 14; ibid. — 8° Trois duos concertants, op. 19; ibid. — 9° Recueil de 101 pièces faciles et progressives pour deux violons, op. 20, liv. 1 et 2; ibid. — 10° Trois thèmes de Mozart variés pour deux violons; Vienne, Artaria. — 11° Six fugues pour violon seul, op. 10, liv. 1 et 2; ibid. — 12° Trente préludes dans tous les tons, pour perfectionner l'intonation, op. 12; ibid. — 13° Six polonaises, avec un second violon ad libitum, op. 13; Leipsick, Peters. — 14° *L'Illusion de la viole d'amour,* sonate nocturne, œuvre 16; Leipsick; Breitkopf et Hærtel. — 15° *L'Art d'inventer à l'improviste des fantaisies et des cadences,* etc., op. 17; ibid. — 16° Sept divertissements composés pour l'exercice des sept positions principales, op. 18; ibid. — 17° Concerto pour violon et orchestre, op. 15; ibid. — 18° Quarante et un caprices pour l'alto, op. 22; ibid. — 19° Nouvelle méthode de la mécanique progressive du jeu du violon, divisée en cinq parties et distribuée en 132 leçons progressives pour deux violons, et 118 études pour le violon seul, op. 21 (en français et en allemand); Hanovre, Bachmann. Ricordi a publié à Milan une édition italienne de cet ouvrage.

Digitized by Google

Campagnoli a eu deux filles (Albertine et Giovanna) qui ont brillé comme cantatrices sur le théâtre de Hanovre.

CAMPANA (Fabrice), compositeur, né à Bologne en 1815, a reçu des leçons de contrepoint au lycée musical de cette ville. En 1838, il débuta dans sa carrière par l'opéra intitulé *Caterina di Guisa*, qui fut représenté à Livourne. Le second ouvrage de sa composition, joué à Venise en 1841, fut favorablement accueilli dans plusieurs villes, particulièrement à Milan, Rome, Florence et Trieste. *Jannina d' Ornano*, représenté à Florence en 1842, fut moins heureux, et *Luisa di Francia* tomba à plat sur le théâtre *Argentina* à Rome, en 1844. Musicien instruit, mais dépourvu d'imagination, Campana ne s'est point élevé au-dessus du médiocre dans ses productions.

CAMPANELLI (Louis), violoniste et directeur de la chapelle à la cour de Toscane, naquit à Florence en 1771. Il eut pour maître Nardini, et passe pour l'un de ses meilleurs élèves. En 1802, il fut admis à la cour du roi d'Étrurie en qualité de premier violon. On connaît de sa composition des sonates de violon, des duos, des trios, des quatuors qui, bien que manuscrits, sont répandus dans toute l'Italie.

CAMPBELL (....), médecin écossais, qui vivait dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication d'un écrit intitulé *de Musices effectu in doloribus leniendis aut fugiendis;* Édimbourg, 1777, in-4°.

CAMPBELL (Alexandre), organiste à Édimbourg, a publié un recueil d'airs écossais sous ce titre : 12 *Scots Songs with violin* (douze Chansons écossaises avec violon; Londres, 1792). Il y a un second recueil d'airs semblables avec accompagnement de harpe, publié par le même artiste.

CAMPBELL (...), savant écossais connu par divers ouvrages sur différentes parties de la physique, a fourni un très-bon travail dans l'article *Acoustic* de l'*Encyclopédie* d'Édimbourg publiée par Brewster (Edimbourg, 1832). Aucun renseignement n'a été donné concernant la biographie de ce savant.

CAMPEGIUS (Symphorianus). *Voy.* Champier.

CAMPELLI (Charles), compositeur dramatique, qui vivait vers la fin du dix-septième siècle, a donné à Sienne, en 1693, un opéra qui avait pour titre *Amor fra gli impossibili*.

CAMPENHOUT (François Van), chanteur dramatique et compositeur, naquit à Bruxelles en 1780. Fils d'un aubergiste de cette ville, il fit ses premières études sous la direction d'un ecclésiastique français qui avait émigré, et demeurait dans la maison de son père. Dans le même temps il apprenait la musique, et Pauwels (*voy.* ce nom) lui donnait des leçons de violon. Campenhout n'était pas destiné à la profession de musicien : à peine âgé de seize ans, il fut placé chez un procureur; mais son amour pour la musique et le dégoût que lui inspirait le style des actes de procédure lui firent bientôt abandonner l'étude où son père l'avait relégué, et, décidé à suivre la carrière d'artiste, il entra à l'orchestre du théâtre de *la Monnaie*, en qualité de violon surnuméraire. Vers le même temps il fut admis dans une société d'amateurs qui jouait de petits opéras-comiques au théâtre du Parc; sa jolie voix de ténor aigu, qu'on désignait alors en France sous le nom de *haute-contre*, lui valurent des applaudissements qui lui firent prendre la résolution de se vouer à la scène. Un engagement lui fut bientôt offert pour une nouvelle entreprise dramatique qui s'était installée au théâtre de Rhétorique, à Gand ; mais peu de mois après ce théâtre ferma, et Campenhout revint à Bruxelles. Admis à l'essai au théâtre de *la Monnaie*, il y débuta dans l'*Azémia* de Dalayrac; puis il alla jouer pendant quelques mois au théâtre d'Anvers, et fut définitivement engagé au théâtre de Bruxelles pour y chanter les rôles de jeunes ténors. Le succès qu'il y obtint comme chanteur, dans le rondeau des *Visitandines*, lui fit confier des rôles plus importants, et même ceux de l'emploi de premier ténor du grand opéra, tels que ceux de Polinice, dans *Œdipe*, d'Énée dans *Didon*, et d'Achille dans *Iphigénie en Aulide*. A cette époque le remplaçant de l'acteur chef d'emploi était fort mal rétribué de son travail, car le traitement de Campenhout ne fut que de 1,000 francs dans la première année; dès la suivante il fut porté à 2,400 francs. Des propositions lui ayant été faites en 1801 pour le théâtre de Brest, il se rendit dans cette ville, et y chanta avec succès pendant deux ans; puis il accepta un engagement au théâtre de la Porte-Saint-Martin, de Paris, où l'on jouait alors alternativement les opéras français et allemands. La mauvaise issue de cette entreprise ramena Van Campenhout à Bruxelles, en 1804, sous le nom de *Campenhaut*, parce qu'il avait été forcé de modifier le sien, pour en rendre la prononciation plus facile aux Français. C'est sous ce même nom qu'il a été connu dans toute sa carrière dramatique.

Campenhout, à qui l'administration du théâtre avait assuré un traitement de 4,000 francs,

Digitized by Google

joua pendant cette année les rôles de grand opéra et d'opéra-comique. En 1805, il fut engagé par le théâtre français d'Amsterdam, aux appointements de 3,000 florins. Il y débuta avec un brillant succès dans *le Prisonnier*, et joua tous les rôles de son emploi de manière à conquérir la faveur du public. Un nouvel engagement lui fut offert pour l'année suivante; il l'accepta, et, après une courte excursion à Paris, il retourna à Amsterdam prendre possession de son emploi. Il eut, à son retour dans cette ville la bonne fortune d'y trouver la célèbre cantatrice Mme Grassini, avec qui il chanta plusieurs scènes italiennes, et qui lui fit comprendre que son éducation vocale était fort imparfaite. Heureusement il fut appelé à la Haye en 1807, à des conditions avantageuses tant pour le théâtre que pour la chapelle du roi Louis-Napoléon, et il trouva à la tête de cette chapelle Plantade, qui lui donna des leçons de chant et réforma ses défauts. En 1808, la cour quitta la Haye et s'établit à Amsterdam : ce fut dans cette ville que Campenhout fit jouer son premier opéra, sous le titre de *Grotius, ou le Château de Lœwenstein*, en trois actes. Jusqu'alors il n'avait fait aucune étude de l'harmonie et n'avait écrit ses idées que par instinct; mais, après la représentation de son ouvrage, il comprit la nécessité d'apprendre les règles d'un art difficile, et il reçut des leçons de Navoigille aîné et de Saint-Amand, anciens artistes français qui étaient entrés dans la musique du roi de Hollande.

La réunion de ce pays à la France amena la suppression de la chapelle, et Campenhout dut accepter, en 1809, un engagement pour le théâtre de Rouen, où il chanta pendant quatre ans. A la fin de 1812 il retourna à Amsterdam; mais les revers de la France en 1813 le ramenèrent à Paris, puis à Lyon en 1814. Il y fit jouer dans l'année suivante *le Passe-partout*, opéra en un acte. A l'expiration de son engagement, il alla à Bordeaux, y resta deux ans, revint en Belgique en 1818, et chanta au théâtre d'Anvers pendant toute cette année; puis il retourna à Lyon, et de là à Bordeaux, où il composa *l'Heureux Mensonge*, opéra-comique en deux actes; *Diane et Endymion*, ballet, et un divertissement. En 1823 il chanta au théâtre de Gand; puis il fut appelé à l'Odéon de Paris pour chanter les traductions des opéras de Rossini que Castil-Blaze venait de mettre en scène. En 1826, il se rendit à la Haye et y produisit une vive sensation dans les mêmes ouvrages. Enfin il termina en 1827 sa carrière de chanteur dramatique au théâtre de Gand, où ses appointements furent élevés à la somme de 15,000 francs. De retour à Bruxelles en 1828, il ne s'éloigna plus de cette ville.

La révolution belge du mois de septembre 1830 a fourni à Van Campenhout l'occasion de composer le chant national connu sous le nom de *la Brabançonne*, qui a donné à son auteur une grande popularité, et sera plus efficace pour le faire passer à la postérité que toutes ses autres productions. Ce chant a les qualités nécessaires aux choses de ce genre : il a de la franchise, du naturel et de la force rhythmique. Arrangé en harmonie militaire et à grand orchestre, il est devenu le signal obligé de toutes les fêtes nationales de la Belgique. Van Campenhout a laissé en manuscrit : 1° Les opéras cités précédemment. — 2° *Les Quatre Journées*, opéra en un acte, inédit. — 3° *Gillette de Narbonne*, opéra en trois actes, inédit. — 4° *Thérèse, ou la Femme du pêcheur de Sorrente*, drame lyrique en un acte. — 5° *Chœurs d'Athalie*, composés à Rouen, en 1809, pour les représentations données par Talma. — 6° *Le Réprouvé*, grande scène lyrique pour baryton, chœur et orchestre. — 7° Neuf cantates avec orchestre pour diverses circonstances, écrites depuis 1806 jusqu'en 1847. — 8° Plusieurs chœurs avec ou sans orchestre. — 9° *La Tempête, ou une Nuit en mer*, scène pour baryton et chœur, 1843. — 10° Plusieurs chants et nocturnes à une et deux voix avec piano. — 11° Messes solennelles à 4 voix, chœur et orchestre, exécutées à l'église de Sainte-Gudule, à Bruxelles, nos 1, 2, 3. — 12° *Te Deum* exécuté dans la même église en 1837, à l'occasion de la fête du roi Léopold. — 13° Sept *Tantum ergo* pour différentes voix, orgue et orchestre. — 14° Cinq *O salutaris*, idem. — 15° *Missa pro defunctis*, 1840. — 16° *Domine salvum fac regem*, pour chœur et orchestre; — 17° *Pater noster* à 4 voix, avec orgue. — 18° *Ave Maria* à 4 voix et orchestre. — 19° *Ave Maria* à 4 voix et orgue. — 20° Le *Psaume* 140, à 4 voix, chœur et orchestre. — 21° Symphonie (*en ut*) à grand orchestre, 1817. — 22° ouvertures *idem*, nos 1, 2, 3, 4. — 23° Divertissements *idem*, nos 1, 2, 3, 4, 5, 6. — 24° Morceaux de différents caractères en harmonie pour instruments à vent, au nombre de 29. — 25° Concertino pour violon. — 26° Concertino pour flûte. — 27° Un grand nombre de romances avec piano. Van Campenhout est mort à Bruxelles en 1848.

CAMPESIUS (DOMINIQUE). *Voyez* CAMPISI.

CAMPI (ANTONIA), cantatrice célèbre, née à Lublin, en Pologne, le 10 décembre 1773, était fille d'un musicien nommé Miklasiewicz, qui lui

donna une bonne éducation et développa son talent pour le chant, dans un âge où la voix est à peine formée. Elle était entrée dans sa quinzième année lorsqu'en 1788 elle fut attachée comme cantatrice à la chambre du roi de Pologne. Un peu plus tard elle se rendit à Prague, où elle se maria, en 1791, avec un chanteur du théâtre, nommé Gaetano Campi. Après avoir brillé longtemps à Prague et à Leipsick, elle débuta à Vienne le 13 juin 1801, à l'occasion de l'ouverture du nouveau théâtre *an der Wien*, dans *Alexandre*, opéra de François Teyber, où elle chantait la partie de Kiosa, reine des Indes. Les habitants de la capitale de l'Autriche l'accueillirent avec beaucoup d'applaudissements, à cause de la beauté de sa voix et du caractère expressif et passionné de son chant. Les rôles qu'elle affectionnait étaient ceux de Donna Anna, dans *Don Juan*, de Constance dans l'*Enlèvement au Sérail*, de la Reine de la nuit, dans *la Flûte enchantée*, et de Vitellia, dans *la Clemenze di Tito*, opéras de Mozart. Mme Campi resta longtemps à Vienne et passa en 1818 du théâtre *an der Wien* au théâtre impérial de *Kärntnerthor*. Deux ans après, elle eut le titre de cantatrice de la cour impériale. Il y avait alors trente et un ans qu'elle chantait au théâtre, et pourtant sa voix était encore belle, et les qualités dramatiques de son talent s'étaient perfectionnées. On en donne pour preuve les succès qu'elle obtint dans quelques voyages qu'elle fit pendant l'automne de 1818. Des amateurs qui l'avaient entendue à Leipsick, vingt ans auparavant, furent frappés d'étonnement en lui retrouvant un talent fort remarquable encore par sa jeunesse et son énergie. Bien qu'elle n'eût point fait d'études sérieuses et suivies de la vocalisation au commencement de sa carrière, elle avait une adresse singulière à exécuter la musique moderne, et particulièrement le répertoire de Rossini. Elle avait même pris en affection toutes les fioritures de cette école. En 1819 elle se fit entendre à Dresde, Francfort, Stuttgard, Munich, et partout avec succès. En 1821 elle donna quelques représentations à Prague, à Berlin, et enfin à Varsovie, où elle joua avec un succès extraordinaire le rôle d'Aménaïde dans *Tancrède*. L'empereur Alexandre lui fit cadeau, à cette occasion, d'une bague en diamants. Au mois de septembre 1822, elle visita de nouveau Munich, où elle espérait obtenir encore des succès; mais, atteinte subitement d'une fièvre inflammatoire, elle mourut dans cette ville le 2 octobre de la même année. Elle avait eu dix-sept enfants de son mariage, dont huit dans quatre couches doubles, et trois dans une triple. Néanmoins les fatigues de ces enfantements laborieux n'avaient porté aucune atteinte à la beauté de son organe vocal. L'étendue de la voix de Mme Campi sortait des bornes ordinaires, car elle commençait au *sol* grave, et allait jusqu'au *fa* suraigu, c'est-à-dire à trois octaves environ plus haut. Son articulation était flexible, et son exécution se faisait remarquer par sa netteté et sa précision. On a comparé cette cantatrice à Mme Catalani, et quelques personnes lui donnaient la palme parce qu'elles lui trouvaient la voix mieux conservée, le trille meilleur, et des connaissances plus étendues et plus solides dans la musique. Les seuls défauts qu'on lui connaissait étaient d'enfler les sons par saccades avec trop de rapidité, et de surcharger les mélodies de groupes et de mordants.

CAMPIOLI (. . . .) est compté parmi les castrats les plus célèbres qui ont vécu en Allemagne. Il naquit en ce pays de parents italiens vers 1700, fit son éducation de chanteur en Italie, puis retourna en Allemagne. En 1716 sa belle voix de contralto excita l'admiration générale. En 1720 il contracta un engagement à la cour de Wolfenbüttel; six ans après il se rendit à Hambourg, puis voyagea en Allemagne, en Hollande et en Angleterre. En 1731 il chanta de nouveau à Dresde, dans *Cleofide*, opéra de Hasse. Il paraît qu'il alla ensuite en Italie, et qu'il y passa le reste de ses jours.

CAMPION (François), théorbiste, musicien de l'Opéra de Paris, entra à l'orchestre de ce théâtre en 1703. Retiré avec une pension de 300 francs en 1719, après quinze années de service, on voit par des *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de musique* (Mss de ma bibliothèque), qu'il vivait encore en 1738, et qu'il jouissait de cette pension. On a de ce musicien les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Nouvelles Découvertes sur la guitare, contenant plusieurs suites de pièces sur huit manières différentes d'accorder;* Paris, 1705. Ouvrage curieux qui enseigne l'art de tirer de la guitare des effets qu'on a présentés comme des découvertes modernes. — 2° *Traité d'accompagnement pour le théorbe;* Paris et Amsterdam, 1710, in-8°. — 3° *Traité de composition, selon les règles des octaves de musique;* Paris, 1716. — 4° *Addition aux traités d'accompagnement et de composition par la règle de l'octave, où est compris particulièrement le secret de l'accompagnement du théorbe, de la guitare et du luth;* Paris, 1739, in-4°. J.-J. Rousseau dit, dans l'article *Accompagnement* de son *Dictionnaire de musique :* « La règle de l'octave fut, dit-on, inventée

Digitized by Google

par Campion. » Cette tradition n'a aucun fondement et l'erreur est manifeste, car cette formule harmonique était connue longtemps avant l'époque où Campion cultiva son art. Gasparini l'avait publiée dans son *Armonico practico al Cembalo* (ch. 8), dont la première édition fut publiée en 1683. Il est vrai que cet auteur n'indique les harmonies que pour l'ancienne gamme de l'hexacorde, qui était restée en usage dans toute l'Italie pour la solmisation; mais il enseigne l'usage de l'accord de quinte mineure et sixte sur le septième degré des modes majeur et mineur, dans le septième chapitre du même ouvrage. Si Rousseau eût lu l'ouvrage de Campion, il y aurait trouvé ce passage, qui prouve que ce musicien ne s'attribuait pas l'invention de la règle de l'octave : « Je l'ai reçue, dit-il, de M. Maltot « (son prédécesseur à l'Opéra) comme le plus « grand témoignage de son amitié. » Dans un autre endroit, il dit aussi : « On commence à « les enseigner (les règles de cette formule) à « Paris. Les premiers qui les ont sues en ont « fait un mystère. J'avoue que j'ai été de ce « nombre, avec le scrupule de ne pas les donner « à gens qui les pussent enseigner; mais plu- « sieurs personnes de considération et de mes « amis m'ont enfin engagé de les mettre au « jour. »

CAMPION (Thomas), docteur en médecine selon Wood (*Fasti-Oxon.*, tome I, col. 229), mais, selon M. Robert Watt (*Bibl. Britann.*, 1re part., 189 *n*) et quelques autres, docteur en musique. Si ceux-ci avaient vu la dédicace de la première édition du traité de contrepoint de Campion, ils se seraient convaincus de leur erreur, car cet écrivain, après avoir déclaré qu'il fait sa profession de la médecine, s'excuse d'avoir écrit un traité de musique, par l'exemple de Galien qui devint un très-habile musicien, et qui voulut ensuite appliquer la musique à la connaissance des mouvements irréguliers du pouls. Wood assure que Campion n'était pas seulement médecin, mais qu'il était aussi admiré comme poëte et comme musicien. On trouve en effet dans l'édition des airs de Ferabosco, publiés à Londres en 1609, des vers qui sont signés par Thomas Campion, docteur en médecine. La poésie des chants sur la mort du prince Henri, mise en musique par Cooper ou Coperario, est aussi du même auteur; enfin il existait autrefois dans la bibliothèque Bodléienne un livre qui avait pour titre : *Observations on the art of english poetry*, par Thomas Campion, imprimé en 1602, in-12. Wood parle aussi d'un Thomas Campion, de Cambridge, qui était maître-ès-arts à Oxford, en 1624; mais, selon toute apparence, celui-ci n'est pas le même que le docteur en médecine.

A l'égard du savoir de Campion en musique, il ne peut être mis en doute, car son traité du contrepoint en fait foi. Cet ouvrage a paru sans date sous ce titre : *a New Way of making four parts in contrepoint, by a most familiar and infallible rule* (Nouveau Moyen pour composer à quatre parties en contrepoint, par une règle facile et sûre); Londres, in-8°. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée, vraisemblablement après la mort de l'auteur, sous ce titre : *the Art of setting or composing music in parts*, Londres, 1660, in-8°. La troisième, revue et annotée par Ch. Simpson, est intitulée : *The Art of discant, with annotations*, by Chr. Sympson; Londres, 1672, petit in-8°. C'est sous ce titre que ce petit ouvrage a été ajouté à la huitième édition de l'*Introduction à la connaissance de la musique*, de Playford, publiée à Londres en 1679, in-8°. M. Watt a confondu tout cela et a fait plusieurs ouvrages d'un seul.

CAMPIONI (Charles-Antoine), maître de chapelle du grand-duc de Toscane, naquit à Livourne vers 1720. Il s'y livra à l'étude du violon et de la composition, et se fit connaître par la publication de sept œuvres de trios pour le violon, et de trois œuvres de duos pour violon et violoncelle. La plupart de ses ouvrages furent bien accueillis et furent gravés en Angleterre, en Allemagne et en Hollande. En 1764, Campioni passa à Florence en qualité de maître de chapelle, et s'y livra à la composition pour l'église; il fit voir au docteur Burney, qui était allé le visiter dans son voyage en Italie, beaucoup d'ouvrages de ce genre qu'il avait composés, et particulièrement un *Te Deum* qui avait été exécuté en 1767 par deux cents musiciens. Campioni possédait une superbe collection de madrigaux des compositeurs des seizième et dix-septième siècles.

CAMPISI (Dominique), dominicain, né à Realbuto en Sicile, vers la fin du seizième siècle, fut nommé professeur de théologie de son ordre en 1629. Mongitore (*Bibl. Sicul.*, tome I, page 166) dit que ce fut un savant compositeur, et cite de lui : 1° *Motetti a due, tre e quattro voci, con una compieta*, lib. I; Palerme, 1615, in-4°. — 2° *Motetti a due, ecc.*, lib. II; Palerme, 1618, in-4°. — 3° *Floridus concentus binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulandus*; Rome, 1622, in-4°. — 4° *Lilia campi, binis, ternis, quaternis et quinis vocibus modulanda, cum Completorio et Litaniis Beat. Virginis Mariæ*; Rome, 1623.

Digitized by Google

in-4°. — 5° *Lilia campi, seu Motetti et Laudi de B. V. M.* 1-6 *vocibus modulanda;* Rome, Paul Masotti, 1627, in-4°.

CAMPIUTI (ANTOINE), avocat à Udine, dans le Frioul, s'est fait connaître comme compositeur, et a fait représenter à Pavie, le 11 février 1830, un opéra intitulé *Bianca e Fernando*. Il a donné à Naples, en 1832, *l'Incognito*, en deux actes. On connaît aussi de Campiuti des *Canzoni* publiées à Naples et à Milan, chez Ricordi.

CAMPOBASSO (ALEXANDRE-VINCENT), compositeur dramatique, né à Naples, vers 1760, a donné à Milan, en 1789, un opéra seria intitulé *Antigona*. Je n'ai pas d'autre renseignement sur cet artiste.

CAMPORESI (VIOLANTE), femme d'un gentilhomme de la famille Giustiniani, cantatrice distinguée, née à Rome en 1785, n'avait jamais paru sur aucun théâtre en Italie, lorsqu'elle fut engagée pour la musique particulière de Napoléon Bonaparte. Douée d'une fort belle voix de soprano et d'une vocalisation facile, elle avait déjà, en arrivant en France, un talent remarquable que les conseils de Crescentini perfectionnèrent encore. Après les événements de 1814, Mme Camporesi passa en Angleterre, où elle débuta, en 1817, au théâtre de Haymarket dans la *Penelope* de Cimarosa. Elle parut d'abord fort embarrassée, n'ayant aucune habitude de la scène; mais elle perdit bientôt sa timidité et fut fort applaudie dans le rôle de la comtesse des *Noces de Figaro*, dans l'*Agnese*, et dans dona Anna de *Don Juan*. La direction de l'Opéra ayant passé en d'autres mains dans la saison de 1818, Mme Corri fut substituée comme *prima donna* à Mme Camporesi, qui quitta l'Angleterre; mais elle fut engagée de nouveau en 1821 par M. Ayrton, et pendant trois ans elle joua avec le plus grand succès les rôles de Ninetta de la *Gazza*, et de Desdemona dans l'*Otello*. A la fin de 1823, après avoir chanté dans les oratorios, elle se retira du théâtre, et parut même renoncer à chanter en public dans les concerts; cependant, au mois de mai 1827, elle s'est fait entendre au nouveau théâtre d'Ancône, dans *Ricciardo e Zoraide*, avec le plus grand succès. Deux ans après, elle se rendit de nouveau à Londres; mais sa voix avait vieilli, et la présence de Mme Malibran et de Mlle Sontag ne lui permit d'obtenir aucun succès. Elle comprit alors que le temps était venu où elle devait renoncer au théâtre. Depuis lors elle se retira à Rome, où elle eut une existence honorable et paisible. On ignore si elle vit encore au moment où cette notice est imprimée (1860).

CAMPRA (ANDRÉ), compositeur, né à Aix en Provence, le 4 décembre 1660, reçut des leçons de musique de Guillaume Poitevin, prêtre et bénéficier de l'église métropolitaine Saint-Sauveur de la même ville. Après avoir terminé ses études musicales, Campra fut appelé à Toulon, en 1679, pour y remplir la place de maître de musique de la cathédrale, quoiqu'il n'eût pas encore atteint sa vingtième année. En 1681 on le nomma maître de chapelle à Arles: il y resta deux ans et se rendit ensuite à Toulouse, où il remplit les mêmes fonctions à la cathédrale, depuis 1683 jusqu'en 1694. Ce fut dans cette année qu'il vint à Paris (et non en 1685, comme il est dit dans le deuxième supplément du *Parnasse français*, p. 19). On lui confia d'abord les places de maître de musique de l'église du collége des Jésuites et de leur maison professe, devenues vacantes par la démission de Charpentier, qui passait à la Sainte-Chapelle de Paris. Peu de temps après il fut nommé maître de la musique de Notre-Dame, ce qui l'obligea à donner ses deux premiers opéras sous le nom de son frère (1). En quittant cette maîtrise, il renonça à un bénéfice qu'il possédait dans l'église métropolitaine, et ce fut alors qu'il commença à donner des opéras sous son nom. Les succès brillants qu'il obtint par ses ouvrages le firent nommer maître de la chapelle du roi en 1722, et de plus on lui confia la direction des pages de cette chapelle. Il mourut à Versailles le 29 juillet 1744, âgé de près de quatre-vingt-quatre ans (et non en 1740, comme le dit la Borde dans son *Essai sur la musique*). Supérieur aux autres successeurs de Lulli, Campra entendait bien l'effet de la scène et savait donner une teinte dramatique à ses ouvrages. Sa musique n'a point le ton uniforme et languissant de celle de Colasse et de Destouches; il y règne une certaine vivacité de rhythme qui est d'un bon effet, et qui manquait souvent à la musique française de son temps; néanmoins ce n'était point un homme de génie. Il manquait d'originalité, et son style était fort incorrect. Malgré ces défauts, la musique de Campra fut la seule qui put se maintenir auprès de celle de Lulli, jusqu'au moment où Rameau devint le maître de la scène française. Les ouvrages de Campra sont: 1° *L'Europe galante*, 1697, avec quelques morceaux de Destouches (sous le nom de son frère). — 2° *Le Carnaval de Venise*, 1699 (idem). — 3° *Hésione*, 1700. — 4° *Aréthuse*, 1701. — 5° Fragments de Lulli, septembre 1702. — 6° *Tancrède*, novembre 1702;

(1) Celui-ci, nommé *Joseph*, était basse de violon à l'Opéra depuis 1699. Il fut mis à la pension en 1727 et vivait encore en 1744.

Digitized by Google

— 7° *Les Muses*, 1703. — 8° *Iphigénie en Tauride*, mai 1704, avec Desmarets. — 9° *Télémaque*, nov. 1704. — 10° *Aline*, 1705. — 11° *Le Triomphe de l'Amour*, opéra refait en septembre 1705. — 12° *Hippodamie*, 1708. — 13° Plusieurs airs, dont la cantatille « *Régnez, belle Thétis*, » pour les opéras de *Thétis et Pélée*, en 1708, et d'*Hésione*, en 1709. — 14° *Les Fêtes vénitiennes*, en 1710; de plus l'acte de *Laure et Pétrarque* pour les fragments représentés au mois de décembre 1711. — 15° *Idoménée*, 1712. — 16° *Les Amours de Mars et Vénus*, sept. 1712. — 17° *Télèphe*, 1713. — 18° *Camille*, 1717. — 19° *Les Ages*, ballet-opéra, 1718. — 20° *Achille et Déidamie*, 1735. — 21° Plusieurs cantates et l'acte de *Silène et Bacchus* pour les fragments représentés au mois d'octobre 1722. Par un brevet daté du 15 décembre 1718, le roi accorda une pension de 500 livres à Campra, en considération de ses talents pour la musique dramatique, et dans le but de l'exciter à continuer ses travaux pour l'Académie royale de musique. Quatre ans après, c'est-à-dire en 1722, le prince de Conti nomma ce compositeur directeur de sa musique. Outre les ouvrages qui viennent d'être cités, Campra a écrit pour le service du roi et de la cour : 1° *Vénus*, en 1698. — 2° *Le Destin du nouveau siècle*, divertissement pour l'année 1700. — 3° *Les Fêtes de Corinthe*, 1717. — 4° *La Fête de l'Ile-Adam*, divertissement pour la cour, en 1722. — 5° *Les Muses rassemblées par l'Amour*, 1723. — 6° *Le Génie de la Bourgogne*, divertissement pour la cour, 1732. — 7° *Les Noces de Vénus*, partition écrite en 1740, à l'âge de quatre-vingts ans. Enfin on connaît de ce compositeur trois livres de cantates; Paris, Ballard, 1708 et années suivantes, et cinq livres de motets; Paris, Ballard, 1706, 1710, 1713, etc. L'air de *la Furstemberg*, qui fut longtemps célèbre, est de Campra.

CAMUS (. . . .), né à Paris en 1731, fut d'abord page de la musique du roi et eut l'abbé Madin pour maître. En 1746, il fit exécuter devant le roi le psaume *Qui confidunt in Domino*, qui fut applaudi; il n'avait alors que quinze ans. Depuis lors il a écrit beaucoup de musique d'église. La beauté de sa voix le fit admettre comme ténor à la chapelle, où il passait pour un des plus habiles chanteurs de France (ce qui n'était pas un grand éloge), et il brillait aux concerts spirituels. Il est mort à Paris en 1777.

CAMUS (Paul-Hippolyte), première flûte du Théâtre-Italien de Paris, né dans cette ville le 26 janvier 1796, fut admis au Conservatoire de musique comme élève de Wunderlich, au mois de juillet 1806, et se distingua dans ses études. Après les avoir terminées, il entra au théâtre de la Porte-Saint-Martin, en qualité de première flûte, en 1819, puis il passa au Gymnase dramatique. En 1824, lorsque le théâtre de l'Odéon fut destiné à la représentation des opéras italiens et allemands traduits, M. Camus a été appelé à faire partie du bon orchestre que dirigeait Crémont; enfin, après avoir abandonné sa place à ce théâtre et avoir voyagé, il est entré à l'Opéra-Italien, où il est resté plusieurs années. M. Camus s'est fait entendre avec succès dans plusieurs concerts publics. On a gravé de sa composition : 1° Duos pour deux flûtes, op. 2; Paris, Carli. — 2° Trois grands duos, livre deuxième; Paris, Pacini. — 3° Fantaisie sur un air écossais pour flûte et piano, op. 5; Paris, P. Petit. — 4° Trois grands duos pour deux flûtes, op. 6; Mayence, Schott. — 5° Trois id., op. 11; Paris, Pleyel. — 6° 24 sérénades composées d'airs nationaux variés, op. 1; Paris, Carli. — 7° Six airs variés, op. 4; ibid. — 8° Fantaisie et variations pour piano et flûte sur la ronde de *la Neige*, op. 12; Milan, Ricordi, et plusieurs airs variés sur divers thèmes.

CANALIS (Florent), compositeur belge, qui vivait dans la seconde moitié du seizième siècle, fut organiste de l'église Saint-Jean l'Évangéliste, à Brescia. Il est connu par un recueil de messes, introïts et motets à quatre voix, publié à Brescia en 1588, et par ses motets intitulés *Sacræ cantiones sex vocum, liber primus*. Venise, Jacques Vincenti; 1603, in-4°.

CANAULE (Le chevalier de), amateur de musique à Montpellier, s'est fait connaître par un opuscule qui a pour titre : *Quelques idées sur la perce des instruments à vent*. Montpellier, 1840, in-8° de 42 pages.

CANAVASSO. Deux frères italiens de ce nom, plus connus sous celui de Canavas, se sont fixés à Paris vers 1735. L'aîné (Alexandre), bon professeur de violoncelle, a publié un livre de sonates pour cet instrument; le plus jeune (Joseph) avait un talent distingué sur le violon. Il a fait graver deux livres de sonates pour violon seul, et *le Songe*, cantatille. Tous deux vivaient encore à Paris en 1753. Un violoncelliste nommé *Paul Canavasso* brillait à Pétersbourg en 1823.

CANCELLIERI (François), savant romain, né dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé *le Due Campane del Campidoglio benedette dalla Santità di N. S. Pio settimo P. O. M., e descritte da Francesco Cancellieri, con varie notizie sopra i campanili e sopra ogni sorte d'orologio; Roma, presso Antonio Fulgoni*, 1806, 1 vol. in-4°.

Digitized by Google

CANCINEO (MICHEL-ANGE), maître de chapelle de la cathédrale de Viterbe, naquit dans cette ville vers le milieu du seizième siècle. On connaît de sa composition *il Primo Libro de' Madrigali a quattro, cinque, sei e otto voci. In Venetia, appresso Angelo Gardano,* 1590, in-4°. On trouve dans ce recueil quelques madrigaux de Jean-Baptiste Locatello.

CANDEILLE (PIERRE-JOSEPH), compositeur dramatique, né à Estaires (Nord), le 8 décembre 1744, fit ses études musicales comme enfant de chœur à Lille, et vint à Paris lorsqu'il eut atteint sa vingtième année. En 1767 il fut admis à l'Académie royale de musique pour y chanter la basse-taille dans les chœurs et les coryphées. Il y resta dix-sept ans, et se retira à la clôture de 1784, avec une pension de 700 francs, réduite ensuite au tiers. Rentré au même théâtre comme chef du chant en 1800, réformé le 18 décembre 1802, rappelé de nouveau en 1804, en remplacement de Guichard, qui s'était retiré, et réformé définitivement le 15 mai 1805, avec une pension de 1,500 francs, il se retira à Chantilly, où il est mort le 24 avril 1827, à l'âge de quatre-vingt-deux ans. Les premiers ouvrages qui firent connaître Candeille comme compositeur furent des motets qu'on exécuta au Concert spirituel : ils furent applaudis. Ce succès fit naître en lui le désir de travailler pour le théâtre. Il débuta par la musique d'un divertissement de Noverre qui fut ajouté au *Curieux indiscret*, et qu'on exécuta à la Comédie française le 27 août 1778. Ce divertissement fut suivi d'un autre, ajouté aux *Deux Comtesses*, et qui fut exécuté le 30 août de la même année. Au mois de novembre suivant, il refit les parties de chant de l'acte de *la Provençale*, dans *les Fêtes de Thalie*, opéra de Mouret. Il a refait depuis lors toute la musique du même ouvrage. Enfin, dans le cours de cette même année, Candeille fit représenter devant le roi *Laure et Pétrarque*, opéra en trois actes, qui fut joué ensuite sans succès à Paris, en 1780. Cet ouvrage fut suivi d'un repos de cinq années, pendant lesquelles Candeille quitta le théâtre pour travailler à son opéra de *Pizarre, ou la Conquête du Pérou*, en cinq actes, qui fut représenté en 1785 et qui n'eut que neuf représentations. Cette pièce, réduite en quatre actes, avec beaucoup de changements dans la musique, fut reprise en 1791, mais ne fut pas plus heureuse. L'ouvrage qui a fait le plus d'honneur au talent de Candeille est la musique nouvelle qu'il a composée pour l'opéra de *Castor et Pollux*. De tout ce que Rameau avait écrit pour le poëme de Gentil-Bernard, Candeille ne conserva que l'air *Tristes apprêts*, le chœur du second acte, et celui des démons au quatrième; tout le reste était de sa composition. Cet opéra, qui fut joué le 14 juin 1791, eut tant de succès, que dans l'espace de huit ans il obtint cent trente représentations; ayant été repris le 28 décembre 1814, il en eut encore vingt jusqu'en 1817. On connaît aussi de Candeille *la Mort de Beaurepaire*, pièce de circonstance, qui fut jouée à l'Opéra, et qui n'eut que trois représentations. Enfin il a écrit plusieurs airs de danses insérés dans divers opéras, et la musique de quelques ballets pantomimes. Dans tous ces ouvrages, Candeille ne se montre pas un compositeur de génie; il n'y a pas de création véritable dans sa musique, mais on y trouve un sentiment juste de la scène, de la force dramatique et de beaux effets de masses. Ces qualités suffisent pour lui assurer un rang honorable parmi les musiciens français du dix-huitième siècle. D'ailleurs peu favorisé de la fortune dans ses travaux, il n'a pu faire connaître que la plus petite partie de ses ouvrages, parce qu'il les a écrits sur des poëmes qui, après avoir été reçus, ont été refusés à une seconde lecture. Voici la liste des opéras de Candeille qui n'ont point été représentés à l'Opéra de Paris, et dont les partitions ont été entièrement achevées : 1° *Les Saturnales, ou Tibulle et Délie*, acte d'opéra des *Fêtes grecques et romaines*, représenté en 1777 sur le théâtre particulier du duc d'Orléans, rue de Provence. Cet acte fut présenté au comité de l'Opéra le 5 mars 1778, mais il ne fut pas admis. Plus tard Candeille fit recevoir cet ouvrage après en avoir refait quelques scènes et y avoir ajouté un rôle; la musique fut copiée, les rôles furent distribués à Dérivis, Nourrit, mesdames Albert et Granier, mais il fut définitivement rejeté par le jury, le 2 mars 1816. — 2° *Les Fêtes Lupercales*, pastorale héroïque en trois actes; la partition était écrite dès 1777, mais l'ouvrage fut refusé à une seconde lecture, en 1783. — 3° *L'Amour et Psyché*, opéra en trois actes, 1780. — 4° *Bacchus et Erigone*, entrée pour *les Fêtes de Paphos*, 1780. — 5° *Danaé*, opéra en quatre actes, refusé le 29 floréal an IV, refait et refusé de nouveau le 21 thermidor an VII. — 6° Divertissement pastoral pour le concert de Lille, en 1785. — 7° *Lausus et Lydie*, opéra en trois actes, partition achevée en 1786, poëme refusé à la seconde lecture, le 29 février 1788. — 8° *Roxane et Statyra, ou les Veuves d'Alexandre*, musique écrite par ordre du gouvernement en l'an IV, pièce refusée le 28 nivôse an VII, puis admise avec des changements, et rejetée de nouveau le 14 juillet 1813. — 9° *Ladislas et Adélaïde*, opéra en trois actes. Candeille

Digitized by Google

en composa la musique par ordre, en 1791; deux ans après, la musique fut copiée, les décorations peintes, et l'on fit vingt-deux répétitions de l'ouvrage; néanmoins il ne fut pas représenté. — 10° *Les Jeux Olympiques*, ancien opéra en un acte remis en musique, reçu au comité de l'Opéra, le 21 mars 1788, mais non représenté. — 11° *Brutus*, opéra en trois actes, composé en 1793, par ordre du gouvernement; non représenté. La partition est dans la bibliothèque de l'Opéra. — 12° *Tithon et l'Aurore*, ancien opéra remis en musique en l'an VI; la partition n'a pas été achevée. — 13° *Ragonde*, comédie lyrique en trois actes. La partition était finie en l'an VII; les rôles étaient copiés et distribués, mais la pièce n'a pas été représentée. — 14° *Pithys*, pastorale héroïque en deux actes.

CANDEILLE (Amélie-Julie). *Voyez* Simons (Mme).

CANDELERO (. . . .). Dans les mémoires de l'Académie royale des sciences de Turin (t. XXII, pour les années 1812-1814, p. LXII), un Mémoire de cet auteur, *sur la Modulation*, est cité comme existant en manuscrit.

CANDIDO (Louis), compositeur et virtuose sur le violon, vivait à Venise au commencement du dix-huitième siècle : on a de lui : *Sonate per camera, a violino solo con violoncello*, op. 1; Venise, 1712.

CANDIO (Pietro), compositeur, né à Vérone, y a fait représenter, en 1834, l'opéra intitulé *Luigia e Roberto*. Deux ans après il donna dans la même ville *la Fidanzata dell' isole*, et en 1837 *il Duello*. Après un repos de plusieurs années, Candio a fait représenter sur le même théâtre *la Spedizione per la luna*, opéra bouffe, en 1845.

CANDOTTI (D. Jean-Baptiste), maître de chapelle de l'église collégiale à Cividale, dans le Frioul, est né dans cette province. Homme instruit dans l'histoire de son art, il a fait beaucoup de recherches, particulièrement sur les musiciens du Frioul, et je lui suis redevable de bonnes notices sur ces artistes. On a de M. Candotti un écrit estimable intitulé *sul Canto ecclesiastico e sulla musica di chiesa, Dissertazione*; Venezia, 1847, in-8°.

CANELLA (Jérome), moine de l'ordre des Frères prêcheurs, né dans le Piémont, a publié à Milan, en 1604, un livre de motets pour la fête du Rosaire.

CANETTI (François), compositeur dramatique, né à Crème, vers le milieu du dix-huitième siècle, a écrit pour le théâtre de Brescia, en 1784, un opéra bouffe intitulé *l' Imaginario*. Il a été nommé depuis lors maître de chapelle de la cathédrale de cette ville, et l'un des huit membres de la section musicale de l'Institut des sciences, lettres et arts du royaume d'Italie. On connaît de lui une messe à huit parties réelles, dans le style du contrepoint fugué, qui passe pour un chef-d'œuvre. Canetti vivait encore en 1812.

Un autre compositeur, né à Vicence, et nommé aussi *François Canetti*, a fait représenter dans cette ville, en 1830, un opéra intitulé *Emilia*, et en 1843, *Francesca di Rimini*. *Saul*, oratorio, a été exécuté sous le même nom, à Venise en 1846, et à Milan l'année suivante.

CANGE (Charles DUFRESNE, sieur DU), né à Amiens le 18 décembre 1610, fit ses études chez les jésuites de cette ville. Après les avoir achevées, il alla faire son droit à Orléans, et fut reçu avocat au parlement de Paris, le 11 août 1631. Étant retourné à Amiens quelques années après, il y épousa la fille d'un trésorier de France, et acheta la charge de son beau-père en 1645. La peste qui, en 1668, ravageait la ville, le força d'en sortir; il vint s'établir à Paris, dont le séjour convenait aux immenses recherches que lui demandaient ses travaux. Il mourut dans cette ville, le 23 octobre 1688, âgé de soixante-dix-huit ans. Parmi les ouvrages de ce savant homme, qui tous prouvent une érudition prodigieuse, on remarque les suivants, dans lesquels on trouve des renseignements précieux sur la musique du moyen âge : 1° *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*, Paris, 1678, 3 vol. in-fol., dont les bénédictins de la congrégation de Saint-Maur ont donné une excellente édition en 6 volumes in-fol., Paris, 1733-1736. P. Carpentier, l'un d'eux, a publié depuis lors un supplément sous ce titre : *Glossarium novum seu Supplementum ad auctiorem Glossarii Cangiani editionem*; Paris, 1766, 4 vol. in-fol. Une nouvelle édition augmentée et revue avec soin de cet ouvrage a été publiée chez MM. Didot frères, à Paris (1840-1850), 7 vol. in-4°. Les termes de musique expliqués dans ce glossaire, avec des détails très-curieux, sont : *Accantare, antiphona, antistropha, apertio asiatim, ballo, bemollis, bicinium, cabellum, cantata, canticinium, canticum, cantilena Rolandi, cantilenosus, cantores, cantorium, cantus ecclesiasticus, capitula, clavis, cornare, cornicare, decentum, discantus, docticanus, dulciana, evigilans stultum, fabarius, faussetus, firmare, fiscula, fisicolus, frigdora, imponere, infantes, jubilæus, leudus, mellificare, melodi, melodiare, melodima, melodus, modulizare, modus, notæ,*

Digitized by Google

odarium, offertorium, paraphonistæ, paritanus, pneuma, sincinnium, superacutæ, tractim, tractus, tricinium, vocalis, usus. Les termes de musique instrumentale sont : *Acetabulum, ætenervum, batallum, batillus, baudosa, burda, calamella, calamizare, cascaviellus, ceromella, chrotta, citola, clangorium, clarosus, clario, classicum, claxendix, cloca, cornu, corrigiuncula, cymbalum, filosa, flauta, laudis, magadium, monochordum, musa, muta, nablizare, nacara, organum, pandurizare, pifferus, plectrum, psallerium, pulsare, rigabellum, rocta, sambuca, signum, skella, stiva, symphonia, tinniolum, tintinnabulum, tintinnum, tonabulum, turturi, tympanum, tympanistra, vitula, vociductus*. Voy. aussi *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ græcitatis*; Paris, 1688, 2 vol. in-fol.

CANGIOSI (Antoine), né à Milan, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par un recueil de motets qui a pour titre : *Melodia sacra a 4 e 5 voci*. Milan, Melch. Traditi, 1612, in-4°.

CANIS (Corneille), compositeur belge, dont le nom flamand était *de Hondt*, naquit à Anvers dans la seconde moitié du quinzième siècle. Il fut attaché à l'église Notre-Dame de cette ville, en qualité de chapelain-chantre. Ses compositions sont répandues dans les collections publiées à Louvain et à Anvers pendant le cours du seizième siècle. On trouve surtout de lui des canons bien faits dans le cinquième livre de *Chansons de divers auteurs* (Louvain, 1544). Burney a donné une chanson française de Canis dans le troisième volume de son *Histoire de la musique* (p. 309); elle commence par ces mots : *Ta bonne grâce et maintien gracieux*. Un recueil de motets à cinq voix, de Canis, a été publié sous ce titre : *Cantiones sacræ seu motetta quinque vocum*; Lovanii, 1544, in-4°. Le recueil intitulé *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum; omnium jucundissimi, nuspiam antea sic æditi* (*Augustæ Vindelicorum*, Phil. Uhlhard, 1545, petit in-4° obl.), contient des pièces de Canis. On trouve aussi cinq motets à 4 voix de ce musicien dans la collection qui a pour titre : *Cantiones selectissimæ quatuor vocum. Ab eximiis et præstantissimis Cæsareæ Majestatis capellæ musicis M. Cornelio Cane. Thoma Crequillone, Nicolas Payen et Johanne Lestainier organista, compositæ, et in comitiis Augustani studio et impensis Sigismundi Salmingeri in lucem æditæ*; ibid., 1548, petit in-4° obl. On voit par ce titre que Canis était attaché à la chapelle de l'empereur à l'époque où ce recueil fut publié. Ce compositeur avait cessé de vivre en 1556, lorsque Guichardin écrivait sa description des Pays-Bas.

CANISIUS (Henri), naquit à Nimègue, vers le milieu du seizième siècle. Après avoir fait ses études à Louvain, il fut appelé à Ingolstadt, où il enseigna le droit canon pendant vingt et un ans. Il est mort en 1610. Ses *Antiquæ Lectiones* ont été publiées à Ingolstadt, 1601 à 1608, 7 vol. in-4°. Il en a été fait une meilleure édition à Amsterdam, sous la rubrique d'Anvers, 1725, 7 tomes in-fol. On y trouve : *Canones diversos conciliorum de Cantu Romano*; sous la date de 884, *de Cantu Gregoriano*, t. II, p. 111, et p. 198, un extrait de Notker : *Quid singulæ litteræ in superscriptione significent cantilena, etc.*

CANNABICH (Chrétien), maître de la chapelle de l'électeur de Bavière, naquit à Manheim en 1731. Son père, Mathias Cannabich, flûtiste de la cour, lui donna les premiers principes de la musique, et le mit ensuite sous la direction de Jean Stamitz le père. Lorsqu'il eut acquis un beau talent sur le violon, le prince Charles Théodore de Bavière l'envoya à ses frais en Italie pour y étudier la composition : il y reçut des leçons de Jomelli pendant trois ans, et revint à Manheim en 1763. Dix ans plus tard il fut nommé chef d'orchestre de l'Opéra italien, et fit preuve de beaucoup de talent dans cet emploi. En 1778 il alla remplir les mêmes fonctions à Munich, où le prince transporta sa cour. Ce fut vers ce temps qu'il écrivit un opéra intitulé *Azacaja*, qui fut gravé à Manheim en 1778, et un grand nombre de ballets qui eurent beaucoup de succès. On cite surtout avec éloge celui de *la Descente d'Hercule aux Enfers*, représenté à Cassel, dans lequel un quintetto, exécuté par Barth, les deux frères Michl, Palsa et Baunkirk, excitait l'enthousiasme. On connaît de lui les œuvres de musique instrumentale dont les titres suivent : 1° Six quatuors pour violon, flûte, alto et basse, œuvre 1er; la Haye, in-fol. — 2° Trois symphonies à grand orchestre. — 3° Six trios pour deux violons et violoncelle, œuvre 3; Manheim. — 4° Six duos pour flûte et violon, œuvre 4; Manheim, 1767. — 5° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 5; Manheim. — 6° Trois *concerti* pour violon principal, deux violons, alto et basse. — 7° Six symphonies concertantes pour deux flûtes, avec deux violons, alto et basse, œuvre 7; Paris 1769. — 8° Recueil des airs de ballets pour deux violons et clavecin; Manheim, 1775; quatre parties. Cannabich mourut en 1798 à Francfort-

Digitized by Google

sur-le-Mein, où il était allé voir son fils. Mozart, qui estimait les talents de cet artiste, en parle avec éloge dans ses lettres.

CANNABICH (Charles), fils du précédent, naquit à Manheim en 1764. A l'âge de quatre ans il commença l'étude du violon et du clavecin; dans sa neuvième année il prit des leçons de Eck, premier violon de la cour, et apprit l'harmonie et l'accompagnement sous la direction de Græitz. Très-jeune encore, il voyagea avec Auguste Lebrun, virtuose célèbre sur le hautbois, et joua avec succès dans les principales villes de l'Allemagne. De retour à Munich, il fut placé en 1784 à l'orchestre de la cour. L'année suivante, il partit pour l'Italie, afin d'y augmenter ses connaissances; et, lorsqu'il revint à Munich, il prit encore des leçons de composition de P. Winter. En 1796, il fut appelé en qualité de directeur de musique à Francfort-sur-le-Mein, et accepta ces fonctions pour quatre ans, avec la permission de son prince, conservant néanmoins sa place au service de la cour de Bavière. Il y épousa la cantatrice Joséphine Woraleck en 1798. Deux ans après il fut rappelé à Munich pour succéder à son père dans la place de directeur des concerts de la cour. Il fit alors représenter deux opéras, *Orphée*, et *Palmer et Amalie*, qui eurent du succès : on en a gravé les ouvertures et les airs. Ce fut Cannabich qui composa les airs de ballets de l'opéra d'*Axur*. En 1805 il fut envoyé par son gouvernement à Paris pour y étudier le mode d'enseignement du Conservatoire de musique. De retour dans sa patrie, il y fut attaqué d'une fièvre nerveuse qui le mit au tombeau le 1er mars 1806. On a gravé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Gedæchtnissfeyer Mozart's in Klavierauszuge, mit Mozartz Brustbilde*; Hambourg, 1797. — 2° *VI Deutsche Lieder am Klaviere*; Munich, 1798. — 3° *XIV Variations pour le clavecin* sur l'air : *A Schüsserl und a Reindl*; Munich 1798. — 4° *X Variations pour le clavecin* N. 2; Munich, 1799. — 5° *VI Trios pour deux violons et violoncelle*, op. 3. — 6° *VI Duos pour flûte et violon*, op. 4. — 7° *VI Canzonette a 3 a 4 voci, con cembalo*, op. 5; Munich, 1801. — 8° *Pot-pourri pour deux violons concertants*, op. 6; Leipsick. — 9° *Ouverture à grand orchestre*, op. 7; Leipsick. — 10° *Grande Symphonie*, op. 8; Leipsick. — 11° *Concerto pour violon principal*, op. 9. — 12° *VI Canzonette a 3 voci*, op. 10; Munich, 1803.

CANNICCIARI (D. Pompeo), compositeur, de l'école romaine, devint maître de chapelle de l'église Sainte-Marie-Majeure au mois de mars 1709, et mourut au service de cette basilique le 29 décembre 1744. Il légua sa bibliothèque musicale aux archives de la chapelle où il avait passé la plus grande partie de sa vie. On a de ce compositeur des messes et des motets à quatre chœurs, qui se trouvaient autrefois à Sainte-Marie-Majeure; mais les archives de cette église ont été dépouillées de toute la musique qui s'y trouvait, comme celles de toutes les grandes chapelles musicales de toute l'Italie. Ces pertes sont déplorables pour l'histoire de l'art. M. l'abbé Santini, de Rome, possède diverses compositions manuscrites de Cannicciari, particulièrement : 1° Deux messes à quatre voix. — 2° *Ave Regina cœli*, à quatre. — 3° Des messes à cinq voix. — 4° *Deus firmavit* à trois. — 5° *Salva nos* à trois. — 6° *Intonuit*, à cinq. — 7° Cinq messes à huit voix. — 8° Une messe pastorale à huit. — 9° Une messe à neuf. — 10° *Terra tremuit*. 11° *Benedictus Dominus* à huit. — 12° Deux *Magnificat* à 4, avec orgue. — 13° Une messe à 10 voix. — Des Répons pour la Noël, et beaucoup d'autres pièces.

Il y a beaucoup d'apparence que ce maître est le même qui a été nommé *Cannicciani* par Gerber (*Neues Lex. der Tonkünstler*), et qu'il dit être auteur d'une messe à seize voix en quatre chœurs, datée de 1679. (Ne serait-ce pas 1697 qu'il faut lire?)

CANNOBIO (Alexandre), savant littérateur italien, né à Vérone vers le milieu du seizième siècle, a donné au public une dissertation intitulée : *Breve Trattato sopra le Academie in musica*; Venise, 1571, in-4°. Haym et Fontanini font mention, dans leurs Bibliothèques italiennes, d'un savant nommé *Alexandre Canovio*, auteur d'un traité de musique spéculative dont le manuscrit serait à la bibliothèque de l'Institut de Bologne. Il ne serait pas impossible que *Cannobio* et *Canovio* fussent la même personne, et qu'il n'y eût qu'une altération de nom dans le dernier, par le changement de *b* en *v*, dont il y a de nombreux exemples en Italie, et surtout à Venise. N'oublions pas cependant que les deux auteurs cités disent que *Canovio* vécut au quinzième siècle : s'ils ne se sont pas trompés sur l'époque, la conjecture tombe d'elle-même.

CANOBIO (Charles), violoniste italien, était attaché à l'orchestre de l'Opéra à Saint-Pétersbourg, en 1790. On a de sa composition : *Six Duos pour flûte et violon*; Paris, 1780.

CANTEMIR (Démétrius), prince, naquit en Moldavie, le 26 octobre 1673. Il fit ses premières armes sous la direction de son père, en 1692 : à la mort de celui-ci, il fut nommé par les barons de la province pour lui succéder; mais

Digitized by Google

cette nomination ne fut point confirmée par la Porte, et il alla vivre à Constantinople. Nommé plus tard hospodar de Moldavie, il refusa deux fois cette dignité, et ne l'accepta que sur la promesse qui lui fut faite qu'il serait affranchi de toute espèce de tribut, pendant qu'il gouvernerait cette province. Trompé dans son attente, il traita avec Pierre le Grand, et il fut convenu entre eux que la Moldavie serait érigée en principauté héréditaire, et que Démétrius Cantemir joindrait ses troupes à celles de l'empereur. Ce traité ne put être exécuté à cause de la trahison des Moldaves ; Démétrius fut obligé de s'enfuir, et de se réfugier dans le camp de son allié. Pierre créa Cantemir prince de l'empire russe, et lui donna de grands établissements en Ukraine. Il mourut dans ses terres, le 21 août 1723. Cantemir parlait le turc, le persan, l'arabe, le grec, le latin, l'italien, le russe, le moldave, et entendait fort bien le grec ancien, l'esclavon et le français. Il était versé dans les sciences, et particulièrement dans la musique. Dans son *Histoire de l'agrandissement et de la décadence de l'empire ottoman*, traduit en français par Jonquières, d'après une version anglaise (Paris, 1743, in-4°), Démétrius dit qu'il a introduit l'art de noter la musique chez les Turcs de Constantinople. Suivant Toderini, Cantemir, à la demande de deux ministres puissants, écrivit en turc un traité de musique, et le dédia au sultan Achmed II. Villoteau affirme, dans ses Mémoires sur la musique des Orientaux, que les signes dont parle Cantemir sont aujourd'hui absolument inconnus aux Turcs. On a aussi de ce prince *Introduction à la musique turque*, en moldave; manuscrit in-8°, qui se trouve à Astrakan

CANTHAL (Auguste), flûtiste, né à Lubeck, était attaché au théâtre de Hambourg en 1832. En 1847 il fit un voyage à Copenhague et s'y fit entendre avec succès : le roi de Danemark lui fit don d'une médaille d'or. Arrivé à Leipsick dans l'année suivante, il y obtint la place de directeur du corps de musique de la garde nationale. On connaît de cet artiste quelques compositions pour son instrument et des danses pour le piano.

CANTINO (Paul), organiste de l'église Saint-André à Mantoue, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On a imprimé de sa composition *Madrigali a cinque voci, libro primo; in Venezia, presso Giacomo Vincenti e Ricciardo Amadino*, 1585, in-4° obl.

CANTONE (Le P. Séraphin) ou **CANTONI**, né dans le Milanais, fut moine de Mont-Cassin au monastère de Saint-Simplicien, vers la fin du seizième siècle, et ensuite organiste de l'église cathédrale de Milan. Il a publié les ouvrages suivants, de sa composition : 1° *Canzonette a tre*; Milan, 1588. — 2° *Canzonette a quattro voci*; ibid., 1599. — 3° *Sacræ cantiones 8 vocum in partitura*; ibid., 1599. — 4° *Vespri a versetti, e falsibordoni a cinque voci*; ibid., 1602. — 5° *I Passi, le Lamentazioni, e altre cose per la Settimana santa a cinque*; Milan, 1603. — 6° *Motetti a cinque, lib. 1, con partitura*; Venise, 1596. — 7° *Motetti a 5, lib. 2, con partitura*; Milan, 1605. — 8° *Motetti a 2, 3, 4, 5, lib. 4, col basso continuo*; Venise, 1625. — 9° *Messa, Salmi e Letanie a 5 voci*; Venise, 1621. — 10° *Academie festevole concertate a sei voci col basso continuo, opera di spirituale recreazione, ornata de' migliori ritratti de più famosi musici di tutta l'Europa, con l' andante all' Inferno ed al Paradiso, concerti di varii instrumenti, ed un piacevole giuocco d' uccelli*; Milano, Giorgio Rolla, 1637. Ouvrage singulier, où il y a plus de mauvais goût que d'originalité réelle. Le P. Cantone fut un des premiers compositeurs qui introduisirent dans la musique religieuse un style concerté rempli de traits de vocalisation plus convenables pour le théâtre que pour l'église. Bodenchatz a inséré dans ses *Florilegii Portensis* un motet à huit voix, de la composition de Cantone.

CANTONE (Girolamo), mineur conventuel, maître des novices, et vicaire au couvent des Cordeliers de Turin, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié : *Armonia Gregoriana*, Turin, 1678, in-4°. C'est un traité de plain-chant de peu de valeur.

CANTU (Jean), chanteur qui dès sa jeunesse annonçait un talent remarquable, mais que la mort moissonna avant qu'il eût atteint l'âge de vingt-quatre ans, le 9 mai 1822. Fils d'un ténor médiocre (Antoine Cantù), qui chantait encore au théâtre Carcano de Milan en 1816, et qui depuis fut attaché à la chapelle de la Cathédrale de Bergame et mourut en 1841, Cantù, né à Milan, en 1799, eut pour maître de chant Gentili, et fit sous sa direction d'étonnants progrès. Doué d'une voix étendue, pénétrante et d'un beau timbre, d'une taille avantageuse, et d'une figure intéressante et expressive, il ne lui manquait rien pour obtenir de beaux succès ; la légèreté de la vocalisation, le goût, et une prononciation pure et correcte, étaient les caractères distinctifs de son talent. Après avoir débuté avec succès à Florence, il fut engagé pour l'Opéra-Italien de Dresde, où il excita l'enthousiasme du public ; il ne vécut point assez pour réaliser les espérances qu'il avait données.

Digitized by Google

Jacques Cantù, frère de Jean, était compositeur de musique d'église à Bergame en 1840. Un autre musicien de ce nom est professeur de musique à l'institut des Aveugles de Milan.

CANUTI (Philippe), avocat à Reggio, né à Bologne, vers 1790, est auteur d'un écrit intitulé : *Vita di Stanislao Mattei, scritta da Filippo Canuti, avvocato, all' Academia Filarmonica di Bologna dedicata*; Bologna, 1829, in-8° de 35 pages, avec le portrait de Mattei. Il a paru à l'occasion de cette notice biographique un examen critique qui a pour titre : *Osservazioni sulla vita del P. Mattei, scritta da Filippo Canuti*, etc., Reggio, 1830, in-8°.

CANUTIO (Pierre de) ou CANUZIO, surnommé *Potentinus*, parce qu'il était né à Potenza, dans le royaume de Naples, fut mineur conventuel au commencement du seizième siècle. Angelo de Piccitone le cite (*Fior angelico di musica*, lib. I, cap. 34) comme auteur d'un traité de musique intitulé : *Regulæ florum musicæ*. Tevo (*Musico Testore*, p. 115) en parle aussi, mais d'après Angelo de Piccitone, et n'en rapporte qu'une courte citation. Le P. Martini dit que cet ouvrage a été imprimé à Florence en 1501 ; Forkel fixe la date de l'impression à 1510 : il ne s'est pas trompé, car un exemplaire de ce volume rarissime se trouve dans la bibliothèque royale de Berlin, et porte en effet cette date. En voici le titre exact : *Regule florum musices edite per venerandum patr. fratem* (sic) *Petrum de Canutiis Potentinum ordinis Minorum collecte ex visceribus musicorum doctorum eo maxime Severini Boetii, Guidonis, Pitagora, Aristosenis* (sic), *Mtri Remigii, Fratris Bonaventure deBriscia, Tintoris et nonnullorum aliorum quorum nomina brevitatis causa non citamus. Florentie per Bernardum Zucchettum*, 1510, in-4°. Possevin (*Biblioth. select.*) cite le nom d'un musicien appelé *Petrus de Canuciis*; il y a lieu de croire que c'est le même que *Canutio* ou *Canuzio*. Le P. Martini l'appelle *Cannutiis*, et il a été copié par Gerber dans son ancien Lexique. Ce nom a été défiguré par Choron et Fayolle en celui de *Canuntiis*, dans leur *Dictionnaire des musiciens*.

CANZI (Catherine), première cantatrice de la cour de Würtemberg, n'est pas d'origine italienne comme l'ont cru quelques biographes, car elle est fille d'une dame hongroise qui épousa en secondes noces le baron de Zinnico, major au service d'Autriche, grand amateur de musique à Vienne. Elle naquit en 1805, à Bade, près de cette ville. Après avoir fait l'étude de la musique sous des maîtres inconnus, elle devint élève de Salieri en 1819 ; et, après avoir pris des leçons de ce maître pendant deux ans, elle débuta dans les concerts de la cour en 1821. Dans la même année, elle joua au théâtre de la cour impériale avec succès dans quelques opéras de Rossini ; puis elle fit un voyage en Allemagne et se fit entendre à Prague, Berlin, Dresde, Leipsick, Cassel, Francfort et Darmstadt. En 1822, elle se rendit à Milan et perfectionna son talent sous la direction de Banderali. Elle chanta au théâtre de la Scala pendant le carnaval de 1823, puis obtint des succès à Florence, à Parme, à Turin, à Modène et à Bologne. De retour en Allemagne dans l'année 1825, elle fut engagée au théâtre de Leipsick, puis se rendit à Londres et de là à Paris, où elle joua en 1826, sans y produire beaucoup de sensation. Elle n'y resta qu'une saison. Dans l'année suivante elle fut engagée à Stuttgard, où elle a chanté pendant dix ans environ. En 1830, elle y épousa Walbach, régisseur du théâtre royal. Elle s'est retirée de la scène avec une pension accordée par le roi de Würtemberg.

CAPALTI (François), né à Fossombrone, dans l'État de l'Église, maître de chapelle de la cathédrale de Narni, a publié un traité du contrepoint sous ce titre : *il Contrappuntista pratico, ossia Dimostrazioni fatte sopra l' esperimento*; Terni, per Antonio Saluzzi, 1788, in-8° de 232 pages.

CAPECE (Alexandre), compositeur, né à Terano, dans l'Abbruzze, vers la seconde moitié du seizième siècle, fut attaché au service du cardinal Majolatti comme maître de chapelle de la cathédrale de Ferrare. Les compositions de ce maître venues à ma connaissance sont : 1° *Motetti a 2, 3 e 4 voci, libro primo*; in Roma, Bart. Zanetti, 1611. — 2° *Motetti concertati a 2, 3, 4, 5, 6, 7 e 8 voci, libro secondo*; Roma, Gio. Battista Robletti, 1613 — 3° *Il Primo Libro de' Madrigali a quattro, cinque e otto voci, opera quinta*; in Roma, appresso Gio. Bat. Robletti, 1616, in-4°. — 4° *Otto Magnificat sopra li tuoni dell' Ecclesia*, op. 4 ; Venise, 1616, in-4°. — 5° *Sacri concerti d'un vago e nuovo stile a 2, 3 e 4 voci*, op. 10. Cet ouvrage est indiqué par le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal, Jean IV. — 6° *Matutino del Natale a 2, 3, 4, 5, 6 e 8 voci*; Venise, 1623. — 7° *Madrigali a quattro, cinque, sei e otto voci, libro secondo*; Venise, 1617. — 8° *Il Terzo Libro de' Madrigali a cinque voci*, op. 13; in Roma, app. Gio. Batt. Robletti, 1625. — 9° *Motetti a 2, 3 e 4 voci*, lib. 3; Venise, Bart. Magni, 1632. C'est une réimpression. Il est vraisemblable que l'auteur d'un œuvre intitulé *Otto Magnificat a 4 voci*, op. 4, Rome, Bart. Zanetti, 1616, dont le nom est écrit *Alessandro Capiccio*, est le même que *Capece*.

Digitized by Google

Il était alors maître de chapelle de la cathédrale de Rieti.

CAPECELATRO (VINCENZO), compositeur napolitain, ancien élève du Conservatoire de *San Pietro a Majella*, à Naples, s'est essayé sur la scène, sans succès, par un opéra représenté en 1837, au théâtre du *Fondo*, sur un libretto pris dans le sujet de *la Mansarde des artistes*, vaudeville français. En 1845, cet artiste a donné au même théâtre *Mortedo*, opéra *semi-seria*, qui ne fut pas plus heureux. On a imprimé quelques morceaux de ce dernier ouvrage avec piano, à Milan, chez Ricordi. M. Capecelatro a passé quelques années à Paris comme professeur de chant : il y a publié un joli recueil de romances et de nocturnes, sous le titre de l'*Écho de Sorrente*. On connaît aussi de lui quelques morceaux pour le piano, publiés à Milan, chez Ricordi.

CAPELLA (MARTIANUS-MINEUS-FÉLIX), né à Madaure en Afrique, selon Cassiodore; mais lui-même se nomme *nourrisson d'Élice*, ville de l'Afrique propre, sur l'emplacement de l'ancienne Carthage. On ignore l'époque précise où il vécut : quelques auteurs la fixent vers l'an 475; d'autres l'ont reculée jusqu'au milieu du troisième siècle. Capella est l'auteur d'une espèce d'Encyclopédie latine, intitulée *Satyricon*, et divisée en neuf livres, dont les deux premiers, qui servent d'introduction aux autres, contiennent une sorte de roman allégorique, intitulé *des Noces de la Philologie et de Mercure*. Les sept autres livres traitent des arts libéraux, c'est-à-dire de la grammaire, la dialectique, la géométrie, l'arithmétique et l'astronomie. Le neuvième livre a pour objet la musique; ce n'est qu'un extrait de l'ouvrage d'Aristide Quintillien, écrit d'un style obscur et barbare. La première édition de cet ouvrage a paru à Vicence en 1499, in-fol. Gerber (*Neues historisch-biograph. Lexik.*) assure qu'il y en a une édition antérieure, imprimée à Parme en 1494, in-fol.; mais celle-ci paraît supposée. D'autres éditions ont paru à Modène, en 1500, Bâle, 1532, Lyon, 1539 avec des notes, et Bâle, 1577, avec des scolies et des variantes publiées par Vulcanius. Une autre édition meilleure a été publiée par Grotius, qui n'avait que quinze ans lorsqu'elle parut. Elle est intitulée : *Martiani Minei Felicis Capellæ, Carthaginensis, viri proconsularis Satyricon, in qua de Nuptiis Philologiæ et Mercurii libri duo, et de septem artibus liberalibus singulares omnes et emendati ac notis sive februis Hug. Grotii illustrati*, Leyde, 1599, in-8°. De toutes les éditions, la meilleure est celle que Frédéric Kopp a donnée, avec un commentaire perpétuel, sous ce titre : *Martiani Minei Felicis Capellæ, Afri. Carth., de Nuptiis Philologiæ et Mercurii, et de Septem Artibus liberalibus libri novem, ad codicum Mss. fidem cum notis variorum;* Francofurti, 1836, gr. in-4°. Meibomius a inséré le neuvième livre du *Satyricon* dans sa collection d'auteurs grecs sur la musique, Amsterdam, 1652, 2 vol. in-4°, et l'a accompagné de notes. Rémi d'Auxerre (*Remigius Altisiodorensis*) a donné sur le traité de musique de Capella un commentaire que l'abbé Gerbert a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, tome Ier, pages 63-94.

CAPELLETTI (CHARLES), compositeur bolonais, élève de Mattei et membre de l'académie des philharmoniques, s'est fait connaître par les opéras dont les titres sont : 1° *La Contessina*, représenté à Bologne en 1830. — 2° *L'Amor mulinaro*, à Ferrare en 1837. — 3° *Il Sindaco burlato*, à Bologne en 1844.

CAPELLI (L'ABBÉ JEAN-MARIE), ou CAPELLO, né à Parme, chanoine de la cathédrale de cette ville, vers la fin du dix-septième siècle, fut compositeur de la cour de Parme et mourut en 1728. Il a beaucoup écrit pour le théâtre, et a donné à Venise : 1° *Rosalinda*, en 1692 (au théâtre *S. Angelo*); cet ouvrage fut joué à Rovigo, en 1717, sous le titre de *Erginia Mascherata*. — 2° *Giulio Flavio Crispo*, en 1722, et *Mitridate, re di Ponto*, en 1723. On connaît aussi de lui *la Griselda* et *Climene*.

Un autre compositeur nommé *Capelli* s'est fait connaître, vers la fin du dix-huitième siècle, par quelques opéras parmi lesquels on remarque celui d'*Achille in Sciro*. Il a écrit aussi le 116me Psaume à quatre voix, et quelques ariettes et cantates italiennes.

CAPELLO (JEAN-MARIE), compositeur, né à Venise vers la fin du seizième siècle, fut organiste de l'église *delle Gratie* à Brescia; il a composé treize livres de messes et de psaumes; le neuvième a paru à Venise en 1616.

CAPELLO (LE P. JEAN-FRANÇOIS), né à Venise dans la seconde moitié du seizième siècle, fut moine d'une congrégation particulière de *servites*, dans cette ville. On connaît de lui les ouvrages intitulés : 1° *Sacrorum concentuum 1 et 2 voc. cum Motettis ac Litanils B. M. V. op. 1*; Venise, Richard Amadino, 1610, in-4° — 2° *Lamentazioni, Benedictus e Miserere per la settimana santa, a 5 voci*, op. 3; ibid., 1612. — 3° *Motetti in dialogo a 2, 3 e 4 voci*, op. 5; Venise, Jacques Vincenti, 1613, in-4°. — 4° *Motetti e Dialoghi a cinque, sei, sette e otto voci, con sinfonie, ritornelli, ed una Missa in fine; il tutto variatamente concertato con voci ed*

Digitized by Google

istromenti. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1615, in-4°. On trouve des motets de J. Fr. Capello dans le *Promptuarium musicum* de Dontrid. (*Voy.* ce nom.)

CAPELLO (Le P. Bartholomé), né à Naples au commencement du dix-septième siècle, fut mineur conventuel ou grand cordelier au couvent de cette ville. Il s'est fait connaître par un œuvre qui porte le titre singulier de *Sacra animorum pharmaca, quinque vocibus*; Naples, César Liccioli, 1650, in-4°. Ces *Remèdes sacrés des âmes* sont des motets.

CAPILUPI (Geminiano), compositeur, né à Modène vers 1560, fut élève d'Horace Vecchi. Tiraboschi, d'après la chronique de Spaccini, rapporte (*Bibliot. Modenese*, t. VI, p. 580) que Capilupi se montra ingrat envers son maître, en lui faisant ôter par ses intrigues la place de maître de chapelle de la cathédrale de Modène, en 1604 (*voy.* Vecchi), pour se la faire donner, et qu'en effet il lui succéda alors en cette qualité! Il mourut à Modène, le 31 août 1616. On connaît de lui : 1° *Motetti a 6 e 8 voci, libro primo*, Venise, Jacques Vincenti, 1603, in-4°. Bodenchatz (*voy.* ce nom) a tiré de ce recueil deux motets à 8 voix pour les placer dans ses *Florilegii Portensis*: — 2° *Madrigali a cinque voci, libro* 1° *et* 2°; Venezia, Ang. Gardano, 1603, in-4°. On trouve aussi dans la bibliothèque de Lieguitz : *Canzonette a 3 voci, di Horatio Vecchi et di Gemignano Capilupi da Madona* [sic], *novamente poste in luce; Noribergæ, excud. Paul Kaufmann*, 1597, in-4°. Il y a 34 morceaux dans ce recueil.

CAPOANI (Jean-François), compositeur né à Bari, vivait en 1550. On trouve quelques-unes de ses compositions dans le premier livre de la collection des auteurs de Bari publiée par Antiquis, à Venise, en 1585.

CAPOCCI (Alexandre), compositeur de l'école romaine au commencement du dix-septième siècle, est connu par un ouvrage qui a pour titre : *Matutino del santo Natale, a* 1, 2, 3, 4, 6 *e* 8 *voci, con il basso per l'organo*. Rome, 1623.

CAPOCI (Salvator), compositeur, n'est connu que par l'opéra *Amalia di Viscardo*, qui fut joué à Rome en 1842.

CAPOCINI ou **CAPOCINO** (Alexandre), né dans la province de Spolète, vécut à Rome vers 1624. Jacobelli cite dans sa *Bibliotheca Umbriæ* un traité *de Musica*, en cinq livres, de cet auteur peu connu.

CAPOLLINI (Michel-Ange), compositeur italien, au commencement du dix-septième siècle, a fait exécuter à Mantoue un oratorio de sa composition, intitulé *Lamento di Maria Vergine, accompagnato delle Lagrime di santa Maria Maddalena e di S. Giovanni per la morte di Giesù Christo, rappresentato in musica in stile recitativo nella chiesa de' Santi Innocenti di Mantua*, 1627.

CAPORALE (André), violoncelliste, a eu de la renommée en Angleterre, vers le milieu du dix-huitième siècle. Il était né en Italie, mais on ignore en quel lieu et en quel temps précis. Il arriva à Londres en 1735, s'y fixa, et devint l'artiste en vogue pour son instrument. Il ne possédait pas de grandes connaissances dans la musique, et son jeu laissait désirer plus de brillant et de fermeté dans l'exécution des passages difficiles; mais il tirait un beau son de son instrument, et il avait du goût et de l'expression. En 1740 il était attaché à l'Opéra Italien, dirigé par Hændel. Il vivait encore en 1749. Au delà de cette époque on ne trouve plus de renseignements sur lui. *Cervetto* (V. ce nom) fut le rival de Caporale.

CAPORITI (François), maître de chapelle de la cathédrale de Fermo (dans les États de l'Église), vécut au milieu du dix-septième siècle. On a imprimé de sa composition : *Motetorum quinque vocum liber primus*; Ancone, 1651, in-4°.

CAPOSÈLE (Le père Horace), frère mineur, né dans le royaume de Naples, a fait imprimer un livre intitulé *Pratica del canto piano o canto fermo*; Naples, 1625, in-fol. Ce traité du plain-chant est fort rare.

CAPOTORTI (Louis), compositeur napolitain, vécut dans les dernières années du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième. Il avait fait ses études musicales au Conservatoire de S. Onofrio. A peine sorti de cette école, il écrivit pour le théâtre *Nuovo* une farce intitulée *gli Sposi in risse*; puis il fit exécuter au Fondo l'oratorio *le Piaghe di Egitto*. En 1802 il donna au théâtre des Fiorentini *l'Impegno superato*. L'année suivante il écrivit pour le théâtre Saint-Charles l'*Obedde ed Alamaro*, et en 1805, pour le même théâtre, *il Ciro*, puis *Enea in Cartagine*. Plus tard il donna au petit théâtre des *Fiorentini* : *Bref il sordo*, qui fut aussi joué à Rome, et fit représenter à Saint-Charles en 1813, pour le jour de fête de Napoléon, *Marco Curzio*. Ses derniers ouvrages furent le petit drame *Ernesta e Carlino*, joué au théâtre des *Fiorentini* en 1815, et une grande cantate sur la poésie du chevalier Ricci, qui fut exécutée au théâtre Saint-Charles. On connaît aussi en manuscrit plusieurs messes et psaumes de Capotorti.

CAPPA (Giofredo), un des bons élèves de

Digitized by Google

Nicolas Amati, s'établit dans le Piémont et y fonda l'École de la lutherie de Saluzzio ou Saluces, où demeurait le souverain, dans la dernière partie du dix-septième siècle. Plus tard, Cappa s'établit à Turin, où il travaillait encore en 1712; car il y a des instruments de lui qui portent cette date. Ses basses sont estimées.

CAPPEVAL (CAUX DE). *Voy.* CAUX.

CAPPONI (GIOVANNI-ANGELO), compositeur de l'école romaine, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a fait imprimer en 1650 un recueil de messes et de psaumes à huit voix, avec un *Miserere* à neuf. On connait aussi de lui des psaumes et des litanies à cinq, publiés à Rome en 1654. L'abbé Baini, cite dans ses *Mémoires sur la vie et les ouvrages de Palestrina* (n[te] 315) une messe sur les notes *ut, re, mi, fa, sol, la*, de Capponi, laquelle se trouve en manuscrit dans les archives de la chapelle Sixtine. Kircher, qui donne à Capponi la qualité de chevalier (*Musurg.* t. I, p. 611), a rapporté de lui un fragment d'un *Cantabo Domino* à 4 voix de soprano, assez bien écrit.

Un autre compositeur nommé *Capponi* a vécu vers la fin du seizième siècle. Il paraît qu'il était au service du duc de Savoie, car il a écrit la musique du *Triomphe de Neptune*, sorte de cantate, pour une fête navale que ce prince donna à *Mille Fonti.*

CAPPUS (JEAN-BAPTISTE), né à Dijon vers le commencement du dix-huitième siècle, fut pensionnaire de cette ville pour la musique, et maître ordinaire de l'académie. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Premier Livre de pièces de viole et de basse continue;* Paris, Boyvin, 1730, in-4° obl. — 2° *Premier Recueil d'airs sérieux et à boire;* Paris, 1732, in-4°. — 3° *Second Recueil, id.;* Paris, 1732, in-4°. — 4° *Sémélé, ou la Naissance de Bacchus, cantate à voix seule, avec symphonie;* Paris, 1732, in-fol. — 5° *Second Livre de pièces de viole;* Paris, 1736, in-4°. Ce musicien a écrit aussi *les Plaisirs de l'hiver,* divertissement en un acte, représenté devant la reine, au château de Versailles, le 13 novembre 1730. Enfin Cappus est auteur d'une *Petite Méthode de musique;* Paris, 1747, in-4° obl.

CAPRANICA (CÉSAR), professeur de musique à Rome, vers la fin du seizième siècle, a écrit et publié un petit traité de musique sous ce titre : *Brevis et accurata totius musicæ notitia;* Rome, 1591, in-4°. Cet opuscule a été réimprimé à Palerme en 1702, par les soins de Vincenzo Navarra, prêtre bénéficié de la cathédrale, avec quelques corrections de l'éditeur. C'est un ouvrage de peu de valeur.

CAPRANICA (MATTEO), compositeur italien, né à Rome, a écrit plusieurs opéras au nombre desquels on remarque *Aristodemo,* joué au théâtre *Argentina,* vers 1746. Reichardt a cité un *Salve Regina* pour voix de soprano, avec accompagnement d'instruments à cordes, composé par ce maître. Ce fut Capranica qui termina l'opéra de Leo, *la Finta Frascatana,* parce que l'illustre maître fut frappé d'apoplexie en écrivant cet ouvrage.

CAPRANICA (ROSA), cantatrice italienne, élève de la célèbre Mingotti, était engagée à la cour de Bavière en 1770. Suivant l'abbé Bertini (*Dizzion. stor. crit. degli scrittori di musica*), elle était de la même famille que les précédents. Sa voix était fort belle, et son chant gracieux : elle eut des succès non-seulement à Munich, mais aussi en Italie et particulièrement à Rome. Elle épousa le violoniste Lops, élève de Tartini, musicien de la cour de Bavière, et se rendit en Italie avec lui, en 1792.

CAPRICORNUS (SAMUEL). *Voyez* BOKSHORN.

CAPRIOLI (ANTOINE), en latin *Capreolus*, musicien né à Brescia, vécut dans la seconde moitié du quinzième siècle et au commencement du seizième. On trouve des pièces de sa composition dans le recueil rarissime imprimé par Octave Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1504, sous le titre de *Canti cento cinquanta.* Caprioli fut aussi l'un des auteurs de ces pièces si originales et si intéressantes connues sous le nom de *Frottole,* lesquelles, par leur style libre autant qu'élégant, semblent avoir été une protestation des artistes italiens contre les formes sévères introduites dans leur patrie par les musiciens belges. On en trouve onze de sa composition dans le quatrième livre publié par le même éditeur, sous le titre de *Strambotti, ode, frottole, sonetti, et modo di cantar versi latini e capituli* (sans nom de lieu, d'imprimeur et sans date). Quelques pièces du même se trouvent aussi dans les livres 7° et 8° des collections de *Frottole* imprimées par le même Petrucci.

CAPRIOLI, ou CAPRIOLO (JEAN-PAUL), chanoine régulier de Saint-Sauveur à Modène, au commencement du dix-septième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par quelques œuvres pour la chambre et l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Canzonette a tre voci, libro primo;* Venise, Jacques Vincenti, 1602, in-4°. — 2° *Sacræ cantiones 1 et 2 voc.;* Mutinæ, apud Julian. Cassianum, 1618.

CAPRON (. . .), habile violoniste et l'un des meilleurs élèves de Gaviniès, débuta au Concert spirituel en 1768. Il publia, en 1769, six so-

Digitized by Google

nates pour le violon, op. 1, et l'année suivante six quatuors, op. 2. Capron avait épousé en secret la nièce de Piron, qui, devenu aveugle, feignit de n'en rien savoir; mais il disait quelquefois : *Je rirai bien après ma mort : ma bonne Nanette a le paquet.* En effet, lorsqu'on fit l'ouverture du testament qu'il avait fait, on trouva ces mots : *Je laisse à Nanette, femme de Capron, musicien*, etc.

CAPSBERGER. *Voy.* KAPSBERGER.

CAPUANA (Le docteur MARIO), compositeur et maître de chapelle du sénat et de la cathédrale de *Noto*, en Sicile, vers le milieu du dix-septième siècle. On connaît sous ce nom : 1° *Motetti a 2, 3, 4 e 5 voci*, op. 3; Venise, 1649, in-4. — 2° *Messa de' Defonti, a 4 voci;* Venise, Al. Vincenti, 1650, in-4°.

CAPUANI (LE P. BAPTISTE), né à Correggio vers 1540, et mineur conventuel au couvent de cette ville, fut visiteur apostolique des religieuses de France, théologien distingué et prédicateur. Le P. Capuani a travaillé à la réformation du chant pour les couvents de son ordre, et a laissé en manuscrit dans celui de Correggio : 1° *Introit. Propr. de tempore*, in-fol., daté du 29 juillet 1582. — 2° *Introit. Commun. Sanctorum, et Propr. Sanctorum*, in-fol. — 3° Plusieurs messes entières, gr. in-fol. daté du 10 août 1582; — 4° *Antifone de' Santi proprii*, in-fol., 15 août 1583. — 5° *Antiphonæ Sanctorum et de Communi*. Le P. Capuani était lié d'amitié avec le P. Jérôme Diruta, avec qui il vécut au couvent de Correggio. (*Voy.* DIRUTA).

CAPUTI (ANTOINE), compositeur italien qui vivait en 1754, s'était fixé en Allemagne, et y a fait représenter un opéra de *Didone abbandonata*. On connaît aussi un concerto de flûte de sa composition, en manuscrit.

CAPUZZI (JOSEPH-ANTOINE), maître de violon à l'institut musical de Bergame, et directeur de l'orchestre de Sainte-Marie-Majeure, naquit à Brescia en 1740, et non à Venise, comme on le dit dans le *Dictionnaire des musiciens* de 1810, d'après l' *Indice de' teatri spettacoli*, de 1787-1788. M. Caffi assure cependant que Capuzzi était né à Bergame. Il eut pour maître de violon Nazari, un des meilleurs élèves de Tartini, et reçut des leçons de composition de Ferdinand Bertoni, à Venise. En 1796 il fit un voyage à Londres, où il composa la musique d'un ballet intitulé : *la Villageoise enlevée, ou les Corsaires;* il mourut à Bergame le 28 mars 1818, à l'âge de soixante-cinq ans. On a de lui : Trois œuvres de quintetti, publiés à Venise, deux œuvres de quatuors, gravés à Vienne, et deux concertos de violon. Il a composé la musique de plusieurs opéras et farces italiennes, qui ont eu du succès, ainsi que plusieurs ballets.

CARACCIOLO (PAUL), compositeur, né à Nicosia, en Sicile, vers le milieu du seizième siècle, a publié : *Madrigali a cinque, libro* 1°; Palerme, sans date. Cet ouvrage a été réimprimé à Venise, chez l'héritier de Jérôme Scotto en 1582, in-4°.

CARACCIOLO (PASCAL), marquis d'Arena et duc de Sorrento, gentilhomme de la chambre du roi des Deux-Siciles, est neveu du marquis de Caracciolo, ambassadeur de Naples à Paris, qui fut chef du parti des piccinistes, et se montra ardent adversaire de Gluck et de sa musique. Pascal Caracciolo fit ses études au collége des Carracioli et y apprit les éléments de la musique. Entré dans le monde, il fut chargé de quelques emplois importants; mais il ne cessa pas de cultiver l'art pour lequel il s'était senti une vocation décidée dès son enfance. Les productions musicales du marquis d'Arena sont : 1° Une cantate à 3 voix, intitulée *il Ritorno*. — 2° Deux messes à grand orchestre. — 3° *Coriolano*, cantate à 4 voix. — 4° *Il Finto Pastore*, cantate à 3 voix. — 5° Le psaume *Dixit Dominus* à grand orchestre. — 6° *L' Amor costante*, cantate à 3 voix. — 7° Nocturne avec violes et instruments à vent. — 8° Quatuor pour piano, flûte, clarinette et alto. — 9° Cantate à 2 voix pour ténor et basse. — 10° *Salve Regina* à grand orchestre. — 11° *Magnificat*, idem. — 12° *Credo*, idem. — 13° *Tantum ergo*, idem. — 14° Deux motets à 2 chœurs et orchestre. — 15° Cantate à 3 voix, chœur et orchestre, exécutée là première fois à la séance d'installation de l'Académie des *Cavalieri*, dans le palais Calabritto, en 1816, à l'occasion du retour du roi Ferdinand I[er] dans ses États.

CARADORI-ALLAN (MADAME), connue d'abord sous le nom de mademoiselle *de Munck*, naquit en 1800 dans la maison palatine, à Milan. Son père, baron de Munck, était Alsacien et ancien colonel au service de France. L'éducation musicale de M[lle] de Munck fut entièrement l'ouvrage de sa mère, sans la participation d'aucun secours étranger. La mort du baron de Munck et la situation malheureuse de sa famille, qui en fut la suite, obligèrent sa fille à chercher une ressource dans ses talents. Après avoir parcouru la France et une partie de l'Allemagne, elle passa en Angleterre, où elle prit le nom de *Caradori*, de la famille de sa mère. Elle débuta au théâtre du roi, le 12 janvier 1822, par le rôle du page dans *les Noces de Figaro*, et successivement elle chanta dans *Elisa e Claudio, Corradino*, et *la Clemenza di Tito*, comme *prima donna*. Sa

Digitized by Google

voix pure et flexible, la justesse de son intonation et plusieurs autres qualités assurèrent son succès. Mais c'est surtout comme cantatrice de concert qu'elle obtint la faveur publique; elle s'est fait entendre à Brighton, à Oxford, à Bath, à Bristol, à Glocester, etc., et partout elle a reçu des applaudissements. Madame Caradori a publié plusieurs romances de sa composition à Paris et à Londres. Dans la saison du carnaval, en 1830, elle a chanté avec succès au théâtre de *la Fenice*, à Venise. Vers 1835 elle s'est fixée en Angleterre et a chanté dans les festivals de Norwich, de Manchester et de Birmingham.

CARAFA (Philippe), de la maison des princes napolitains de ce nom, fut un des plus célèbres joueurs de luth et de guitare à sept cordes, appelée en Italie *bordelletto alla taliana*. Il vivait à la fin du seizième siècle et dans les premières années du dix-septième. Cerreto en parle (*Prattica musicale*, lib. I, p. 155) comme brillant encore par son talent en 1601.

CARAFA (Joseph), littérateur napolitain, fixé à Rome vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé *de Capella regis utriusque Siciliæ et aliorum principum liber unus*; Romæ, 1749, in-4°.

CARAFA (Michel), de la noble famille de ce nom, né à Naples le 28 novembre 1785, a commencé l'étude de la musique au couvent de *Monte Oliveto*, à l'âge de huit ans. Son premier maître fut un musicien mantouan nommé Fazzi, habile organiste. Francesco Ruggi, élève de Fenaroli, lui fit faire ensuite des études d'harmonie et d'accompagnement, et plus tard il passa sous la direction de Fenaroli lui-même. Enfin, dans un séjour qu'il fit à Paris, il reçut de Cherubini des leçons de contrepoint et de fugue. Quoiqu'il eût écrit dans sa jeunesse, pour des amateurs, un opéra intitulé *il Fantasma*, et qu'il eût composé vers 1802 deux cantates, *il Natale di Giove*, et *Achille e Deidamia*, dans lesquels on trouve le germe du talent, néanmoins il ne songea d'abord à cultiver la musique que pour se délasser d'autres travaux : il embrassa la carrière des armes. Admis comme officier dans un régiment de hussards de la garde de Murat, il fut ensuite nommé écuyer du roi dans l'expédition contre la Sicile, et chevalier de l'ordre des Deux-Siciles. En 1812 il remplit auprès de Joachim les fonctions d'officier d'ordonnance dans la campagne de Russie, et fut fait chevalier de la Légion d'honneur.

Ce ne fut qu'au printemps de l'année 1814 que M. Carafa songea à tirer parti de son talent, et qu'il fit représenter son premier opéra intitulé *il Vascello l'Occidente*, au théâtre *del Fondo*. Cet ouvrage, qui eut beaucoup de succès, a été suivi de *la Gelosia corretta* au théâtre des Florentins, en 1815; de *Gabriele di Vergi*, au théâtre *del Fondo*, le 3 juillet 1816; d'*Ifigenia in Tauride*, à Saint-Charles, en 1817; d'*Adele di Lusignano*, à Milan, dans l'automne de la même année; de *Berenice in Siria*, au théâtre de Saint-Charles, à Naples, dans l'été de 1818, et de l'*Elisabeth in Derbishire*, à Venise, le 26 décembre de la même année. Au carnaval de 1819, M. Carafa a écrit dans la même ville *il Sacrifizio d'Epito*, et l'année suivante il a fait représenter à Milan *gli Due Figaro*. En 1821 il a débuté sur la scène française par l'opéra de *Jeanne d'Arc*, qu'il avait composé pour le théâtre Feydeau : cet ouvrage n'a pas eu le succès qu'aurait dû lui procurer la musique, car il s'y trouvait de belles choses. Après la mise en scène de cet opéra, M. Carafa alla à Rome, où il écrivit *la Capriciosa ed il Soldato*, qui eut beaucoup de succès. Il y composa aussi la musique du *Solitaire* pour le théâtre Feydeau de Paris, et celle de *Tamerlano*, qui était destiné au théâtre Saint-Charles de Naples, mais qui n'a pas été représenté. De tous les opéras de M. Carafa, celui qui a obtenu le succès le plus populaire est *le Solitaire*. Il s'y est glissé des négligences dans la partition, mais on y trouve des situations dramatiques bien senties et bien rendues. Après la représentation de cette pièce, qui eut lieu à Paris au mois d'août 1822, M. Carafa retourna à Rome pour y écrire *Eufemio di Messina*, où il y a quelques beaux morceaux, entre autres un duo dont l'effet est dramatique. Cet ouvrage eut une réussite complète. En 1823, le compositeur donna à Vienne *Abufar*, dont les journaux ont vanté le mérite. De retour à Paris, M. Carafa y fit représenter *le Valet de chambre*, dans la même année; en 1823 il donna *l'Auberge supposée*, et en 1825 *la Belle au bois dormant*, grand opéra. Dans l'automne de 1825 il avait aussi écrit *il Sonnambulo*, à Milan; puis il fit représenter à Venise le *Paria*, au mois de février 1826.

En 1827, il vint se fixer à Paris, dont il ne s'est plus éloigné. Le 19 mai de cette année il fit représenter un opéra en un acte intitulé *Sangarido*; cet ouvrage n'eut point de succès. Il fut suivi de *la Violette*, opéra en trois actes, dont M. Leborne avait composé quelques morceaux; de *Masaniello*, en trois actes, ouvrage rempli de belles choses et qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de M. Carafa (joué en 1828); de *Jenny*, en trois actes, qui n'eut qu'un succès incertain en 1829; de *la Fiancée de Lammermoor*, opéra italien écrit pour Mlle Sontag, d'un

Digitized by Google

ballet en trois actes intitulé *l'Orgie* (à l'Opéra, en 1831); de *la Prison d'Édimbourg*, en 1833, ouvrage qui réussit peu, mais qui méritait un meilleur sort, enfin de *la Grande-Duchesse*, opéra en quatre actes, représenté à l'Opéra-Comique. Il a aussi écrit, en 1833, *une Journée de la Fronde*, et *la Maison du rempart*. Enfin il a composé quelques morceaux pour la partition de *la Marquise de Brinvillers*. En 1837, il a succédé à Lesueur comme membre de la classe des beaux-arts de l'Institut. Après la mort du clarinettiste Beer, M. Carafa a été nommé directeur du Gymnase de musique militaire; mais cette école fut supprimée quelques années après. M. Carafa est aussi professeur de composition au Conservatoire de musique de Paris.

On a souvent reproché à cet artiste de remplir ses ouvrages de réminiscences et d'imitations; il faut avouer qu'il ne choisit pas toujours ses idées comme il pourrait le faire. Il écrit vite et négligemment, suivant l'usage des compositeurs italiens; mais, s'il avait voulu prendre plus de soin de ses partitions, on peut juger, par les bonnes choses qui s'y trouvent, que sa réputation aurait plus d'éclat.

CARAFA (Marzio-Gaetano), prince de Colobrano et duc d'Alvito, cousin du précédent, est né à Naples en 1798. Après avoir achevé ses études de littérature et de philosophie, il s'est livré avec ardeur à la lecture des meilleurs ouvrages italiens concernant la musique, et a étudié pendant cinq années les principes de cet art sous la direction de Gabriel Prota. En 1808, Salini, vieux maître de l'école de Durante, lui a donné des leçons de contrepoint jusqu'en 1811, époque où le prince devint élève de Fioravanti, pour le style idéal et l'instrumentation. La première production de cet amateur distingué est un *Miserere* à 4 voix, qui porte la date de 1819. Ses ouvrages se sont ensuite succédé dans l'ordre suivant : 1° *Dafne*, cantate à 4 voix et orchestre, 1819. — 2° *Messe de Requiem* à 12 voix réelles et orchestre, remplie de fugues, de canons et de *ricercari* sur le plain-chant : le style en est sévère et néanmoins a l'expression poétique du sens des paroles, 1821. — 3° autre *Messe de Requiem* à 4 voix réelles (2 ténors et 2 basses). — 4° *Miserere* sur la paraphrase de Giustiniani à 8 voix réelles. — 5° Des chœurs pour la tragédie de Monzani, *il Conte della Carmagnola*. — 6° d'autres chœurs pour l'*Adelchi* du même auteur. — 7° deux paraphrases du *Christus* à 6 voix réelles. — 8° Beaucoup de pièces à 4 voix pour la chambre. — 9° Environ 50 airs pour divers genres de voix. Depuis longtemps le prince Carafa s'est occupé de la rédaction d'un *Traité de Théorie musicale;* mais cet ouvrage n'a pas paru jusqu'à ce jour (1860).

CARAFFE (....). Il y a eu deux frères de ce nom dans la musique du roi et à l'Opéra, vers le milieu du dix-huitième siècle. Ils étaient fils d'un musicien qui était entré à l'Opéra en 1699 pour y jouer de la viole, et qui était mort au mois de février 1738. Caraffe, connu sous le nom de *Caraffe l'aîné*, était bon musicien. Il entra à l'Opéra en 1728. Son frère, beaucoup plus jeune, s'est fait connaître par divers ouvrages, entre autres, par de grandes symphonies, au Concert spirituel, en 1752.

CARAMELLA (Honorius-Dominique), ecclésiastique à Palerme, naquit en cette ville, le 15 février 1623, et mourut le 10 février 1661. Mongitore (*Bibl. Sic.*, t. I, p. 291) et Jœcher (*Gelehrt. Lex.*), citent de lui les deux ouvrages suivants, mais n'indiquent ni l'époque ni le lieu de leur impression : 1° *Pictorum et musicorum elogia*. — 2° *Musica pratico-politica, nella quale s'insegna ai principi christiani il modo di cantare un sol motetto in concerto*. Il est douteux que ce dernier livre soit relatif à la musique.

CARAMUEL DE LOBKOWITZ (Jean), évêque de Vigevano, naquit à Madrid, le 23 mai 1606. Après avoir fait de brillantes études et avoir acquis de grandes connaissances dans les mathématiques, la littérature et la philosophie, il entra dans l'ordre de Cîteaux, et professa la théologie à Alcala. Appelé ensuite dans les Pays-Bas, il y prit le bonnet de docteur en théologie, et fut successivement ingénieur dans les guerres qui désolaient alors ces provinces, abbé de Dissembourg dans le Palatinat, envoyé du roi d'Espagne à la cour de l'empereur Ferdinand III, et capitaine de moines enrégimentés, au siége de Prague, en 1648. A la paix de Westphalie, il reprit ses travaux apostoliques et fut nommé à l'évêché de Campagna, dans le royaume de Naples, par le pape Alexandre VII, et ensuite à celui de Vigevano, dans le Milanais, où il termina sa carrière, le 8 septembre 1682. Parmi les nombreux ouvrages de Caramuel, on remarque celui-ci : *Arte nueva de musica, inventada anno de 600 por S. Gregorio, desconcertada anno da 1026 por Guidon Aretino, restituida a su primera perfeccion anno 1620 por Fr. Pedro de Urena, reducida a este breve compendio anno 1644 por J.-C.*, etc., en Roma, por Fabio de Falco, 1669, in-4°. On trouve l'analyse de ce livre dans le *Giornale de' letterati d'Italia* (1669, p. 124). Caramuel de Lobkowitz y établit que saint Grégoire avait découvert la forme naturelle de la

Digitized by Google

gamme, et que Gui d'Arezzo a gâté ce système naturel en réduisant la gamme à six noms de notes. Il rapporte ensuite que Pierre de Urena a rétabli les choses dans leur ordre normal en ajoutant la septième syllabe (*ni*) aux six autres, et il fait voir que, par cette addition, la main harmonique et les muances deviennent inutiles. Godefroi Walther dit (*Musik. Lexik.*, art. *Lobkowitz*) qu'une édition antérieure du livre de Caramuel avait été publiée à Vienne (en 1645), et imprimée par Cosmerovio. A ce renseignement, Forkel ajoute (*Algem. Litter. der musik*, p. 270) que cette édition a pour titre : *ut, re, mi, fa, sol, la, nova musica*. Le savant auteur de l'histoire de la musique ne s'est-il pas trompé dans cette circonstance, et n'a-t-il pas confondu avec l'édition de Vienne de l'ouvrage de Caramuel, le livre de Buttstedt (*voy.* ce nom)? Cela est d'autant plus vraisemblable que ce titre, *ut, re, mi, fa, sol, la, nova musica*, n'a point de sens, ou du moins qu'il en a un absolument contraire à l'objet du livre; car la nouvelle musique ne consistait pas dans la gamme des six syllabes, mais celle de *ut, re, mi, fa, sol, la, ni;* tandis que le titre de Buttstedt, *ut, re, mi, fa, sol, la, tota musica*, dit exactement ce qu'il doit dire, puisque l'auteur affirme que toute la musique est renfermée dans la gamme des six syllabes.

On trouve différentes choses relatives à la musique dans le *Cursus mathematici* de Caramuel, et dans son livre *Mathesis Audax*, publié à Louvain, en 1642, in-4°. Jacques-Antoine Tardisi, a publié des *Memorie della vita di monsignore Gio. Caramuel de Lobkowitz, vescovo di Vigevano*. Venise, 1760, in-4°.

CARAPELLA (Thomas), maître de chapelle, né à Naples vers 1680, a publié des *Canzoni a due voci;* Naples, 1728, in-4°. On a aussi de sa composition des *Arie da camera* qui sont restés en manuscrit. Le P. Martini fait l'éloge du style de ce maître, dans son histoire de la musique (t. II). Choron et Fayolle ont reculé d'un siècle l'époque où Carapella a vécu. Son recueil imprimé à Naples par Camille Cavallo, est dédié à l'empereur Charles VI. Les pièces contenues dans cet œuvre sont d'un très-bon style. Les cinq premiers duos sont pour deux voix de soprano, les quatre suivants, pour soprano et contralto, et le dernier pour soprano et basse. Chaque pièce est composée de plusieurs airs et duos, remarquables particulièrement par l'expression et la clarté du style. L'ouvrage inédit de Carapella a pour titre : *Arie gravi per scuola di ben cantare*. L'auteur a voulu que cet œuvre ne servît pas seulement à exercer le chanteur dans le solfége et la vocalisation, mais dans l'expression et l'articulation de la parole. M. le marquis de Villarosa dit de cet ouvrage que la diversité de sentiments, de pensées et d'inspirations passionnées qui brillent dans toutes les pièces du recueil en font une production du plus haut prix. Malgré tant de mérite, Carapella ne put trouver d'éditeur pour le publier; lui-même n'avait pas l'argent nécessaire pour faire les frais de l'impression. Peut-être serait-il allé périr dans la boutique d'un épicier, s'il n'était tombé heureusement dans les mains de Sigismondo (*voy.* ce nom), ancien bibliothécaire du Conservatoire de Naples, qui le sauva de la destruction en le plaçant dans le dépôt qui lui était confié.

Les autres compositions de Carapella sont : 1° *Miserere* à 4 voix avec des versets pour l'orgue, ou sans versets. Cet ouvrage fut écrit pour l'église de *Monte Oliveto*, de Naples, où Carapella était maître de chapelle. — 2° *Peleo e Teti*, cantate composée en 1714 pour les noces du prince de Scalea avec Rose Pignatelli, de la famille des comtes de Monteleone. — 3° Les chœurs de la tragédie *il Domiziano*, du duc Annibal Marchese. — 4° *Il Trionfo della Castità*, oratorio chanté en 1715 dans la maison de la congrégation de Sainte-Catherine, à Celano, près de Naples. — 5° *La Battaglia spirituale*, oratorio dont la partition se conserve chez les Filippini de cette ville.

CARAUSAUX ou **CARASAUX**, poëte et musicien, naquit à Arras, vers le milieu du treizième siècle. Il nous reste six chansons notées de sa composition. Les manuscrits de la Bibliothèque impériale, n°° 65 (fonds de Cangé) et 7,222, en contiennent quatre.

CARAVACCIO (Jean), maître de chapelle de l'église de *Sainte-Marie-Majeure*, à Bergame, au commencement du dix-septième siècle, a publié un recueil de psaumes de sa composition, à Venise, en 1620.

CARAVAGGIO (Jean-Jacques GASTOLDI DE). *Voy.* Gastoldi. Gerber a fait, dans son nouveau *Lexique des musciens*, deux articles de *Caravaggio* et de *Gastoldi*, n'ayant pas vu qu'il s'agissait du même compositeur.

CARAVOGLIA (barbara), célèbre cantatrice et *prima donna* au théâtre de Saint-Charles, à Naples, en 1788.

CARAVOGLIO (Maria), cantatrice, née à Milan vers 1758, chanta en Italie, en Angleterre et en Allemagne, et fut appelée à Londres par Chrétien Bach, vers 1778, pour chanter à ses concerts. En 1784 elle était *prima donna* au théâtre de Prague, et en 1792, à celui de Messine.

Digitized by Google

Sa voix était agréable, quoique d'un volume peu considérable, et son chant était pur.

CARBASUS (. . .). On a sous ce nom, qui paraît être supposé, un petit écrit intitulé : *Lettre à M. de....., auteur du* Temple du goût, *sur la mode des instruments de musique ;* Paris, 1739, in-12. On ne sait sur quel fondement Blankenburg attribue (dans sa nouvelle édition de la *Théorie des beaux-arts,* de Sulzer) cet opuscule à l'abbé Goujet. La liste des écrits de cet abbé, donnée dans l'un des suppléments de Moreri, ne le cite pas. Barbier n'a point donné de renseignements sur ce pseudonyme dans son Dictionnaire. L'écrit dont il s'agit ne peut être l'ouvrage que d'un homme de goût qui connaissait la musique et qui s'en occupait, et l'abbé Goujet n'était certainement pas cet homme-là. On y fait voir que rien n'était plus ridicule que la passion qui s'était emparée de toute la France, sous le règne de Louis XV, pour la vielle et la musette.

CARBONCHI (Antoine), né à Florence, au commencement du dix-septième siècle, était chevalier décoré de l'ordre de Toscane pour la vaillance dont il avait fait preuve dans les guerres contre les Turcs. Doué d'instinct pour la musique, il se livra à l'étude de la guitare espagnole, et acquit une rare habileté sur cet instrument. Il avait inventé douze manières de l'accorder, dont chacune produisait des effets particuliers. L'ouvrage dans lequel il a fait connaître ces nouveautés a pour titre *le Dodici Chitarre spostate, inventate dal cavaliere Antonio Carbonchi, Fiorentino ;* Florence, Franc. Sabatini, 1639, in-fol. La même édition a été reproduite en 1643, avec un nouveau frontispice : *Libro secondo di Chitarra spagnuola, con due alfabeti, uno alla francese, e l' altro alla spagnuola ; dedicato all' illustriss. Sig. marchese Bartolomeo Corsini. In Firenze, per Francesco Sabatini, alle scale della Badia,* 1642, in-fol.

CARBONEL (Joseph-Noel), né à Salon, en Provence, le 12 août 1751, était fils d'un berger. Ayant perdu ses parents en bas âge, il fut recueilli par un particulier qui le fit entrer au collége des Jésuites. Ses études terminées, il fut envoyé à Paris pour y étudier la chirurgie ; mais, son goût pour la musique lui ayant fait cultiver, dès sa plus tendre jeunesse, le galoubet, instrument de son pays, il conçut le projet de le perfectionner et d'en faire son unique ressource. Ayant fait un voyage à Vienne, il y connut Noverre, qui y était alors maître de ballets, et qui depuis le fit entrer à l'Opéra pour y jouer du galoubet. Floquet, son compatriote, composa pour lui son ouverture du *Seigneur bienfaisant,* qu'il exécutait derrière le rideau. Par un travail assidu, il parvint à donner à l'instrument qu'il avait adopté tout le développement dont il était susceptible, et à jouer dans tous les tons sans changer de corps. Il a publié une *Méthode pour apprendre à jouer du tambourin ou du galoubet, sans aucun changement de corps, dans tous les tons ;* Paris, 1766. Carbonel est aussi l'auteur de l'article *Galoubet* qu'on trouve dans *l'Encyclopédie.* Il est mort pensionnaire de l'Opéra, en 1804.

CARBONEL (Joseph-François-Narcisse), fils du précédent, né à Vienne, en Autriche, le 10 mai 1773, n'avait que cinq ans lorsque ses parents vinrent se fixer à Paris ; son père lui enseigna les éléments de la musique, et le fit ensuite admettre au nombre des élèves de l'Opéra, vers 1782. Il joua en cette qualité, dans *Tarare,* le rôle de l'Enfant des augures. Lors de l'établissement de l'École royale de chant, en 1783, on l'y admit avec 400 livres de pension. Il reçut à cette école des leçons de Gobert pour le piano, de Rodolphe et de Gossec pour l'harmonie et la composition, de Piccini et de Guichard pour le chant. Plus tard il s'était perfectionné avec Richer, et enfin avec Garat, dont il était l'accompagnateur. Devenu lui-même professeur de chant, il a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarque madame Scio, célèbre actrice du théâtre Feydeau. Comme compositeur, Carbonel est connu par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Six sonates pour le clavecin, avec acc. de violon ad libit., liv.* 1 *et* 2 ; Paris, le Duc, 1798. — 2° *Pot-pourri sur les airs d'Eliska, pour clav. et viol.* — 3° *Trois sonates, id.* ; Paris, Imbault, 1799. — 4° Quelques sonates et morceaux séparés. — 5° Cinq recueils de romances. Carbonel est mort, le 9 novembre 1855, à Nogent-sur-Seine, où depuis vingt-quatre ans il s'était retiré.

CARBONELLI (Étienne), habile violoniste, fut élève de Corelli, à Rome. En 1720 il se rendit en Angleterre sur l'invitation du duc de Rutland, qui le logea dans sa maison. Peu de temps après son arrivée à Londres, il y publia douze solos pour le violon avec basse continue, et les joua souvent en public avec succès. Lors de l'organisation de l'Opéra, il fut placé à la tête de l'orchestre, et devint célèbre par sa brillante exécution. En 1725, il quitta ce théâtre pour passer à celui de Drury-Lane ; mais peu de temps après il s'engagea avec Hændel pour les oratorios. Dans la dernière partie de sa vie il négligea la musique et se fit marchand de vins. Il est mort en 1772.

CARCANO (Alexandre), maître de chapelle

Digitized by Google

de l'église Saint-Sylvestre, à Rome, s'est fait connaître par un livre intitulé : *Considerazioni sulla musica antica;* Rome, 1642, in-8°.

CARCANO (Joseph), maître de chapelle aux Incurables, à Venise, naquit à Crêma en 1703. Lorsque Hasse quitta Venise pour se rendre à Dresde, il proposa Carcano pour lui succéder au Conservatoire des Incurables. On possède encore dans la bibliothèque de cet établissement les compositions manuscrites de ce musicien. En 1742, on représenta à Venise l'opéra d'*Hamleto,* dont il avait fait la musique. Deux ans auparavant il avait fait exécuter, par les élèves du Conservatoire des Incurables, la cantate intitulée *la Concordia del tempo colla fame,* à 7 voix et orchestre, devant le prince électoral de Saxe, Frédéric-Christian. La poésie de cette cantate était de l'abbé Giovanandi, de Modène. Elle a été publiée à Venise en 1740, in-4°.

CARCASSI (Matteo), né à Florence vers 1792, se livra dès sa jeunesse à l'étude de la guitare, et par des travaux assidus acquit sur cet instrument un degré d'habileté fort remarquable. Venu à Paris plusieurs années après Carulli, il porta plus loin que lui les ressources de son instrument, et se fit une réputation brillante, qui fut de quelque préjudice à celle du fondateur de l'école moderne de la guitare. De nouveaux effets ont été imaginés par lui, et le mécanisme du doigter lui doit plusieurs perfectionnements. En 1822 il se rendit à Londres, s'y fit entendre avec succès, et y retourna dans les années 1823 et 1826. En 1824 il fit un voyage en Allemagne, et donna des concerts dans plusieurs grandes villes. Il retourna dans le même pays en 1827, et n'y fut pas moins bien accueilli que la première fois. En 1836 il fit un voyage dans sa patrie. Cet artiste a publié environ 40 œuvres de différents genres pour la guitare ; ces ouvrages ont été gravés à Paris, chez Meissonnier, et à Mayence, chez Schott fils. On y distingue un assez bon style et des traits qui ne sont pas communs. Ils consistent en sonatines, rondeaux détachés, pièces d'études, divertissements, caprices, fantaisies et airs variés. Carcassi est mort à Paris, le 16 janvier 1853.

CARDAN (Jérôme), médecin, géomètre et astrologue, naquit à Pavie en 1501. Il fut élevé dans la maison de son père, qui demeurait à Milan; mais, à l'âge de vingt ans, il se rendit à Pavie pour y terminer ses études; deux ans après il y expliqua Euclide. A trente-trois ans il professa les mathématiques, puis la médecine à Milan; ensuite il enseigna quelque temps à Bologne, et enfin il alla terminer sa carrière à Rome, vers 1576, à l'âge de soixante-quinze ans. On a dit qu'il se laissa mourir de faim, pour ne pas survivre à la honte des fausses prédictions qu'il avait faites sur quelques hommes célèbres de son temps. C'était un homme superstitieux et plein de confiance dans les rêves de l'astrologie judiciaire. Les vices de Cardan lui firent de nombreux ennemis pendant sa vie, et lui-même n'a pas peu contribué à la mauvaise réputation qu'il a laissée après lui, par le portrait affreux qu'il a fait de ses mœurs et de son caractère, dans son ouvrage intitulé *de Vita propria;* Paris, 1643, in-8°. On a de cet auteur un livre intitulé *Opus novum de proportionibus numerorum, motuum, ponderum, sonorum;* Bâle, 1570, in-fol., réimprimé dans la collection de ses œuvres, publiée par Ch. Spon, sous le titre de *Hieronymi Cardani opera;* Lyon, 1663, 10 vol. in-fol. On trouve aussi dans cette collection un traité *de Musica* en 9 chapitres (t. X, p. 105-116), et un petit ouvrage intitulé *Præcepta canendi.*

CARDENA (Pierre-Léon), compositeur dramatique, né à Palerme dans les premières années du dix-huitième siècle, a fait représenter au théâtre de Saint-Samuel, à Venise, un opéra sous le titre de *Creusa,* en 1739.

CARDON (Louis), habile harpiste, d'origine italienne, était petit-fils de Jean-Baptiste Cardoni, pensionnaire de la musique du roi, et neveu de F. Cardon, violoncelliste de l'Opéra. Il naquit à Paris en 1747, et se livra de bonne heure à l'étude de la musique. Son *Art de jouer de la harpe,* l'un des plus anciens ouvrages méthodiques de ce genre, fut publié à Paris en 1785. A l'aurore de la révolution française, cet artiste quitta Paris et se rendit en Russie, où il est mort en 1805. Ses principaux ouvrages sont : 1° Quatre sonates pour la harpe, œuv. 1; Paris. — 2° Pièces pour la harpe, etc., œuvre 2°. — 3° Trois duos pour deux harpes, op. 3. — 4° Recueil d'airs choisis, op. 4. — 5° Trois ariettes d'opéras, arr. pour deux harpes, op. 5. — 6° Quatre sonates pour harpe et violon.; Paris, 1780, op. 6. — 7° Quatre id., op. 7. — 8° Quatre id., op. 9. — 9° Deux concertos pour harpe, deux violons, deux hautbois, deux cors, alto et basse, op. 10. — 11° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 12. — 12° *L'Art de jouer de la harpe, démontré dans ses principes, suivi de deux sonates,* op. 13. — 13° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 14. — 14° Deux symphonies concertantes pour harpe, violon et basse, op. 15. — 15° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 16. — 16° Quatre id., op. 17. — 17° Deux symphonies concertantes pour harpe, deux violons et basse, op. 18. — 18° Recueil d'airs variés, op. 19. — 19° Quatuors pour

Digitized by Google

harpe, violon, alto et basse, op. 20. — 20° Concerto pour harpe, deux violons, alto et basse, op. 21. — 21° Quatre sonates pour harpe et violon, op. 22.

CARDON (Pierre), frère du précédent, né à Paris, en 1751, fut élève de Richer pour le chant, et de son oncle pour le violoncelle. En 1788, il était chanteur de la chapelle du roi, à Versailles; il vivait encore en 1811, et donnait des leçons de chant et de violoncelle. Il a publié à Paris : *Rudiments de la musique, ou Principes de cet art mis à la portée de tout le monde, par demandes et par réponses*, in-fol. Un troisième frère de Cardon fut un violoniste distingué.

CARDONNE (Philibert), né à Versailles en 1731, entra fort jeune dans les Pages de la musique du roi, et eut pour maître Colin de Blamont. A l'âge de quatorze ans, et lorsqu'il était encore page, il fit exécuter à la cour, le 4 et le 7 février 1745, un motet à grand chœur de sa composition. En 1748, il fit entendre aussi, dans la chapelle du roi, le psaume *Super flumina Babylonis*. C'était le cinquième motet qu'il avait composé, quoiqu'il n'eût pas encore dix-huit ans. Il entra ensuite comme musicien ordinaire dans la chapelle du roi, et eut les titres d'officier de la chambre de Madame et de maître de violon de Monsieur (depuis lors Louis XVIII). En 1777 il obtint la survivance de Berton comme maître de la musique du roi; mais la révolution française ne lui permit pas de jouir des avantages de cette survivance. En 1752 Cardonne écrivit la musique de la pastorale d'*Amarillis*, qui fut exécutée au concert de la reine pendant le voyage de Compiègne, le 17 juillet 1752. Son opéra d'*Omphale*, représenté à l'Académie royale de musique le 2 mai 1769, n'eut point de succès. En 1773 il remit en musique l'entrée des *Amours déguisés*, sous le titre d'*Ovide et Julie*, pour les fragments qui furent représentés au mois de juillet.

CARDOSO (Manuel), chapelain du roi Jean III, né à Lisbonne vers le milieu du seizième siècle, a fait imprimer un ouvrage de sa composition, sous ce titre : *Passionarium juxta capellæ regiæ Lusitanæ consuetudinem accentus rationum integre observans;* Leira, 1575, in-fol.

CARDOSO (François-Emmanuel), carme portugais, naquit à Béja, dans la province d'Alentéjo, vers la fin du seizième siècle. Il a publié : 1° *Missæ 5 vocibus concert.;* Lisbonne, 1613. — 2° *Missæ sex vocibus concert.;* Lisbonne, 1625. — 3° *Magnificat sex vocibus concert.;* Lisbonne, 1626, in-fol. — 4° *Missæ de B. Virgine, quaternis et sex vocibus, lib.* 3; ibid., 1646, in-fol. — 5° *Livro que comprehende tudo quante se canta na Semana santa;* ibid., in-fol. Plusieurs autres ouvrages de ce musicien se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

CARDUCCI (Jean-Jacques), compositeur, naquit à Bari, dans le royaume de Naples, vers le milieu du seizième siècle. On trouve quelques pièces de sa composition dans la collection intitulée *il Primo Libro a due voci di diversi autori di Bari;* Venise, 1585.

CARELIO (Antoine), violoniste, né à Messine, en Sicile, a publié des sonates en trois parties, de sa composition; Amsterdam, 1710, in-fol.

CARESANA (Christophe), naquit, selon Gennaro Grossi, en 1655 Il fut nommé organiste de la chapelle royale de Naples, en 1680. Il était aussi maître de chapelle de l'église des Oratoriens ou *Filippini*. Ce maître s'est fait une réputation de compositeur par ses solféges en duos, divisés en deux livres, et publiés à Naples, en 1680, sous le titre de *Solfeggi a più voci sul canto fermo*. Ils sont suivis d'exercices à trois voix sur les intervalles de l'échelle, qui sont incontestablement ce qu'on a fait de mieux en ce genre. Choron a publié à Paris, en 1818, une deuxième édition de ces excellents exercices. On a aussi de la composition de cet artiste distingué : 1° *Ave Maria, Iste confessor, Pange lingua, ed altri inni a due voci;* Naples, *Novello de Bonis*, 1681, in-4° obl. — 2° *Duetti da Camera, libri* 1, 2, 3, 4, 5; Naples, 1693. — 3° *Motteti a 2, 3 et 4 voci*, op. 3; ibid., 1700, in-4°. On conserve chez les PP. de l'Oratoire ou *Filippini*, à Naples, les compositions de Caresana en manuscrit, dont voici les titres : 1° Trois messes de *Requiem* à 8 voix. — 2° *La Felicità della fede*, oratorio. — 3° *Sancta Lucia*, oratorio. — 4° *Veni Sancte Spiritus*, à 4 voix et orgue. Cet artiste éminent est mort à Naples en 1713.

CARESTINI (Jean), surnommé *Cusanino*, parce que la famille des Cusani de Milan l'avait pris sous sa protection dès l'âge de douze ans, naquit à Monte-Filatrano, dans la marche d'Ancône, et brilla pendant près de quarante ans sur la scène, comme un des meilleurs chanteurs qui fussent connus de son temps. Sa première apparition en public eut lieu à Rome, en 1721, dans la *Griselda* de Bononcini. En 1723 il chanta à Prague, au couronnement de l'empereur Charles VI; l'année suivante il était à Mantoue, et en 1725 il chanta pour la première fois à Venise dans le *Seleuco* de Zuccari. En 1728 il

retourna à Rome et y resta jusqu'en 1730. Les principaux ouvrages dans lesquels il chanta furent l'*Alessandro nell' Indie* de Vinci et l'*Artaserse* du même auteur. Senesino ayant quitté l'Angleterre en 1733, Carestini fut appelé pour lui succéder. De là il alla à Parme. En 1754 il était à Berlin; l'année suivante il fut engagé pour Saint-Pétersbourg, et il y resta jusqu'en 1758; ce fut alors qu'il quitta le théâtre pour goûter le repos dans sa patrie; mais il mourut peu de temps après. Hasse, Hændel et d'autres grands maîtres avaient la plus haute estime pour ce célèbre chanteur. Quantz, en parlant de lui, s'exprime ainsi : « Il avait une des plus belles et « des plus fortes voix de contralto, et montait du « *ré* (à la clef de *fa*) jusqu'au *sol* (au-dessus de « la portée, à la clef de *sol*). Il était en outre « extrêmement exercé dans les passages qu'il « exécutait de poitrine, conformément aux prin- « cipes de l'école de Bernacchi et à la manière « de Farinelli; il était très-hardi, et souvent « très-heureux dans les traits. » Carestini joignait à ces avantages celui d'être fort bon acteur et d'avoir un extérieur agréable.

CAREY (Henri), fils naturel de Georges Saville, marquis d'Halifax, fut à la fois poëte et musicien, mais ne s'éleva pas au-dessus du médiocre dans ces deux genres. Ses maîtres de musique furent Linnant, Roseingrave et Geminiani; mais toute l'habileté de ces professeurs ne put développer en lui beaucoup de talent, quoiqu'il fût doué de la faculté d'imaginer des chants heureux. On lui doit la charmante ballade *Sally in our Alley,* devenue populaire. En 1782 il publia six cantates dont il avait fait les paroles et la musique. Il a composé aussi les airs de plusieurs comédies de son temps, entre autres ceux du *Mari provoqué* (Provoked Husband), de *the Contrivances,* et de quelques farces représentées au théâtre de *Goodman fields*. En 1740 Carey réunit en collection toutes les ballades et les chansons qu'il avait composées, et les publia sous ce titre : *the Musical Century, in one hundred english ballads on various subjects and occasions;* Londres, in-4°. Carey était homme de plaisir, dissipateur, et les secours de ses amis furent toujours insuffisants pour le préserver des embarras pécuniaires dans lesquels il se jetait sans cesse. Ses folies finirent par le mettre dans une position si déplorable qu'il se tua de désespoir, le 4 octobre 1743.

CARIBALDI (Joachim), né à Rome en 1743, fut le meilleur bouffe chantant de son temps. Lorsque Devismes fit revenir les bouffons à Paris en 1778, Caribaldi fut compris dans la composition de la troupe. Voici ce qu'en dit la Borde (*Essai sur la musique*, tome 3, page 319) : « Il met dans ses rôles toute l'expression « qu'une musique parfaitement rendue peut leur « procurer; une voix naturelle, douce, ex- « trêmement souple; une exécution variée et « pleine d'agréments, l'art de déclamer par- « faitement et de prononcer supérieurement : « voilà ce qui distingue particulièrement Cari- « baldi et l'a fait accueillir avec transport sur le « théâtre de Paris, quoique les Français ne soient « pas encore au point de connaître tout son « mérite. »

CARIBEN (L'abbé), chantre de la cathédrale de Toulouse, est auteur d'une *Méthode de plain-chant;* Toulouse, 1844, 1 vol. in-12. C'est un ouvrage de peu de valeur au point de vue de la méthode, et qui fourmille d'erreurs.

CARIO (Jean-Henri), musicien du conseil et veilleur de la tour de l'église Sainte-Catherine à Hambourg, naquit en 1736 à Eckernforde, dans le Holstein. A l'âge de quatre ans il fut conduit à Hambourg, où il passa successivement sous la direction de trois maîtres célèbres, Telemann, Charles-Philippe-Emmanuel Bach et Schwenke. Le dernier lui enseigna à jouer de la trompette, instrument sur lequel Cario acquit une habileté extraordinaire. Tous les sons qu'il en tirait étaient égaux en pureté, en force ou en douceur. Son agilité, sa précision dans les traits étaient incomparables. Il avait inventé une sorte de trompette à clefs avec laquelle il jouait dans tous les tons. Il se créait lui-même des difficultés inouïes pour avoir le plaisir de les vaincre. Ainsi Gerber rapporte (*Neues Lexik. der Tonk.*) qu'on l'entendit un jour exécuter un grand prélude en *mi* bémol mineur. Sans doute il se servait de la main pour former quelques demi-tons, mais son mérite n'en est pas moins grand s'il a pu donner aux notes presque bouchées une force qui approchât des sons ouverts. Cario vivait encore en 1800, et, quoiqu'il fût âgé de soixante-quatre ans, il n'avait rien perdu de son talent.

Son fils, Jean-Pierre-Henri, organiste de l'église anglicane à Hambourg, s'est fait connaître par une marche pour le piano, publiée chez Cranz dans la même ville, par des variations sur une chanson de l'*Egmont,* de Gœthe, composée par Reichardt (chez Boehme, à Hambourg), et par quelques autres petites pièces.

CARISSIMI (Jacques), compositeur célèbre, naquit vers 1604 à *Marino,* bourg et forteresse à cinq lieues et demie environ de Rome (1).

(1) Dans la première édition de cette *Biographie*, j'ai dit

Digitized by Google

On sait que c'est dans cette ville qu'il apprit la musique, mais on ignore le nom du maître qui le dirigea dans ses études : quoi qu'il en soit, il est vraisemblable que Carissimi ne dut guère qu'à lui-même le talent qu'il acquit dans son art, car on remarque dans ses ouvrages plus d'invention que de savoir à l'égard de l'ancien style des écoles d'Italie. Lorsqu'il eut atteint l'âge de vingt ans, il fut conduit à Assise par le délégué de cette époque, et y exerça les fonctions de maître de chapelle pendant plusieurs années. De retour à Rome en 1628, il obtint la place de maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire du collége germanique, et en remplit les fonctions jusqu'à la fin de sa vie. Jamais il ne sortit des États de l'église et ne donna ni ne reçut de leçons de musique et de composition ailleurs que dans la capitale du monde chrétien. C'est donc sans aucun fondement que le Cerf de la Vieville de Fresneuse prétend (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, 3me partie, p. 202; Bruxelles, 1706, in-12) que Carissimi *s'était longtemps formé en faisant chanter ses pièces aux Théatins de Paris*. On ne voit point à quelle époque le compositeur aurait pu se rendre en France, y devenir maître de musique des Théatins de Paris, et y faire chanter *longtemps* ses ouvrages. Avant Mazarin on ne connaît guère de musicien italien qui soit venu en France, si ce n'est Baltazarini; or Kircher, qui a fait imprimer sa *Musurgie* à Rome en 1649, et qui était l'ami de Carissimi, dit que celui-ci était depuis longtemps maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire, du collége allemand à Rome (1), et les renseignements recueillis par M. l'abbé Pietro Alfieri démontrent que l'illustre compositeur n'a point fait de voyage à l'étranger. On ne comprend pas d'ailleurs comment Carissimi se serait formé le goût à Paris, où il était fort mauvais au dix-septième siècle. De Fresneuse n'a avancé ce fait singulier que dans l'intérêt de la mauvaise cause qu'il défendait, de la suprématie des musiciens français sur les italiens.

Gerber (*Historisch-Biographisches Lexik der Tonkünstler*), et d'après lui les auteurs du *Dictionnaire des musiciens* (Paris, 1810), ont dit que Carissimi fut maître de la chapelle pontificale : c'est une erreur que j'ai copiée dans la *Revue musicale* (t. IV, p. 419). Le fait n'a aucun fondement, et l'on ne voit pas que cet artiste ait rempli d'autres fonctions que celles de maître de chapelle de l'église Saint-Apollinaire. Carissimi mourut en 1674, et fut inhumé dans cette même église. La congrégation et académie de Sainte-Cécile, dont il avait été membre, lui fit un service solennel dans l'église du couvent de Sainte-Madeleine, où elle était alors établie.

Parmi les compositeurs italiens du dix-septième siècle, Carissimi est un de ceux qui ont le plus contribué au perfectionnement du récitatif, mis en vogue depuis peu de temps par Jules Caccini, Peri et Monteverde. Il avait de l'affection pour cette partie de la musique; c'est à lui que Kircher dut les renseignements dont il avait besoin pour traiter du récitatif dans sa *Musurgie*. S'il ne fut pas l'inventeur de la cantate proprement dite, on peut du moins le considérer comme un des maîtres qui contribuèrent le plus efficacement à en perfectionner les formes, et qui, par la beauté de leurs ouvrages en ce genre, les firent substituer aux madrigaux, dont le système ne se trouvait plus en harmonie avec le style pathétique et dramatique que l'invention de l'Opéra avait mis à la mode. Il fut aussi un des premiers compositeurs italiens qui ôtèrent à la basse instrumentale d'accompagnement la monotonie et la lourdeur qu'elle a dans les ouvrages de Peri, de Caccini, et même de Monteverde : il lui donna du mouvement et de la variété dans les formes. Le chant de Carissimi a de la grâce; on y remarque surtout une expression vraie et spirituelle, soutenue par une harmonie qui, sans être aussi savante que celle des maîtres de l'ancienne école romaine, est cependant très-pure. Sa musique est, de toute évidence, le type de la musique moderne, Perfectionnée par ses élèves Bassani, Cesti, Bononcini, et surtout par Alexandre Scarlatti, sa manière a conduit par degrés au style de la musique du dix-huitième siècle. Aussi fécond qu'original, Carissimi a écrit un nombre considérable de messes, de mo-

que Carissimi était né à Padoue vers 1582. J'ai suivi, pour ce qui concerne le lieu de la naissance, l'indication donnée par Spiridione, dans la préface du recueil intitulé *Musica romana*; quant à la date, je l'ai fixée d'après Mattheson, qui attribuait à Carissimi l'âge de 90 ans en 1672. Au reste, j'ai dit aussi dans la première édition de cette *Biographie* : « Il n'a été recueilli que peu de renseignements sur la « vie de ce grand artiste; peut-être en trouverait-on da- « vantage dans les *Notices sur les maîtres de l'école ro-* « *maine*, par Octave Pitoni; mais ces notices, restées en « manuscrit, etc. » Or ma conjecture s'est justifiée par le fait; car M. l'abbé Pietro Alfieri, ayant eu communication du manuscrit de Pitoni par l'obligeance de M. Angelo Scardavelli, maître de l'hospice de Saint-Michel, qui l'avait également mis à la disposition de l'abbé Baini, en a tiré les renseignements qu'il a publiés dans ses *Brevi Notizie storiche sulla congregazione ed accademia de' maestri e professori di musica di Roma sotto l' invocazione di Santa Cecilia* (Roma, 1845, in-8°, p. 54-58), et qui me servent de guide dans la présente édition.

(1) Jacobus Carissimus excellentissimus et celebris famæ symphoneta, ecclesiæ Sancti Apollinaris collegii Germanici multorum annorum spatio musicæ præfectus dignissimus, etc. (Musurg., t. I, p. 603.)

Digitized by Google

tets, de cantates et d'oratorios; Maison n'a imprimé qu'une faible partie de ses ouvrages; de là, leur excessive rareté. Pitoni dit que l'on conservait de son temps, dans le Collége germanique, le portrait de Carissimi et la collection de toutes ses compositions; mais depuis longtemps il n'existe plus ni musique ni portrait dans le collége. A l'époque de la suppression des Jésuites, tout ce qui se trouvait dans les archives musicales de Saint-Apollinaire et de l'église *del Jesù* fut vendu au poids du papier. Le chanoine Massagnoli, que M. l'abbé Alfieri a connu dans sa jeunesse, disait que, par un heureux hasard, il avait racheté à vil prix environ trois mille livres pesant de la musique de l'église Saint-Apollinaire; mais les œuvres de Carissimi ne s'y trouvaient plus et avaient été déjà anéanties. J'ai recueilli sur ces productions les renseignements qu'on va lire :

1° La bibliothèque de M. l'abbé Santini, de Rome, renferme deux recueils de motets à deux, trois et quatre voix, composés par Carissimi, et publiés à Rome en 1664 et 1667. On connaît aussi de lui : *Concerti sacri a* 2, 3, 4 e 5 *voci;* Rome, Mascardi, 1675. — 2° *Missæ* 5 *et* 9 *vocum cum selectis quibusdam cantionibus ;* Cologne, 1663 et 1666, in-fol. — 3° Sous le numéro 233 du catalogue de la musique du docteur Burney, on trouve un volume manuscrit qui contenait des messes de Carissimi en partition. — 4° *Lauda Sion,* à huit voix, en manuscrit (bibliothèque de M. l'abbé Santini). — 5° *Nisi Dominus,* à huit voix (*idem*). — 6° Messe à douze voix sur la chanson de *l'Homme armé.* Cette messe, qui est vraisemblablement la dernière qu'on a écrite sur cette mélodie, existe en ms. dans les archives de la chapelle pontificale à Rome (*voy.* les *Mém. sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina,* par l'abbé Baini, t. I, n° 431). La Bibliothèque impériale de Paris possède en manuscrit plusieurs oratorios de Carissimi, dont les titres suivent : — 7° *Histoire de Job,* à trois voix et basse continue. — 8° *La Plainte des Damnés,* à trois voix, deux violons et orgue : cette pièce a eu une grande célébrité. — 9° *Ézéchias*, à quatre voix, deux violons et orgue. — 10° *Balthazar,* à cinq voix, deux violons et orgue. — 11° *David et Jonathas,* à cinq voix, deux violons et orgue. — 12° *Abraham et Isaac,* à cinq voix et orgue. — 13° *Jephté,* à six et sept voix. Cet ouvrage passe pour le chef-d'œuvre de Carissimi. Kircher a publié un fragment du chœur *Plorate filii Israel,* de cet oratorio, comme un modèle d'expression douloureuse (voy. *Musurg.*, t. I, p. 604 et seq.); ce morceau est en effet fort beau. — 14° *Le Jugement dernier,* à trois chœurs, deux violons et orgue. — 15° *Le Mauvais Riche*, à deux chœurs, deux violons et basse. — 16° *Jonas*, à deux chœurs, deux violons, et basse. Je ne cite point ici l'oratorio de *Salomon,* que le Cerf de la Vieville de Fresneuse et quelques autres auteurs ont attribué à Carissimi, et qui est de Cesti. La bibliothèque du Conservatoire impérial de musique de Paris possède en deux volumes in-folio, manuscrits, beaucoup de motets et de cantates de Carissimi. On trouve aussi dans ces volumes quelques pièces comiques où ce compositeur a mis beaucoup d'esprit. Ces pièces sont : — 17° *Les Cyclopes,* à trois voix. — 18° *Testament d'un âne,* plaisanterie à deux voix. — 19° *Plaisanterie sur l'Introït de la messe des Morts,* canon à deux voix. — 20° *Plaisanterie sur la barbe*, à trois voix. Parmi ces pièces, on trouve la déclinaison du pronom latin *hic*, *hæc*, *hoc*, à quatre voix; Choron l'a fait graver sous le nom de Carissimi, mais il est de Dominique Mazzocchi, et c'est sous le nom de ce dernier qu'il a été imprimé en 1643. — 21° Vingt-deux cantates de Carissimi, pour voix seule avec basse continue, ont été gravées à Londres au commencement du dix-huitième siècle, d'après un manuscrit original qui a passé ensuite dans les mains de Burney, et qui n'a été vendu après sa mort que pour la modique somme de 1 livre 2 schellings (environ 27 francs 50 centimes), tandis que d'autres objets de peu de valeur ont été portés à des prix excessifs. Il paraît que Burney n'avait fait l'acquisition de ce manuscrit qu'après la publication du quatrième volume de son *Histoire de la musique,* car les fragments des cantates qu'il y a publiés ont été tirés d'un manuscrit de l'église du Christ à Oxford. On trouve ces fragments avec une analyse de leurs beautés, pages 143-150 du même volume. Hawkins a aussi publié dans son *Histoire générale de la musique* (tome IV, page 489) un petit duo de Carissimi. Enfin on a publié de ce maître des *Arie da camera co'l basso continuo ;* Rome, 1667, in-4° obl. Quelques motets de ce compositeur ont été insérés dans la collection publiée à Bamberg en 1665, par le P. Spiridione, sous le titre de *Musica Romana.* Dans la collection des *Airs sérieux et à boire*, imprimée par Ballard, on trouve quelques morceaux de Carissimi sur lesquels on a parodié des paroles françaises. Stevens a aussi placé quelques motets du même auteur dans son recueil intitulé *Sacred Music*, et en dernier lieu le docteur Crotch a placé des morceaux de ce maître dans ses *Selections of Music.* Le docteur Aldrich avait rassemblé une collection presque complète des œuvres de Carissimi; elle est maintenant dans

Digitized by Google

la bibliothèque du collége du Christ, à Oxford. Plusieurs volumes qui contiennent un grand nombre de pièces de ce compositeur se trouvent au Musée Britannique, sous les numéros 1265, 1272 et 1501. On trouve aussi d'autres pièces du même compositeur dans la même bibliothèque; elles sont indiquées dans le *Catalogue of the manuscript music in the Britisch-Museum*, sous les n° 49, 54, 56, 59, 64, 85 (partie d'une messe à 4 voix avec instruments) et 98.

Il existe une traduction allemande d'un petit traité de l'art du chant, composé par Carissimi. Cette traduction a pour titre : *Ars cantandi, dass ist richtiger und ausführlicher Weg, die Jugend aus dem rechten Grund in der Singkunst zu unterrichten. Aus dem italiænischen in deutsch übersetz von einem Musikfreund;* Augsbourg, 1696, in-4° obl. Cette édition est la troisième: on ignore les dates des deux premières. Il y en a une de 1708 : la sixième est de 1731, et la dernière de 1753. Elles sont toutes imprimées à Augsbourg. Il ne paraît pas que l'original italien, d'après lequel cette traduction a été faite, ait été imprimé. Vraisemblablement quelque copie fournie par un élève de Carissimi a servi de texte.

CARL (Berthe), née à Berlin en 1802, fut élevée au couvent de Sainte-Louise, institution de charité pour les enfants pauvres et les orphelins. Quelques amateurs de musique qui avaient remarqué sa bonne qualité de voix la recommandèrent à l'attention du comte de Bruhl, qui lui fit faire des études de chant sous la direction de la cantatrice madame Schmalz. Cependant mademoiselle Carl resta plusieurs années au théâtre royal de Berlin, sans faire de remarquables progrès. Renvoyée de ce théâtre, elle alla chercher un engagement à Francfort-sur-le-Mein; là un riche négociant devint son protecteur et lui fournit les moyens d'aller en Italie achever son éducation. Elle se rendit à Milan, y prit des leçons de chant de Banderali et de quelques autres maîtres. Depuis ce temps elle a chanté avec succès sur plusieurs théâtres italiens, s'est rendue ensuite en Espagne, s'est fait entendre avec succès à Cadix, à Madrid, puis à Londres, Paris, Bruxelles, etc. En 1833, elle est retournée à Berlin, précédée d'une grande renommée qui exagérait un peu son mérite. Elle y a donné avec succès quelques représentations où elle a chanté les rôles de Desdemona, Semiramis, donna Anna, etc.; elle n'a point eu depuis lors d'engagement fixe.

Une autre cantatrice de ce nom (*Henriette Carl*), née à Berlin, le 12 juillet 1811, a débuté avec succès à Turin en 1830, puis à Rome en 1831. Engagée ensuite pour le théâtre de Madrid, elle y brilla dans l'automne suivant et en 1832; puis chanta à Séville, à Cadix et à Lisbonne. De retour à Berlin en 1833, elle y donna des représentations, chanta ensuite à Munich, à Vienne, à Pesth, à Bucharest, et enfin à Pétersbourg, où elle se trouvait en 1846.

CARLANI (Charles), né à Bologne en 1738, fut élève d'Antoine Bernacchi, et devint l'un des plus célèbres ténors de l'Italie. Il brillait encore en 1780.

CARLETON (Richard), bachelier en musique de l'université d'Oxford, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié à Londres, en 1602, un œuvre de madrigaux à cinq voix. On trouve aussi quelques-unes de ses pièces dans la collection intitulée *le Triomphe d'Oriane*.

CARLETTI (Mathieu César), compositeur du seizième siècle dont on trouve des chansons à huit voix dans les collections publiées à Anvers par P. Phalèse, particulièrement dans le recueil qui a pour titre *Canzonette alla romana da diversi eccellentissimi musici, a sei e otto voci;* Anvers, 1606, in-4° oblong.

CARLI RUBBI (Jean-Renaud), comte, naquit à Capo d'Istria, au mois d'avril 1720. Ses études se tournèrent vers la physique et les sciences exactes; et à l'âge de vingt-quatre ans il obtint une chaire d'astronomie qui venait d'être créée par le sénat de Venise. Après avoir passé sa vie dans des travaux scientifiques et des alternatives de bonne et de mauvaise fortune, il mourut à Milan, président émérite du conseil de commerce et d'économie publique, le 22 février 1795. Le comte Carli s'est rendu célèbre par son *Traité des monnaies*, qui a eu de nombreuses éditions. Dans la collection de ses œuvres, publiée à Milan, 1784 à 1790, 15 vol. in-8°, on trouve : *Osservazioni sulla musica antica e moderna*, tome XIV, pag. 329-450. Il y agite la question *Si les anciens ont connu le contrepoint.*

CARLIER ou **CHARLIER** (Egide). *Voy.* Charlier.

CARLIER (François-Joseph), né à Saint-Amand-les-Eaux, près de Tournay, le 2 avril 1787, est issu d'une famille qui compte plusieurs générations de facteurs d'orgues. Son père et son grand-père s'étaient rendus recommandables par les orgues de la cathédrale de Tournay, de l'abbaye de Lobbes dans le Hainaut, de celles de Saint-Amand, de la cathédrale de Cambrai et autres. Fixé à Douai en 1808, son premier ouvrage fut la restauration de l'orgue de l'abbaye d'Anchin, considéré comme le chef-d'œuvre de Dallery, d'Amiens, et qu'on venait de pla-

Digitized by Google

cer à la collégiale Saint-Pierre de cette ville. Il s'acquitta de cette tâche avec beaucoup de succès. Plus de soixante restaurations d'orgues qui ont suivi celle-là ont fait connaître avantageusement M. Carlier dans le nord de la France. Parmi les ouvrages neufs construits par cet artiste, on remarque surtout l'orgue de l'église cathédrale d'Arras, grand seize pieds à 4 claviers à la main, clavier de pédale, et 58 registres. Cet instrument a été terminé en 1841.

CARLINI (Oreste), compositeur napolitain, connu seulement par quelques opéras, fit représenter le premier à Naples en 1821, sous le titre *la Gioventù di Enrico V*, qui obtint quelque succès. En 1833 il donna *i Sposi fugitivi*. En 1834 Carlini fit un voyage à Paris, et y écrivit la musique d'un ballet intitulé *Chao-Kang*, qui obtint un succès de vogue. Pendant quelques années il résida dans cette ville et s'y livra à l'enseignement du chant. De retour dans sa patrie en 1844, il fit jouer à Milan *Solimanno II*, et en 1847, à Florence, *Ildegonda*.

CARLINO (Nicolas-Antoine), prêtre napolitain, né vers 1785, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, qui lui fut enseignée par Joseph Valente. Alexandre Speranza lui enseigna ensuite l'harmonie et le contrepoint. Il a laissé en manuscrit diverses compositions pour l'église et la chambre. On cite particulièrement un *Miserere* à 4 voix, une cantate à 3 voix, quelques *Canzoni* de Pétrarque, beaucoup d'hymnes pour l'église, etc. Carlino jouait bien du violon et de la harpe. Il inventa une sorte de harpe horizontale, dans la forme d'un clavecin, à laquelle il donna le nom de *Terpandro*. Cet ecclésiastique mourut à Rome, de phthisie, à l'âge de quarante ans.

CARLO (Jérôme), musicien né à Reggio, dans la première moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par la publication d'une collection de motets à cinq voix, de divers auteurs célèbres, tels que Thomas Créquillon, Clément *non papa*, Jachet de Mantoue et Hippolyte Ciera. Cette collection, qui a pour titre : *Motetti del Labirinto*, est divisée en deux parties. La première, qui contient trente et un motets, a paru à Venise, chez Jérôme Scoto, en 1554, in-4° obl. La seconde, renfermant trente-cinq pièces, a été publiée l'année suivante.

CARLOS (Jean), médecin espagnol, vivait à Lérida au commencement du dix-septième siècle, et y a fait imprimer, en 1626, *la Guitarra española de cinco ordenes* (la Guitare espagnole à cinq cordes).

CARLSTADT (Jean), né à Vanern, village de la Thuringe, vers la fin du seizième siècle, s'est fait connaître comme compositeur par la publication d'un ouvrage intitulé : *Geistliche und weltliche Lieder mit 3, 4 und 5 Stimmen* (Chansons spirituelles et mondaines, à 3, 4 et 5 voix) ; Erfurt, 1609, in-4°.

CARNABY (John), docteur en musique et professeur de cet art à Londres, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un traité des éléments du chant, intitulé *Singing primer, or Rudiments of solfeggi*; Londres (sans date), in-fol.

CARNEIRO (Fr. Manuel), carme, excellent organiste, naquit à Lisbonne vers le milieu du dix-septième siècle, et mourut en 1695. Machado (*Bibl. Lusit.*, tome III, page 214) cite de lui les ouvrages suivants, qui sont restés en manuscrit : 1° *Responsorios e liçoens das Matinas de Sabbado santo, a 2 coros.* — 2° *Responsorios das matinas de Paschoa, a 2 coros.* — 3° *Missa de defuntos, etc., a 2 coros.* — 4° *Psalmos, motetes e vilhancicos a diversas vozes.*

CARNICER (Don Ramon), compositeur espagnol, professeur de composition au Conservatoire de musique de Madrid, et compositeur dramatique, est né le 24 octobre 1789, à Tarrega, dans la Catalogne. Après avoir fait ses premières études musicales à la *Seu d'Urgel*, comme enfant de chœur, il se rendit à Barcelonne en 1806, et les continua sous la direction de don François Queralt, maître de chapelle de la cathédrale, et de Don Carlos Bagner, premier organiste. Lorsque Napoléon s'empara de l'Espagne en 1808, Carnicer alla s'établir dans une des îles Baléares comme organiste et professeur de musique; mais il retourna dans la péninsule après que les Français en eurent été expulsés, en 1814. Deux ans après, la direction du théâtre de Barcelone l'envoya en Italie pour y chercher des chanteurs. De retour dans cette ville, il fut nommé premier chef d'orchestre de l'Opéra italien en 1818. Il y écrivit ses premiers opéras, *Adela de Lusignano* (Adèle de Lusignan), *Elena y Constantino*, *Don Juan Tenorio, el Colon* et *el Eufemio de Messina*. Tous eurent du succès; mais le premier particulièrement fut accueilli avec enthousiasme. De 1820 à 1827 il fit plusieurs voyages à Madrid, Paris et Londres, et s'y fit connaître avantageusement comme compositeur. En 1828 Carnicer fut appelé à Madrid en qualité de directeur de la musique du théâtre royal, et dans l'année suivante il y fit représenter *Elena e Malvina*, opéra italien. En 1831 il y donna son *Colombo*, considéré comme une de ses meilleures productions. La création d'un théâtre d'opéra

Digitized by Google

national, à laquelle il contribua, le décida à écrire spécialement pour ce spectacle, et il y donna plusieurs ouvrages au nombre desquels on remarque *Ipermnestra*, qui fut représenté aussi à Saragosse en 1843. En 1830 Carnicer fut nommé professeur de composition au Conservatoire royal de Madrid; il en remplit les fonctions pendant vingt-quatre ans. Depuis 1845 il cessa d'écrire pour le théâtre. Il y a de la verve dans la musique de cet artiste; elle se distingue surtout par le rhythme; mais on peut lui reprocher une certaine monotonie de style, parce que le compositeur, épris des mélodies populaires de son pays, s'en est un peu trop souvenu dans la composition de ses opéras. Carnicer est mort à Madrid dans la nuit du 17 mars 1855. Outre les opéras cités précédemment, on connait de lui *Ismalia, ossia Morte ed Amore*, représenté à Madrid en 1837. Parmi la musique d'église de ce compositeur, on cite une messe solennelle à 8 voix et orchestre, écrite en 1828; deux messes de *Requiem* à 4 voix et orchestre, composées et exécutées en 1829 et 1842; des vigiles des morts avec orchestre, pour les obsèques du roi Ferdinand VII; des *Lamentations* pour le jeudi saint, en 1830; un *Tantum ergo* à 5 voix et orchestre, et un *Libera me Domine* à 8 voix. Carnicer a écrit aussi plusieurs symphonies dont une grande (en ré), et une pour trois orchestres qui fut exécutée en 1838, dans la grande salle de l'Orient, à Madrid, pour l'ouverture des bals masqués. Beaucoup d'hymnes nationaux et autres, ainsi qu'un grand nombre de morceaux introduits dans les opéras italiens représentés à Madrid, ont été composés par lui; enfin une immense quantité de mélodies très-distinguées, de chansons espagnoles d'un caractère original, de marches pour la musique militaire, et de morceaux de circonstances, a été produite par cet artiste laborieux.

CARNOLI (Élisabeth), cantatrice, naquit en 1772 à Manheim, où elle prit des leçons de la célèbre madame Wendeling. A l'âge de *douze ans*, en 1784, elle commença à voyager dans toute l'Allemagne, et excita partout l'admiration par la beauté de sa voix et la pureté de son chant. La princesse Palatine, qui en fut charmée, l'attacha à son service en qualité de femme de chambre. Elle touchait encore les émoluments de cet emploi en 1811. En 1807 elle épousa, à Manheim, Eisemmenger, musicien de la cour du grand-duc de Bade.

CAROLI (Ange-Antoine), compositeur, naquit à Bologne, le 13 juin 1701. Jérôme Consoni lui apprit à jouer de l'orgue et les règles du contrepoint; puis il devint élève de Jean-Antoine Riccieri. Après avoir été maître de chapelle de la basilique de Saint-Étienne et de plusieurs autres églises, il fut nommé, en 1741, substitut de Jacques-César Predieri, à l'église métropolitaine de Saint-Pierre; puis il lui succéda en titre dans l'année 1753. Caroli fut agrégé à l'académie des philharmoniques de Bologne, et en fut prince six fois, en 1732, 1741, 1755, 1760, 1767 et 1776. Il mourut en 1781. Il a donné en 1728 un opéra intitulé *Amor nato tra l'ombre*, et quelques années après une sérénade qui a été vantée. On connait aussi de lui *Messe a 4 voci piene, due con violini obligati, e due con violini ad libitum;* Bologne, Lelio della Volpe, 1766, in-4°.

CARON (Firmin), célèbre compositeur et contrepointiste du quinzième siècle, est au nombre des artistes qui ont le plus contribué aux progrès de la musique à cette époque. Sa patrie n'est pas exactement connue; Tinctor, qui en parle en plusieurs endroits de son *Proportionale* et en d'autres ouvrages, ne fournit aucun renseignement à cet égard; Hermann Finck se borne à le nommer, dans sa *Practica musica*. Cependant on croit qu'il était né en France, où il y a plusieurs familles de son nom; mais on est réduit à des conjectures à ce sujet. D'ailleurs il y a aussi une famille du nom de *Caron* dans les Pays-Bas; car, dans le registre n° 4 des chartes, on trouve (fol. 106) une commission de garde et concierge de l'hôtel du duc de Brabant, accordée à Jean Caron, sous la date de 1470. Peut-être ce Jean Caron était-il parent du célèbre musicien. Quoi qu'il en soit, il est certain que celui-ci fut contemporain de Domart ou Domarto, de Busnois, de Faugues, de Regis, d'Ockeghem, d'Obrecht, de Cousin, de Courbet, de Puylois et de beaucoup d'autres artistes distingués qui brillèrent dans le milieu du quinzième siècle. Par un passage du *Proportionale* de Tinctoris, on voit aussi qu'il eut pour maître de musique Égide Binchois ou Guillaume Dufay, et conséquemment qu'il a dû naître au plus tard vers 1420. On avait cru qu'il ne restait plus rien des œuvres de ce vieux maître; mais l'abbé Baini nous a appris, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, que plusieurs messes de Firmin Caron se trouvent dans un volume manuscrit des archives de la Chapelle pontificale, sous le n° 14. Parmi ces messes, il y en a une sur la chanson de *l'Homme armé*. Un manuscrit ayant appartenu à Guilbert de Pixérécourt, littérateur français, et qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque impériale (*voy.* l'article Busnois), renferme aussi plusieurs chansons et motets de Caron que l'au-

teur de cette biographie a traduits en notation moderne et mis en partition. On trouve dans ces morceaux des traces d'élégance dans le mouvement des parties : sous ce rapport, Caron est supérieur à Ockeghem et à Busnois. Un manuscrit précieux de la bibliothèque de Dijon, dont M. Morelot (*voy.* ce nom) a donné la notice, contient la chanson à 3 voix de Caron : *Hélas! que pourra devenir.*

CAROSO (Marc-Fabrice), né à Sermoneta en Italie, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un livre intitulé *il Ballerino, diviso in due trattati con intavolatura di liuto, e il soprano della musica nella sonata di ciascun ballo;* Venise, 1581, 1 vol. in-4°. Cet ouvrage est intéressant pour l'histoire de la musique, parce qu'il contient les airs de danse du seizième siècle.

CARPANI (Jean-Antoine), compositeur vénitien, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par une collection de motets fort bien faits, qu'il a publiés sous ce titre : *Motetti a quattro voci, canto, alto, tenore, basso, col rivolto alla duodecima del basso in canto;* Rome, 1664.

CARPANI (Gaetano), maître de chapelle de l'église *del Gesù* et des autres églises des Jésuites, à Rome, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle, et fut renommé comme professeur de composition. Il fut le maître de Jannaconi, compositeur romain d'un grand mérite. Carpani a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° Trois messes à trois voix. — 2° Neuf messes à quatre. — 3° Quatre messes à cinq. — 4° Deux messes à huit. — 5° Le psaume *Dixit Dominus,* à huit voix avec orchestre. — 6° Le même psaume à huit voix sans instruments. — 7° Sept offertoires à trois et à quatre voix. — 8° Plusieurs motets à 2 voix. — 9° Le psaume *Credidi,* à quatre voix avec orchestre. — 10° *Dixit,* à quatre voix. — 11° *Beatus vir,* à quatre voix. — 12° *Confitebor* pour soprano et contralto avec chœur. — 13° Litanies à quatre voix.

Il y a eu aussi un maître de chapelle à Bologne, nommé Carpani (Jean-Luc), ou *Carpioni* qui a fait représenter dans cette ville, en 1673, un opéra intitulé *Antioco.*

CARPANI (Joseph), né, en 1752, dans un village de la Briansa, en Lombardie, fit ses études à Milan sous les jésuites, auxquels il resta toujours attaché. Destiné par son père à être avocat, il ne se sentait point de goût pour cette profession, et son penchant pour les arts et les lettres l'emporta sur la volonté de sa famille. Il publia d'abord quelques essais de poésie, et fit jouer une comédie qui avait pour titre *I Conti d'Agliato.* Cette pièce, qu'on attribua au P. Molina, auteur de quelques comédies dans le dialecte milanais, fut bien accueillie et procura à Carpani l'occasion d'écrire les drames destinés à être représentés à la cour de l'archiduc, sur le théâtre impérial de Monza. *La Camilla,* mise en musique par Paër, *l'Uniforme, l'Amor alla persiana, il Miglior Dono, il Giudizio di Febo, l'Incontro,* parurent successivement. Il écrivit aussi l'oratorio de *la Passione di N. S. Gesù Cristo,* qui fut mis en musique par Weigl, Pavesi et quelques autres compositeurs. La révolution française détourna pendant quelque temps Carpani du théâtre; il se fit journaliste et donna dans la gazette de Milan des articles où il attaquait la France avec violence. Lors de la conquête de l'Italie par le général Bonaparte, il suivit l'archiduc à Vienne, y fut attaché comme poëte au théâtre impérial, et y obtint du gouvernement une pension qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée le 22 janvier 1825. Carpani a traduit en italien plusieurs opéras français et allemands; il est aussi l'auteur de la version italienne de *la Création,* de Haydn. Ses liaisons avec ce grand musicien le déterminèrent à rendre hommage à sa mémoire, par un volume de lettres biographiques et critiques qu'il publia sous ce titre : *le Haydine, ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn* (les Haydines, ou Lettres sur la vie et les ouvrages du célèbre compositeur Joseph Haydn); Milan, 1812, in-8°, avec le portrait de Haydn. Ces lettres intéressantes sont écrites d'un style élégant et pittoresque. Une nouvelle édition, augmentée et revue par l'auteur, a paru à Padoue en 1823, in-8° de 307 pages, à la typographie de la Minerve. Les notes ajoutées à cette édition sont presque toutes relatives à Rossini. Un plagiaire impudent a traduit ces lettres en français et les a données comme un ouvrage original (*voy.* Bombet); mais Carpani réclama hautement dans les journaux, et le plagiaire en fut pour sa honte.

Carpani est aussi l'auteur de plusieurs lettres sur Rossini, qui furent d'abord insérées dans les journaux italiens et allemands, et qu'il a réunies depuis sous le titre de *le Rossiniane, ossia Lettere musico-teatrali;* Padoue, de la typographie de la Minerve, 1824, 130 pages in-8°, avec le portrait de Rossini. Un enthousiasme qui ne connaît point de bornes, et l'absence de notions positives sur l'art musical se font remarquer dans cette production. Dans cet ouvrage comme dans son livre sur *l'Imitation de la*

Digitized by Google

peinture, Carpani montre un esprit étroit et rempli de préventions, dont il avait déjà donné des preuves dans ses articles contre la révolution française, insérés dans la *Gazette de Milan*. Ses préjugés en faveur de la musique de Rossini sont aussi peu raisonnables que ceux d'un autre écrivain italien (M. Majer, de Venise) contre ce célèbre musicien. On a publié un opuscule intitulé *Lettera del professore Giuseppe Carpani sulla musica di Gioacchino Rossini*; Roma, nella tipografia di Crispino Puccinelli, 1826, 63 pages in-8°; cette lettre prétendue de Carpani n'est qu'un extrait fait par un anonyme de quelques articles des *Rossiniennes*. M. D. Mondo, de Niort, a publié un extrait des lettres de Carpani sur Haydn sous ce titre : *les Haydines, ou Lettres sur la vie et les ouvrages du célèbre compositeur Haydn, traduites de l'italien*; Niort, imprimerie de Robin, 1836, in-8° de 52 pages. Le même traducteur a donné ensuite l'ouvrage complet, d'après la deuxième édition originale, sous ce titre : *Haydn, sa vie, ses ouvrages, ses voyages et ses aventures*; Paris, Schwartz et Gayaut, 1838, 1 vol. in-8°.

CARPENTIER (Joseph), musicien à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est auteur d'un ouvrage qui a pour titre *Instructions pour le sistre ou la guitare allemande*, Paris, 1770. Cet artiste avait vraisemblablement cessé de vivre en 1788, car il ne figure pas dans la liste des professeurs de musique publiée dans le *Calendrier musical universel*, rédigé par Framery dans cette même année.

CARPENTIER (Le), professeur de violon à Paris, mort en cette ville, en 1827 ou 1828, a publié une *Méthode de violon*; Paris, Frey. Lichtenthal a confondu mal à propos ce musicien avec le précédent.

CARPENTIER (Adolphe-Clair le), fils du précédent, né à Paris le 17 février 1809, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville, le 19 août 1818, et y fit ses études de solfége et de piano. Le premier prix d'accompagnement pratique et d'harmonie lui fut décerné en 1827. Devenu alors élève de l'auteur de cette *Biographie* pour le contrepoint, il obtint le second prix de cette science au concours de 1830, et le premier en 1831. Lesueur lui donna ensuite des leçons de style. Admis au grand concours de composition de l'Institut de France, il y obtint le second grand prix en 1833. Depuis lors M. le Carpentier s'est livré à l'enseignement et a publié un grand nombre d'ouvrages pour l'instruction des élèves de piano, de solfége et d'harmonie. Ses principaux ouvrages sont : *École d'harmonie et d'accompagnement*, op. 48; Paris, chez l'auteur. — *Méthode de piano pour les enfants*, etc.; Paris, Meissonnier. Il a été fait un grand nombre d'éditions de cet ouvrage. — *Solfége pour les enfants*, ibid. Beaucoup d'éditions de cet ouvrage ont été publiées. On a de M. le Carpentier une très-grande quantité de musique facile de piano, pour les commençants.

CARPENTRAS (Éléazard, ou Elzéard Genet, dit). *Voy.* Genet.

CARRARA (Michel), compositeur italien du seizième siècle, est connu par quelques madrigaux insérés dans la collection qui a pour titre *de' Floridi Virtuosi d'Italia, il terzo libro de' Madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce*; Venise, 1586. On a aussi de ce musicien, qui paraît avoir vécu à Rome (au moins jusqu'en 1608), une instruction sur l'art de jouer du luth, en une grande feuille qui fut publiée dans cette ville dans la même année.

Il ne faut pas confondre cet artiste avec *Jean-Michel Carrara*, de Bergame, écrivain du quinzième siècle, auteur d'un livre intitulé *de Choreis Musarum, sive de Scientiarum origine*, qui se trouve en manuscrit dans la bibliothèque de Saint-Marc de Venise. Il est traité de la musique dans cet ouvrage. Peut-être ces deux Carrara étaient-ils de la même famille.

CARRATI (Vincent-Marie), noble bolonais, fonda, dans sa propre habitation, en 1666, et sous la protection de Saint-Antoine de Padoue, la célèbre Académie des philharmoniques de Bologne. L'emblème de cette académie est un orgue, avec ces mots : *Unitate melos*.

CARRÉ (Louis), géomètre français de l'Académie des sciences, naquit en 1663, à Clofontaine, village de la Brie. Simple laboureur, son père n'eût pu fournir aux dépenses qu'exigeaient ses études, si le P. Malebranche, qui avait deviné les dispositions du jeune homme, ne l'eût pris pour secrétaire, et ne lui eût donné des leçons de mathématiques et de philosophie. Carré fut admis à l'Académie des sciences en 1697, et mourut le 11 avril 1711. Il a donné dans les Mémoires de l'Académie des sciences : 1° *Théorie générale du son, sur les différents accords de la musique, et sur le monocorde* (Histoire de l'Académie royale des sciences, an. 1704, p. 88). — 2° *Traité mathématique des cordes par rapport aux instruments de musique*, id., an. 1706, p. 124. — 3° *De la proportion que doivent avoir les cylindres, pour former par leurs sons les accords de musique* (Mém. de l'Acad., 1709, p. 47). Carré avait été chargé par l'abbé Bignon de faire la description

Digitized by Google

de tous les instruments de musique en usage en France; mais sa mort prématurée l'empêcha de terminer ce travail; il ne donna que la description du clavecin, dans l'*Histoire de l'Académie*, an. 1702, p. 137.

CARRÉ (Rémi), moine bénédictin de l'ancienne observance, naquit à Saint-Fal, diocèse de Troyes, le 20 février 1706. Il fit ses vœux dans l'abbaye de Saint-Amand de Boixe, et devint chantre titulaire de celle de Saint-Lignaire. Dans la suite il obtint le prieuré de Berceleux, diocèse de la Rochelle, et la place de sacristain du couvent de la Celle, diocèse de Meaux. On a de ce moine: 1° *Le maistre des novices dans l'art de chanter, ou Règles générales, courtes, faciles et certaines pour apprendre parfaitement le plein-chant* (sic). Paris, 1744, in-4°. La seconde édition, revue et augmentée de *la Clef des Psaumes*, par Foynard, a été publiée à Paris, en 1755, in-12. On lit dans la *Biographie universelle* de MM. Michaud que ce livre est curieux; c'est, en effet, un assez bon ouvrage; il y a de l'érudition dans les chapitres où il est traité de quelques usages dans la manière de chanter les offices. On y trouve aussi des choses utiles sur la conservation de la voix et la guérison de ses maladies. Les chapitres 12 à 18 renferment beaucoup de pièces de plain-chant. — 2° *Recueil curieux et édifiant sur les cloches de l'église*, Cologne (Paris), 1757, in-8°. (*Voy.* Barbier, *Examen critique et complément des Dictionnaires historiques*, etc., t. I, p. 172.)

CARREIRA (Antoine), maître de chapelle des rois de Portugal Sébastien et Henri, mourut à Lisbonne en 1599. La bibliothèque du roi de Portugal renferme des *Lamentations* et des motets de sa composition, en manuscrit.

CARRERA Y LANCHARES (Le P. Maître Fr. Pedro), organiste du couvent des Carmes chaussés de Madrid, fut élève de D. Joseph Lidon, organiste de la chapelle royale, et vécut dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. En 1792 il publia un ouvrage intitulé *Salmodia o juego de versos* (versets pour l'orgue à l'usage des psaumes), lequel fut suivi d'un supplément, sous le titre de *Adiciones*. Les deux ouvrages renferment un total de 152 versets. Je n'ai point d'autres renseignements sur ce maître.

CARRETTI (Joseph-Marie), compositeur, naquit à Bologne, le 10 octobre 1690. Dès sa jeunesse il fut destiné à l'état ecclésiastique et se livra particulièrement à l'étude du plain-chant. Il devint ensuite élève de Florian Aresti, fils de Jules-César. Son style dans la musique d'église était grave et sévère. Le 20 mai 1713, il eut le titre de mansionnaire de l'église collégiale de Saint-Pétronne, et le 21 novembre 1740, il fut choisi pour remplir l'emploi de substitut de Jacques-Antoine Perti, maître de chapelle de cette église. En 1756 il succéda à ce maître dans son emploi, et remplit ses fonctions jusqu'à sa mort, arrivée le 8 juillet 1774. Le seul ouvrage de Carretti qui a été publié consiste en *Credo* à 1 et 2 voix avec orgue; Bologne, 1737, in-4° obl. Ses meilleurs élèves ont été Valerio Tesei, mansionnaire de Saint-Pétronne, et Ignace Fontana, académicien philharmonique.

CARRIÈRE (Maurice), philosophe et littérateur, né le 5 mars 1817 à Griebel, dans le grand-duché de Hesse, descend d'une famille de réfugiés français, fixée en Allemagne à l'époque de la révocation de l'édit de Nantes. Après avoir fait ses études aux universités de Giessen, de Gœttingue et de Berlin, il obtint dans cette dernière le doctorat en philosophie. Pendant plusieurs années il se livra à l'étude des beaux-arts et visita l'Italie pour en connaître les plus beaux monuments. De retour en Allemagne, il professa la philosophie à Giessen, et postérieurement accepta une chaire de cette science à l'université de Munich. Au nombre des ouvrages de ce savant se trouve celui qui a pour titre *Aesthetik. Die Idee des Schœnen und ihre Verwirklichung durch Natur, Geist und Kunst* (Esthétique, science de l'idée du beau et de sa connexion avec la nature, l'esprit et l'art); Leipsick, 1859, 2 vol. gr. in-8°. Dans le second volume, l'auteur traite du beau musical en homme qui le sent et le comprend, depuis la page 308 jusqu'à page 440. Son point de vue part du sentiment et de son action sur l'intelligence.

CARTAGENOVA (Jean-Horace), basse chantante italienne, débuta à Venise en 1825, et y obtint du succès par la beauté de sa voix et par son intelligence de la scène. En 1829 il était à Lisbonne, où il chanta pendant trois ans, et de là il alla à Turin, en 1832. Milan est la ville où il fut rappelé le plus souvent, car il y chanta dans les années 1834, 35, 36, 37 et 38. Florence, Rome, Naples, Plaisance, Parme, Venise, Trieste et Vienne l'entendirent aussi en plusieurs saisons. Il était à Vicence lorsqu'il mourut, jeune encore, le 26 septembre 1841.

CARTARI (Le P. Julien), moine franciscain, fut maître de chapelle du couvent de Saint-François, à Bologne, en 1588. Il a publié à Venise: 1° *Missarum quinque vocum, lib.* 1. — 2° *Missæ et Motecta*, 8, 9 vocum.

CARTAUD DE LA VILLATE (François), chanoine d'Aubusson, né dans cette ville, renonça à son bénéfice pour se retirer à Paris,

Digitized by Google

où il est mort en 1737. Il a publié des *Pensées critiques sur les mathématiques* (Paris, 1733, in-12), dans lesquelles il a essayé de démontrer que cette science n'est point exempte d'erreur, et qu'elle a peu contribué à l'avancement des beaux-arts et particulièrement de la musique. On a aussi de cet écrivain un livre qui a pour titre *Essai historique et philosophique sur le goût;* Paris, 1736, in-12, et Londres (Paris), 1751, in-12. La seconde partie de cet ouvrage contient des réflexions sur la musique en général, sur la musique italienne et française, et sur les changements introduits dans celle-ci.

CARTELLIERI (Joseph), né en Toscane, vers le milieu du dix-huitième siècle, fut un chanteur distingué. Sa voix était un ténor pur et sonore : on le comparait à Raff pour l'expression et la facilité. En 1783, il était au service du duc de Mecklembourg-Strélitz : on le retrouve à Kœnigsberg, en 1792; mais on ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

CARTELLIERI (M^{me}). *Voy.* Boeum (*Élisabeth*).

CARTELLIERI (Casimir-Antoine), fils des précédents, né à Dantzick, le 27 septembre 1772, maître de chapelle du prince de Lobkowitz, a fait son éducation musicale à Berlin. Son premier ouvrage fut un petit opéra, qu'il fit jouer en 1793 dans cette ville, sous le titre de *Gesslerbeschworung* (la Conjuration contre Gessler). Cette composition obtint du succès et fut exécutée sur plusieurs théâtres. Il s'y trouve une romance qui était toujours redemandée. Cartellieri se rendit ensuite à Vienne et y fit exécuter au Théâtre-National, le 19 mars 1795, l'oratorio de *Gioas, re di Giuda,* en deux parties. Les autres ouvrages de ce compositeur sont : 1° Une cantate intitulée *Contimar et Zora,* écrite à Berlin, en 1792. — 2° *Antoine,* operette, en 1796. —3° Deux symphonies à grand orchestre, à Darmstadt, en 1793. — 4° Concerto pour flûte, ibid., 1795. — 5° Concerto pour flûte, Berlin, Hummel, 1796, op. 7. — 6° Nocturne pour 2 violons, alto, basse, flûte, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, 2 trombones et timbales, en manuscrit, chez Traeg, à Vienne. Cartellieri est mort le 2 septembre 1807, à Liebshausen, en Bohême, dans la position de maître de chapelle du prince de Lobkowitz.

CARTER (Thomas), chanteur, pianiste et compositeur, naquit en Irlande en 1768. Ayant manifesté d'heureuses dispositions pour la musique dans son enfance, le comte de Inchiquin le prit sous sa protection, et lui fit faire de bonnes études musicales. A l'âge de dix-huit ans, il publia son premier ouvrage, qui consistait en six sonates pour le clavecin. Il quitta l'Angleterre dans sa jeunesse, et se rendit à Naples, où il perfectionna son goût et son savoir. La passion des voyages lui fit prendre ensuite la résolution de se transporter dans l'Inde : il y fut chargé de la direction de la musique au Bengale; mais, sa santé s'altérant par la chaleur du climat, il fut obligé de retourner en Angleterre. Le directeur du théâtre de *Drury-Lane* l'engagea alors à écrire la musique de plusieurs opéras : ceux qui eurent le plus de succès furent : *the Rival Candidates* (Les Candidats rivaux) et *the Milesian* (le Milésien). Mais c'est surtout comme compositeur de ballades que Carter brilla à Londres : on vante particulièrement celle qui commence par ces mots : *O Nanny, will you gang with me,* et la description d'un combat naval : *Stand to your guns my hearts of oak,* devenue célèbre. Toutefois l'auteur ne fut pas toujours aussi heureux qu'il méritait de l'être par son talent. Il n'était pas économe et se trouvait souvent dans de fâcheuses positions. Dans un de ces moments d'embarras, il rassembla quelques morceaux qu'il avait composés, et chercha à les vendre; mais il ne put en trouver une seule guinée. Dans son dépit, et pour se venger, il écrivit sur une feuille de vieux papier de musique un morceau à la manière et dans le style de Hændel, en imitant son écriture. Il l'offrit ensuite, comme un manuscrit de ce grand maître, à un marchand de musique qui n'hésita pas à en donner vingt livres sterling. Carter est mort d'une maladie de foie, au mois de novembre 1804. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Auld Robin Gray,* varié pour le piano; Londres. — 2° *Fair American,* petit opéra. — 3° Leçons et duos pour la guitare. — 4° Deux concertos pour le piano, avec accompagnement d'orchestre, Londres, chez Bland. — 5° Leçons favorites pour le piano, ibid. — 6° *Just in Time,* opéra, gravé chez Broderip, à Londres. — 7° *The Birth Day* (le Jour de naissance), pastorale, 1787. — 8° *The Constant Maid,* représenté en 1788.

CARTHEUSERINN (Sœur Marguerite), ou *la Chartreuse. Voy.* Marguerite (Sœur).

CARTIER (Jean-Baptiste), fils d'un maître de danse d'Avignon, est né dans cette ville le 28 mai 1765 (1). Il y reçut les premières leçons de musique de l'abbé Walraef, chanoine hebdomadier de l'église paroissiale de Saint-Pierre; vint à Paris en 1783, fut présenté à Viotti, et devint élève de ce grand violoniste. Peu de temps après, la reine, Marie-Antoinette, ayant demandé

(1) C'est par erreur qu'on a fixé, dans quelques Biographies de contemporains, la date de sa naissance au 16 octobre 1767.

Digitized by Google

un accompagnateur violoniste, Viotti indiqua Cartier; celui-ci fut accepté, et conserva cet emploi jusqu'au commencement des troubles révolutionnaires. Entré à l'Opéra en 1791, il y devint adjoint du premier violon, joua souvent les solos, et obtint sa pension de retraite après trente années de service. Paisiello l'avait fait entrer dans la chapelle de Napoléon en 1804. A la Restauration, il fut compris dans la composition de la chapelle du roi, et en fit partie jusqu'à la révolution du mois de juillet 1830, époque où cette chapelle cessa d'exister. Le goût des bonnes études pour son instrument, et une connaissance étendue des ouvrages des violonistes les plus habiles des écoles italienne et française, ont fait de Cartier un très-bon professeur. Bien qu'il n'ait point été attaché en cette qualité au Conservatoire de musique de Paris, il n'en a pas moins contribué à la formation des élèves de cette école célèbre, par les publications qu'il a faites d'ouvrages classiques pour le violon. C'est à lui qu'on doit les éditions françaises des chefs-d'œuvre de Corelli, de Pugnani, de Nardini et de Tartini. La tradition des belles écoles italiennes de violon était presque inconnue en France avant ces publications. L'ouvrage dans lequel Cartier a rassemblé les documents les plus précieux sur cette matière a pour titre *l'Art du violon, ou Collection choisie dans les sonates des trois écoles italienne, française et allemande*, etc.; Paris, Decombe, 1798, in-fol. La deuxième édition est intitulée *l'Art du violon, ou Division des écoles, servant de complément à la Méthode de violon du Conservatoire;* Paris, 1801, in-fol. Parmi les compositions de Cartier, on remarque : 1° Airs de *Richard*, du *Droit du Seigneur* et de *Figaro*, variés pour le violon; Paris, 1792. — 2° Air de *Calpigi;* idem. — 3° *Escouto Janetta;* idem. — 4° *Hymne des Marseillais;* idem. — 5° Sonates pour le violon, dans le style de Lolly, œuvre 7°; Paris, 1797. — 6° Caprices ou Études pour le violon; ibid., 1800. — 7° Six duos méthodiques pour deux violons, œuvre 11°; Paris, 1801. — 8° Trois grands duos dialogués et concertants pour deux violons, op. 14; ibid. Cet artiste s'est occupé longtemps de recherches pour une histoire du violon, qu'il a rédigée et qui contient des choses fort curieuses et fort intéressantes; malheureusement il n'a pu trouver d'éditeur qui ait osé se charger de la publication d'un ouvrage si considérable et d'un intérêt spécial. Cartier a détaché de son livre une *Dissertation sur le violon*, qui a été insérée dans la *Revue musicale* (T. III, p. 103-108). Cet artiste a écrit la musique de deux opéras, dont les livrets avaient été faits pour lui par *Fabre d'Olivet*. Le premier a pour titre *les Fêtes de Mitylène;* l'autre, destiné à l'Opéra-Comique, était intitulé *l'Héritier supposé*. Ces ouvrages n'ont pas été représentés. Cartier avait aussi en manuscrit des symphonies et des concertos pour le violon. Il possédait une collection curieuse de violons et d'autres instruments anciens. Il est mort à Paris en 1841.

CARULLI (Ferdinand), guitariste, fils d'un littérateur distingué, qui fut secrétaire du délégué de la juridiction napolitaine, est né à Naples, le 10 février 1770. Un prêtre lui donna les premières leçons de musique. Le violoncelle fut l'instrument qu'il apprit d'abord; mais il l'abandonna bientôt pour se livrer à l'étude de la guitare. Il n'y avait point de maître à Naples qui pût lui enseigner cet instrument, et il manquait de musique : ce fut peut-être un bonheur pour lui, car, privé de ressources, il dut s'en créer, et faire des recherches qui lui firent découvrir des procédés d'exécution inconnus jusqu'à lui. Il faut connaître la musique de guitare et avoir entendu les guitaristes de l'époque qui précéda Carulli, pour comprendre les progrès qu'il fit faire à l'art de jouer de cet instrument. Cet artiste arriva à Paris au mois d'avril 1808; il s'y fit entendre dans quelques concerts et obtint de brillants succès. Bientôt il fut l'homme à la mode, comme virtuose et comme professeur. Ses compositions, remplies de formes nouvelles alors, ajoutèrent à sa réputation, et furent la seule musique de guitare qu'on joua. Il en publia une immense quantité dans l'espace d'environ douze ans; car le nombre de ses œuvres gravées dépasse trois cents. Ces ouvrages consistent en solos, duos, trios, quatuors, concertos, fantaisies, airs variés, etc. On doit aussi à Carulli une méthode de guitare, divisée en deux parties (Paris, Carli); elle a été considérée comme la meilleure qui existât alors. Son succès fut si brillant qu'en peu d'années on fut obligé d'en faire quatre éditions. Carulli a fait aussi paraître un ouvrage original intitulé *l'Harmonie appliquée à la guitare* (Paris, Petit, 1825). C'est un traité d'accompagnement basé sur une théorie régulière de l'harmonie. Aucun ouvrage de ce genre n'existait auparavant. Dans ses dernières années Carulli a peu composé pour la guitare : l'art de jouer de cet instrument s'était perfectionné; d'autres artistes, plus jeunes, avaient obtenu la vogue, autant que des guitaristes peuvent en avoir. Carulli est mort à Paris, au mois de février 1841, à l'âge de soixante et onze ans.

M. Gustave Carulli, fils de l'artiste dont il vient d'être parlé, est un professeur de chant qui jouit à Paris de quelque renommée. Il a passé

Digitized by Google

plusieurs années en Italie, y a fait représenter un opéra intitulé *i Tre Mariti*, et a publié quelques morceaux pour le piano et le chant, en France, en Italie et en Allemagne : ils ont eu du succès. Il y a du goût et de la nouveauté dans ses trios à trois voix.

CARUS (Joseph-Marie), théologien et antiquaire, né à Rome vers le milieu du dix-septième siècle, a publié un livre qui a pour titre *Antiqui Libri Missarum Romanæ Ecclesiæ*; Rome, 1601, in-4°. On y trouve une dissertation sur le chant des antiennes, des litanies, du *Kyrie eleyson*, des hymnes, etc., des premiers chrétiens.

CARUSO (Louis), compositeur, né à Naples le 25 septembre 1754, reçut les premiers principes de la musique de son père, maître de chapelle d'une église de Naples, et passa ensuite sous la direction de Nicolas Sala. Après avoir fini ses études, il fut nommé maître de la cathédrale de Pérouse et directeur de l'école publique de cette ville. Poussé par un penchant irrésistible vers la musique de théâtre, il composa un grand nombre d'opéras, et écrivit dans toutes les villes d'Italie de quelque importance, particulièrement à Naples, à Rome, à Bologne, à Venise et à Milan. S'il ne fut pas un des meilleurs compositeurs de l'école italienne, il fut au moins un des plus féconds, comme on en pourra juger par la notice de ses ouvrages : 1° Opéras : *il Barone di Trocchia*; Naples, 1773, dans le carnaval; *Artaserse*, Londres, 1774, dans l'été; *il Marchese villano*, Livourne, 1775, dans le carnaval; *la Mirandolina*, Trieste, 1776, dans le carnaval; *la Caffetiera di Spirito*, Brescia, 1777; *la Virtuosa alla moda*, Florence, 1777, au printemps; *il Cavaliere magnifico*, ibid., 1777, à l'automne; *la Creduta pastorella*, Rome, 1778, dans le carnaval : *il Tutore burlato*, Bologne, 1778, à l'automne; *la Fiera*, Rome 1779; *l'Amor volubile*, Bologne, 1779, au printemps; *la Barca di Padova*, Venise, 1779; *Scipione in Cartagine*, Rome, 1781; *il Fanatico per la musica*, Rome, 1781; *l'Albergatrice vivace*, Milan, 1781; *il Marito geloso*, Venise, 1781; *il Matrimonio in comedia*, Milan, 1782; *l'Inganno*, Naples, 1782, au printemps; *la Gelosia*, Rome, 1783, dans le carnaval; *il Vecchio burlato*, Venise, 1783; *gli Amanti alla prova*, Venise, 1784; *gli Scherzi della fortuna*, Rome, 1784; *Le Quattro Stagioni*, Naples, 1784; *i Puntigli e Gelosie fra marito e moglie*, Naples, 1784; *Giunio Bruto*, Rome, 1785, dans le carnaval; *la Parentela riconosciuta*, Florence, 1785; *le Spose ricuperate*, Venise, 1785; *le Rivali in puntiglio*, Venise, 1786, dans le carnaval; *il Poeta melodramatico*, Vérone, 1768; *il Poeta di Villa*, Rome, 1786, au printemps; *lo Studente di Bologna*, Rome, 1786, dans l'été; *l'Impresario fallito*, Palerme, 1786, à l'automne; *Alessandro nelle Indie*, Rome, 1787, dans le carnaval; *il Maledico confuso*, Rome, 1787, dans l'automne; *gli Amanti disperati*, Naples, 1787, dans l'automne; *I Campi Elisi*, Milan, 1788; *l'Antigono; l'Imprudente*, Rome, 1788, dans le carnaval et dans l'automne; *la Sposa volubile; la Disfatta di Duntalmo; le Due Spose in contrasto*, Rome, 1789; *l'Amleto*, Florence, 1790; *l'Attalo*, Rome, 1790; *gli Amanti alla prova*, Milan, 1790; *Alessandro nell' Indie*, avec une musique nouvelle; *il Demetrio*, Venise, 1791; *la Locandiera astuta*, Rome, 1792; *gli Amanti ridicoli*, Rome, 1793; *l'Antigono; l'Oro non compra amore*, Venise, 1794; *il Giuocator del lotto*, Rome 1795; *la Lodoiska*, Rome, 1798; *la Tempesta*, Naples, 1799; *la Donna bizzarra; le Spose disperate*, Rome, 1800; *Azemiro e Cimene*, Rome, 1803; *la Ballerina raggiratrice*, Rome, 1805; *la Fuga*, Rome, 1809; *l'Avviso ai maritati*, Rome, 1810. — 2° Musique d'église : 8 *Messes solennelles*; 4 *Id. brèves*; *une Messe solennelle des morts*; 4 *Messes* a cappella; 3 *Dixit*; 5 autres psaumes; 3 *Magnificat*; 4 *Litanies*; tous les Psaumes des vêpres *a cappella*; Deux *Miserere*; 1 *Via Crucis*; plusieurs offertoires; *les Lamentations de Jérémie*; beaucoup de motets; 1 *Tantum ergo*. — 3° Oratorios : *Jeftè*, en 1779; *Giuditta*, Urbino, 1781; *la Sconfitta degli Assiri*, 1793; *il Trionfo di David*, Assise, 1794. — 4° Cantates : *Cantate pastorale pour la fête de Noël; Minerva al Trasimeno; il Tempo scuopre la verità, Cantate funèbre pour la mort de Mᵉ N. N.* Plusieurs hymmes, beaucoup de morceaux détachés de musique vocale et instrumentale. Caruso est mort à Pérouse, en 1822.

CARUTIUS (Gaspard-Ernest), échanson de l'électeur de Brandebourg, et organiste à Custrin, vers la fin du dix-septième siècle, a publié un traité de la manière d'examiner et de recevoir légalement un orgue, sous ce titre : *Examen organi pneumatici, oder Orgelprobe*, Custrin, 1683.

CASA (Girolamo DELLA), né à Udine vers le milieu du seizième siècle, fut maître de concerts du corps d'instruments à vent au service de la seigneurie de Venise, et obtint cet emploi le 29 janvier 1567. Il est auteur d'un traité de musique intitulé *il Vero Modo di diminuir con tutte le sorte di stromenti di fiato et corde*,

et di voce umana, di Girolamo della Casa detto di Udine, capo de' concerti delli stromenti di fiato della illustriss. Signoria di Venetia. Libro primo (e secondo). Al molto illustre Sig. conte Mario Bevilacqua. In Venetia, appresso Angelo Gardano, 1584. Deux parties in-fol., chacune de 26 feuillets. (La véritable manière de faire des variations sur tous les instruments à vent et à cordes, etc.) Cet ouvrage est de la plus grande rareté : on en trouve un exemplaire à la bibliothèque du Lycée musical de Bologne. M. Caffi cite du même musicien des madrigaux à 5 et 6 voix, imprimés à Venise en 1574. (Voy. *Storia della musica sacra nella già cappella di San Marco in Venezia.*)

CASALI (Jean-Baptiste), maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, fut nommé à cette place au mois de septembre 1759, et la conserva jusqu'à sa mort, qui eut lieu au commencement de juillet 1792. Il a composé un grand nombre de messes, d'oratorios, et même quelques opéras, parmi lesquels on remarque *Campaspe*, représenté à Venise en 1740. Il avait peu d'invention, mais son style était très-pur. Grétry, à son arrivée à Rome, choisit Casali pour son maître de composition, et reçut de lui des leçons pendant près de deux ans ; mais, par une de ces singularités dont il y a quelques exemples, cet homme, doué de la faculté d'imaginer des chants si heureux, et d'exprimer si bien les situations dramatiques, n'avait reçu de la nature qu'un faible sentiment de l'harmonie ; aussi Casali, bien plus frappé de ce défaut que des qualités précieuses de son élève, en faisait-il fort peu de cas. Lorsque Grétry partit pour Genève, Casali lui donna une lettre pour un de ses amis, qui résidait dans cette ville. Cette lettre (qui se trouve maintenant dans les mains de M. Lampurdi, à Turin) commence par ces mots : *Caro amico, vi mando un mio scolaro, vero asino in musica, che non sa niente, ma giovane gentil' assai e di buon costume*, etc. « Mon cher ami, je vous adresse un de mes « élèves, véritable âne en musique, et qui ne « sait rien ; mais jeune homme aimable et de « bonnes mœurs, etc. » On trouve dans la bibliothèque de M. Santini les ouvrages de Casali dont les titres suivent : 1° Quatre messes à quatre parties. 2° Motets à quatre, dont : *Christum regem ; Adjuva nos ; Comedetis ; Justus ut palma, Assumpta est*, etc. — 3° Trois *Dixit* à huit. — 4° Un *Dixit* à neuf. — 5° Trois *Dixit* à quatre. — 6° *Beatus vir* pour basse solo avec chœur. — 7° Deux *Confitebor* pour soprano et contralto avec chœur. — 8° *Beatus vir* à quatre. — 9° *Laudate* pour soprano et chœur. — 10° *Beatus vir* à deux chœurs. — 11° *Laudate* à huit. — 12° *Ave Maria* à huit. — 13° *Lauda Sion* à quatre. — 14° *Matines de Noël* à quatre. — 15° *Magnificat* à quatre et à huit. — 16° Litanies à quatre, avec orchestre et orgue. On connaît de Casali un opéra (*Campaspe*) représenté au théâtre Sant-Angelo, à Venise, en 1740, et un oratorio (*Abigail*), exécuté à Rome en 1770. Il fut un des derniers maîtres romains qui se distinguèrent dans la musique d'église pour les voix, sans orgue.

CASAMORATA (Louis Ferdinand), avocat, compositeur et écrivain distingué sur la musique, a donné à Bologne, en 1838, l'opéra *Iginia d'Asti*, qui eut du succès et fut joué dans la même année sur plusieurs théâtres des villes de la Lombardie. Ricordi en a publié plusieurs scènes, airs et duos, à Milan. On connaît aussi de cet amateur plusieurs morceaux pour le piano et pour la harpe sur des thèmes de Bellini et de Donizetti, ainsi que des *duetti per camera*, qui ont été imprimés chez le même éditeur. Depuis l'origine de la *Gazetta musicale di Milano*, M. Casamorata en est un des principaux rédacteurs et y a fait insérer de très-bons articles de critique et de biographie.

CASATI (Girolamo), compositeur distingué et maître de chapelle à Mantoue, vers la fin du seizième siècle, a publié plusieurs œuvres de musique d'église. Walther (*Lexikon, oder Musikal. Bibliot.*) indique ceux dont les titres suivent, mais sans faire connaître les lieux ni les dates de leur publication : 1° *Harmonicæ Cantiones a 1, 2, 3, 4 et 5 vocibus, cum Missa, Magnificat, Litaniis*, op. 3. — 2° Un recueil contenant des messes, des psaumes et des vêpres à 2, 3 et 4 voix.

CASATI (François), né à Milan vers la fin du seizième siècle, fut d'abord organiste de Sainte-Marie de la Passion de cette ville, ensuite de celle de Saint-Marc. Pierre-François Lucino a inséré quelques motets de sa composition dans sa collection intitulée : *Concerti diversi*, etc., Milan, 1616. On trouve aussi quelques pièces de lui dans le *Parnassus musicus* de Pergameni ; Venise, 1615.

CASATI (Théodore), né à Milan vers 1630, fut d'abord maître de chapelle de l'église de Saint-Fedele, ensuite du Saint-Sépulcre, et enfin devint organiste de la cathédrale de Milan, en 1667. Il obtint aussi plus tard la survivance de la place de maître de chapelle de la reine Marie-Anne d'Espagne. Piccinelli (*Aten. dei Letter. Milan.*, p. 122 et 501) dit que Casati a fait imprimer quatre œuvres de messes

Digitized by Google

et de motets; mais il n'indique ni les lieux ni les dates de ces publications.

CASATI (Gaspard), récollet, fut maître de chapelle de la cathédrale de Novare, en Piémont, vers 1650. Les ouvrages connus de sa composition sont ceux-ci : 1° *Partitura sola de sacri concerti a voce sola, con il basso per l'organo*, op. 2 ; Venise, Bart. Magni, 1641 in 4°. — 2° *Motetti concertati a 1, 2, 3, 4 voci ad organo, con una Messa a quattro*, op. 1 ; Venise, Alexandre Vincenti, 1643. C'est une réimpression. Il y en a une édition postérieure, publiée à Venise en 1651. — 3° *Il Terzo Libro de' sacri concerti a 2, 3, 4 voci*, op. 3; Venise, Bart. Magni, 1642. — 4° *Messe e Salmi concertati a 4, 5 voci*; Venise, Alex. Vincenti, 1644. — 5° *Scelta di Salmi con violini e motetti a 2, 3, 4 voci, raccolti da Franc. Michele Angelo Turiniani, del terzo ordine di S. Francesco*; Venise, Gardane 1645. — 6° *Scelta di vaghi e ariosi motetti concertati a 1, 2, 3, 4 voci, fatta dal Turiniani*; Venise, Alex. Vincenti, 1645. — 7° *Sacri Concerti e Motetti a 2 voci*; ibid., 1654.

CASCIATINI (Claude), compositeur de l'école romaine, a laissé en manuscrit pour l'église : 1° *Laude sacre per la Passione di G. C., a 4*. — 2° *Misse di Requiem a 3*. — 3° *Missa a quattro, senza organo*. — 4° *Beatus vir*, à 8. — 5° *Descendit angelus*, à 8. — 6° *Viam mandatorum*, à 4.

CASCIATINI (Claude), chantre à l'église *S. Lorenzo in Damaso*, à Rome, et compositeur de musique religieuse, a vécu dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, et dans les premières années du dix-neuvième. Il était contrepointiste instruit et artiste de talent dans le genre de la musique d'église pour les voix seules et sans orgue. Ses meilleurs ouvrages, qui se trouvent en manuscrit dans quelques bibliothèques de Rome, sont une messe de *Requiem* à 3 voix, une autre à quatre, le *Miserere* à 4, le psaume *Dixit Dominus*, à 8, enfin les motets *Zachariæ festinans descende* et *Angelus Domini* à 8.

CASE (Jean), né à Woodstock, dans le comté d'Oxford, se rendit fameux dans l'université de cette ville par son talent pour la dialectique, et fut considéré comme un des plus subtils argumentateurs du seizième siècle. Il fut reçu docteur en philosophie en 1589, et mourut le 23 janvier 1600. On a de lui : 1° *The Praise of musick* (Éloge de la musique), Oxford, 1586, in-8°. — 2° *Apologia musices, tam vocalis quam instrumentalis et mixtæ*; Oxford, 1588, in-8°. Ce dernier ouvrage est peut-être une traduction latine du premier.

CASELLA (. . .), musicien florentin du treizième siècle, a été rendu célèbre par un passage du poëme immortel de Dante. Casella fut le maître de musique de ce grand poëte. Tout porte à croire qu'il fut un des auteurs de ces *Laudi spirituali* dont les mélodies ont tant de charme, et qui n'ont point vieilli, bien que quelques-uns de ces cantiques remontent à plus de cinq cent cinquante ans. Casella a dû enseigner la musique au Dante environ vers 1275; il fut donc le contemporain d'Adam de la Hale; mais il avait cessé de vivre quand l'illustre poëte de Florence écrivit son ouvrage, car celui-ci a placé son ombre dans les avenues du Purgatoire. Cette ombre s'avance vers lui pour l'embrasser avec tant d'affection qu'il fait vers elle un mouvement pareil, mais en vain. « Trois fois il étend les bras, et trois fois, sans rien saisir, ils reviennent sur sa poitrine. L'ombre sourit, et se montre si bien à lui qu'il reconnaît *Casella*, son maître de musique et son ami. Ils s'entretiennent quelque temps avec toute la tendresse de l'amitié; ensuite le poëte, fidèle à son goût pour la musique, prie Casella, s'il n'a point perdu la mémoire et l'usage de ce bel art, de le consoler dans ses peines par la douceur de son chant; le musicien ne se fait pas prier; il chante une *canzone* de Dante lui-même (*Amor che nella mente mi ragiona*), avec une voix si douce et si touchante que Dante, Virgile et toutes les âmes venues avec Casella restent enchantées de plaisir (1) » Dante nous apprend qu'il commença son *Purgatoire* vers l'année 1300; il suit de là que Casella mourut à cette époque.

Burney dit qu'il existe dans la bibliothèque du Vatican (n° 3214, p. 149) une *Ballatella*, ou *Madrigal*, de Lemmo de Pistoie, au-dessus duquel sont écrits ces mots : *Lemmo da Pistoja; e Casella diede il suono*. Gerber, Choron et Fayolle, l'abbé Bertini et d'autres encore ont dit, d'après cela, que Casella est le premier compositeur de madrigaux qu'on connaisse. Il y a dans cette assertion une erreur qu'il est bon de faire remarquer. Le madrigal en musique est une pièce en contrepoint dont on ne trouve point de traces avant le milieu du quinzième siècle, et dont le nom ne paraît pas davantage avant ce temps. Dans les manuscrits antérieurs à cette époque, tous les morceaux qui n'appartiennent pas à la musique d'église sont des *canzone* ou des *ballate*, en Italie, des *chansons* ou des *ballades* en France. Il n'y a pas une pièce portant d'autre titre dans le manuscrit de la bibliothèque impériale de Paris (n° 535 in-4° du Supplément) lequel contient une grande quantité

(1) Ginguené, *Hist. littér. d'Italie*, t. II, p. 132.

Digitized by Google

de morceaux composés par des musiciens italiens du quatorzième siècle. Burney s'est donc trompé lorsqu'il a donné comme synonyme de *Ballatella* le nom de *Madrigal* (1), et Gerber, Choron et Fayolle, l'abbé Bertini et d'autres, ont eu tort de dire, d'après le passage de Burney, que Casella fut le plus ancien compositeur de *Madrigaux;* car s'ils ont entendu, par ce mot, une composition à plusieurs voix sur une poésie mondaine en langue vulgaire, il s'en faut de beaucoup que Casella soit le plus ancien auteur italien qui en ait écrit: je prouverai cela par des documents authentiques dans mon Histoire générale de la musique.

CASELLA (Pierre), compositeur napolitain, entra comme élève au Conservatoire de S. Onofrio, en 1788, après avoir terminé ses études littéraires. Il y resta pendant dix années, puis il écrivit pour les théâtres de Naples, *l'Innocenza conosciuta* et *l'Equivoco*, opéras bouffes. Ces ouvrages furent suivis de *Paride*, opéra sérieux représenté sur le théâtre Saint-Charles. Appelé à Rome après le succès de cette partition, il y composa l'opéra bouffe intitulé *il Contento per amore*, puis *la Donna di buon carattere*. Au carnaval de 1812, il fit représenter au théâtre de *la Scala*, à Milan, *Virginia*, opéra sérieux. Dans l'année suivante il donna au théâtre de *la Pergola*, à Florence, la *Maria Stuarda*. De retour à Naples, il a été attaché à l'école des élèves externes du collége royal de musique de *S. Pietro a Majella*, en qualité de professeur d'accompagnement, et a rempli plusieurs places de maître de chapelle dans les églises de Naples, pour lesquelles il a écrit une grande quantité de messes, vêpres, psaumes et motets. Casella est mort à Naples, le 12 décembre 1844.

CASELLI (Michel), excellent ténor, débuta à Milan en 1733. Il était encore admiré en 1771, au théâtre de San-Benedetto, à Venise. Peu de chanteurs ont fourni une aussi longue carrière.

CASELLI (Joseph), violoniste, né à Bologne en 1727, passa en 1758 au service du czar, à Pétersbourg. Il a publié un œuvre de six solos pour violon.

Il y a eu un autre *Caselli* (Pierre) qui vivait, à Rome vers 1800, et qui a écrit un *De profundis* pour voix de soprano, avec chœur et orchestre, ainsi qu'une espèce de cantate sur la mort de Cimarosa.

CASENTINI (Marsilio), compositeur, né à Lucques, était maître de chapelle à Gemona en 1607, comme on le voit par le titre d'un œuvre de madrigaux à 5 voix, imprimé à Venise, dans la même année. On connaît aussi du même auteur : *Cantica Salomonis, à 6*; Venise, 1615. Le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal indique aussi les ouvrages suivants de sa composition : *Tirsi e Clori, madrigali a cinque, lib.* 3; et *Madrigali a 5, lib.* 5.

(1) *A General History of music*, t. II, p. 322.

CASENTINO (Silao), compositeur italien du seizième siècle, dont on trouve en manuscrit à la bibliothèque royale de Munich, sous le nº IV, une messe à six voix sur le chant *Peccata mea*.

CASINATE (D. Maur), ecclésiastique, né à Palerme, en Sicile, vers le milieu du seizième siècle, a fait imprimer de sa composition un ouvrage intitulé : *Messe a 5 voci modulate;* Venise, 1588, in-4°.

CASINI (D. Jean-Marie), prêtre florentin, né vers 1675, étudia d'abord les premiers éléments de la musique dans sa ville natale, et se rendit ensuite à Rome, où il se mit sous la direction de Matteo Simonelli, pour continuer ses études. Plus tard il entra dans l'école de Bernard Pasquini, où il perfectionna son talent dans l'art de jouer de l'orgue. Son éducation musicale terminée, il obtint la place d'organiste de l'église principale de Florence. Son premier ouvrage fut un livre de motets à quatre voix sans orgue, dans l'ancien style de l'école romaine, appelé *Stile osservato;* il le fit imprimer sous ce titre : *Joannis Mariæ Casini organi majoris ecclesiæ Florentiæ modulatoris, et sacerdotio præditi Moduli quatuor vocibus. Opus primum. Romæ ap. Mascardum,* 1706. Cet œuvre fut suivi de *Responsori per la settimana santa, a 4 voci*, op. 2; Florence, C. Bindi, 1706. On connaît aussi de ce musicien distingué : *Motteti a 4 voci a capella;* ibid., 1714. Ses autres compositions consistent en fantaisies et fugues pour l'orgue. Elles sont intitulées : 1° *Fantasie e toccate d' intavolatura*, op. 2. — 2° *Pensieri per l' organo, in partitura;* Florence, 1714, in-fol. Dans la suite, Casini se livra à des travaux de théorie pour réaliser les rêves de Vicentino, de Colonna et de Doni sur le rétablissement des anciens genres de musique diatonique, chromatique et enharmonique, au moyen d'une division exacte des intervalles des instruments à clavier. On pense bien que ces recherches n'aboutirent à rien. Nanni nous apprend (*de Florent. inventor.*, p. 75) que Casini avait fait construire un clavecin dont les touches noires du clavier étaient divisées en deux parties, afin de produire les demi-tons exacts des échelles chromatiques ascendantes et descendantes. Des instruments du même genre avaient

été faits en Italie par les soins de Nicolas Vincentino, Fabio Colonna, Galeazzo Sabbatini, Nicolas Romarini (cité par le P. Kircher, *Musurgia*, lib. 6, c. 1, § 3), François Nigetti (*voy.* ces noms) et d'autres. Ce système d'accord des instruments à clavier était appelé autrefois par les musiciens italiens *Sistema partecipato*.

CASONI (GUIDO), littérateur italien du seizième siècle, né à Serravalle, est auteur d'un livre bizarre qui a pour titre : *Della magia d'Amore, nella quale si tratta come Amore sia Metafisico, Fisico, Astrologo, Musico*, etc.; in Venezia, appresso Agostino Zoppini, 1596, 56 feuillets in-4°. Le troisième livre de cet ouvrage singulier traite de la musique, laquelle, suivant l'auteur, tire son origine de l'amour.

CASPARINI (EUGÈNE), dont le nom allemand était *Caspar*, était fils d'un facteur d'orgues. Il exerça la même profession, et fut considéré comme le plus habile artiste de son temps pour la fabrication de ces instruments. Il naquit en 1624, à Sorau, dans la basse Lusace. Le désir d'augmenter les connaissances qu'il avait acquises dans les ateliers de son père le détermina à voyager, lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année. Après un séjour de trois ans en Bavière, il partit pour l'Italie et se fixa à Padoue, où il vécut longtemps. Appelé à Vienne avec le titre de facteur d'orgues de la cour impériale, il remit en bon état tous les instruments de cette ville, et, avant de s'éloigner, construisit pour l'empereur un petit orgue de six jeux, dont tous les tuyaux étaient en papier verni. L'empereur lui témoigna sa satisfaction par le don d'une somme de mille ducats et d'une tabatière d'or ornée de son portrait. De retour en Italie, Casparini y reprit ses travaux habituels. En 1697 il fut appelé à Gœrlitz pour y construire le grand orgue de la nouvelle église de Saint-Pierre et Saint-Paul; il acheva cet instrument dans l'espace de six ans, en société avec son fils. On croit qu'il cessa de vivre peu de temps après, mais l'époque de sa mort n'est pas exactement connue. Les principaux ouvrages de Casparini sont : 1° L'excellent orgue de Sainte-Marie-Majeure à Trente, composé de trente-deux registres, et qui fut ensuite augmenté de dix jeux nouveaux. — 2° L'orgue de Sainte-Justine, à Padoue, seize pieds ouverts, avec quarante-deux registres. — 3° Le grand orgue de Saint-George le Majeur, à Venise, de trente-deux pieds. — 4° Le grand orgue de Saint-Paul, à Epan, dans le Tyrol. — 5° Un orgue au couvent de Brixen, dans le Tyrol. — 6° Le grand orgue de Gœrlitz, de trente-deux pieds.

CASPARINI (ADAM-HORACE), fils du précédent, et non moins célèbre constructeur d'orgues, naquit en Italie. Il aida son père dans la construction du grand orgue de Gœrlitz. Quant à ses travaux particuliers, ils consistent : 1° Dans l'orgue de Saint-Bernard, à Breslau, composé de trente et un jeux avec quatre soufflets, construit de 1708 à 1711. — 2° Dans celui de l'église des Onze mille Vierges, de la même ville, composé de vingt-trois jeux et de quatre soufflets, en 1705. — 3° Dans celui de Saint-Adalbert, de vingt-deux jeux et trois soufflets, en 1737.

Le fils de cet artiste, nommé *Jean-Gottlob*, aida son père dans la construction de l'orgue de Saint-Adalbert, de Breslau, et fit lui-même l'orgue des Dominicains de Glogau, composé de vingt jeux.

CASPERS (LOUIS-HENRI-JEAN), pianiste et compositeur, né à Paris de parents allemands le 2 octobre 1825, fut admis au Conservatoire comme élève de piano, et suivit pendant plusieurs années le cours de Zimmerman. En 1843 il commença l'étude de l'harmonie dans la même école. Le deuxième prix de cette science lui fut décerné en 1845, et il obtint le premier en 1847. Devenu élève d'Halévy pour le contrepoint et la fugue, il se distingua au concours de 1849 et y obtint un prix. Depuis lors M. Caspers s'est livré à l'enseignement et à la composition. Son premier ouvrage dramatique, *le Chapeau du roi*, opéra-comique en un acte, a été représenté au Théâtre-Lyrique, le 16 avril 1856. Les connaisseurs y ont remarqué du talent dans la manière d'écrire, dans l'instrumentation et l'instinct de la scène. *La Charmeuse*, autre opéra-comique en un acte, composé par M. Caspers, a été représenté au théâtre des Bouffes-Parisiens le 12 avril 1858. On y a remarqué les mêmes qualités. Il a donné au même théâtre, en 1859, *Dans la rue*, opérette en un acte. Le même compositeur avait fait entendre précédemment des chœurs avec orchestre aux concerts de la société de Sainte-Cécile à Paris : ils n'ont pas été publiés. Des romances, des mélodies, des préludes pour le piano en style fugué, un boléro pour le même instrument, des nocturnes et des fantaisies, complètent la série des productions de M. Caspers jusqu'au moment où cette notice est écrite (1859).

CASSAGNE (L'ABBÉ JOSEPH LA) naquit au diocèse d'Oléron, vers 1720. Il apprit la musique à la maîtrise de la cathédrale de Marseille, et publia : 1° *Recueil de Fables mises en musique*; Paris, 1754, in-4°. — 2° *Alphabet musical*; Paris, 1765, in-8°. — 3° *Traité général*

Digitized by Google

des éléments du chant. Cet ouvrage, imprimé dès 1742, ne fut publié qu'en 1766 (Paris, grand in-8°). L'auteur y propose de réduire toutes les clefs à une seule, c'est-à-dire à la clef de *sol* sur la seconde ligne; idée fausse que Salmon avait déjà tenté de faire adopter dans son *Essay to the advancement of musik* (Londres, 1678, in-8°). Pascal Boyer, maître de musique de la cathédrale de Nîmes, fit voir le ridicule de cette idée, dans une *Lettre à Diderot*, publiée en 1767. La Cassagne répondit à cette lettre par *l'Unicléfier musical, pour servir de supplément au Traité général des éléments du chant* (Paris, 1768, grand in-8°), mais il ne détruisit pas la force des objections qui avaient été faites contre son système. Reprise vers 1815 et postérieurement par plusieurs auteurs de systèmes et d'éléments de musique, l'idée de Salmon et de l'abbé la Cassagne a été mise en pratique dans les arrangements pour piano des opéras et même des anciennes œuvres classiques : elle a produit ses résultats inévitables, en faisant oublier à beaucoup de musiciens l'usage des clefs et les rendant inhabiles à lire la musique ancienne : de plus, elle leur a fait considérer comme identiques des diapasons de voix qui sont naturellement à l'octave.

CASSAIGNE (Raymond de la), né dans l'ancienne province de Gascogne vers 1540, fut maître des enfants de chœur de Notre-Dame de Paris. Il occupait cette place lorsqu'il obtint au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en 1575, le prix de la harpe d'argent pour la composition du motet *Quis miserebitur tui Jerusalem*. Le premier prix, c'est-à-dire celui de l'orgue d'argent, lui fut décerné au concours de la même ville, en 1587, pour un *Lauda Jerusalem*.

CASSANEA DE MONDONVILLE (Jean-Joseph). *Voy.* Mondonville.

CASSEBOEHM (Jean-Frédéric), médecin et habile anatomiste, fit ses études à Halle, sa patrie, et à Francfort-sur-l'Oder. De retour à Halle, il y enseigna l'anatomie, et fut ensuite appelé à Berlin (en 1741) pour y occuper une chaire de la même faculté; il y mourut le 7 février 1743. Ce médecin s'est spécialement occupé de l'anatomie de l'oreille, et a donné sur cette matière : 1° *Disputatio de aure interna;* Francfort, 1730, in-4°. — 2° *Tractatus tres de aure humana;* ibid., 1730, in-4°, augmenté d'un 4ᵉ traité en 1734, d'un 5ᵉ et d'un 6ᵉ en 1735, in-4°.

CASSEL (Guillaume), professeur de chant au Conservatoire de musique de Bruxelles, est né à Lyon le 12 octobre 1794. Entré à l'âge de onze ans, comme pensionnaire, au Lycée de cette ville, il y fit de bonnes études. Ses parents désiraient lui voir suivre la carrière du barreau; mais la nécessité de se soustraire à la conscription militaire lui fit chercher un refuge dans celle des arts. Dès son enfance il avait montré d'heureuses dispositions pour la musique; elles avaient été cultivées par de bons maîtres, et particulièrement par Georges Jadin; il dut à cette première éducation musicale l'avantage d'être admis au pensionnat du Conservatoire de Paris, comme élève interne pour le chant. Dans cette école célèbre, Garat, Talma et Baptiste aîné furent ses maîtres de chant et de déclamation. La réforme du pensionnat en 1814, après la restauration, obligea Cassel à chercher au théâtre l'emploi des connaissances qu'il avait acquises dans son art : ce fut au théâtre d'Amiens qu'il débuta. Ses premiers pas dans la carrière dramatique furent heureux ; une voix fraîche et d'un timbre agréable, une très-bonne méthode de chant et une profonde connaissance de la musique assurèrent ses succès. Les théâtres de Nantes, de Metz, de Lyon, de Rouen et de Bordeaux possédèrent ensuite Cassel, et partout il fut applaudi. Enfin il entra à l'Opéra-Comique de Paris, y débuta avec succès et y demeura pendant trois ans. Il y serait vraisemblablement resté plus longtemps si des discussions assez vives ne s'étaient élevées entre lui et Guilbert de Pixérécourt, alors directeur de ce théâtre : elles l'obligèrent à rompre ses engagements et à se rendre en Belgique. Il se fit d'abord entendre à Gand, puis fut appelé au grand théâtre de Bruxelles, où il joua avec succès pendant cinq ans. Retiré en 1832, il a cessé de se faire entendre en public et s'est livré à l'enseignement. Déjà il s'était fait connaître avantageusement par les bons élèves qu'il avait formés; parmi ceux-ci on remarquait Mˡˡᵉ Dorus (plus tard Mᵐᵉ Gras), Mˡˡᵉ Florigny (connue ensuite sous le nom de Mᵐᵉ Valère), et Mˡˡᵉ Dorgebray, qui a obtenu des succès à l'*Odéon* de Paris. Nommé professeur de chant au Conservatoire de Bruxelles en 1833, Cassel y a formé des élèves qui ont brillé au théâtre. Sa méthode était une très-bonne tradition de celle de Garat. Ce bon professeur est mort à Bruxelles, au mois d'octobre 1836.

Comme compositeur, Cassel s'est fait connaître par beaucoup de romances et de nocturnes qui ont été publiés à Bruxelles et à Paris. A Rouen, il a écrit une cantate pour l'anniversaire de la naissance de Pierre Corneille; à Bruxelles : 1° Une messe solennelle qui a été exécutée plu-

Digitized by Google

sieurs fois à l'église Sainte-Gudule. — 2° Un *Laudate* pour soprano avec chœurs. — 3° Deux airs italiens, dont un pour soprano avec chœur. — 4° Un duo italien pour soprano et baryton. A Metz : 1° Un *Domine salvum fac regem*, pour deux ténors et basse. — 2° Un *O salutaris*, pour soprano, mezzo soprano et contralto.

CASSERIO (Jules), célèbre anatomiste, né à Plaisance, en 1545, d'une famille obscure, fut instruit dans la médecine par Fabrice d'Aquapendente, dont il avait été le domestique, et qui le fit recevoir docteur en médecine et en chirurgie à l'université de Padoue. En 1609 il fut nommé professeur de chirurgie par le sénat de Venise. Casserio mourut à Padoue en 1616, âgé de soixante ans. On lui doit un excellent livre intitulé *de Vocis auditusque organis historia anatomica*; Venise, 1600, in-fol., avec 33 pl., réimprimé à Ferrare, en 1601, in fol., et à Venise, en 1607, in-fol. La partie relative aux organes de la voix a été donnée seule à Ferrare, en 1601, in fol.

CASSINI DE THURY (César-François), de l'Académie des sciences, maître des comptes, directeur de l'observatoire, célèbre par la pensée et l'exécution de la belle carte topographique de la France, connue sous le nom de *Carte de Cassini*, naquit le 14 juin 1714, ou le 17 du même mois, suivant quelques biographes. Il mourut de la petite vérole, le 4 septembre 1784. Il a fait avec Maraldi et l'abbé de la Caille des expériences sur la propagation du son, dont il a consigné le résultat dans un mémoire inséré parmi ceux de l'Académie des sciences, année 1738, p. 24. Dans ceux de l'année 1739, p. 126, il a aussi donné : *Nouvelles expériences faites en Languedoc sur la propagation du son, qui confirment celles qui ont été faites aux environs de Paris.*

CASSIODORE (Aurélien), historien latin et ministre de Théodoric, roi des Goths, naquit à Squillace, vers 470. Dès l'âge de dix-huit ans, il avait déjà acquis une grande réputation par son savoir et sa prudence. Odoacre, roi des Hérules, lui confia le soin de ses domaines et de ses finances. Après la mort de ce prince, vaincu par Théodoric, il se retira dans sa patrie; mais, bientôt rappelé par le vainqueur, il devint son secrétaire, son ministre et le bienfaiteur de l'Italie. Sa faveur s'accrut avec ses services; il était déjà patrice et maître des offices, lorsqu'il fut fait consul en 514. Éloigné de la cour en 524, il y fut rappelé par la fille de Théodoric après la mort de ce prince; mais, accablé par les revers et la ruine des Goths, qu'il n'avait pu prévenir, il se retira enfin dans sa patrie à l'âge de soixante-dix ans, et fonda le monastère de Viviers (en Calabre). On croit que sa carrière se prolongea jusqu'à près de cent ans; au moins sait-on qu'il vivait encore en 562. Parmi les ouvrages de Cassiodore on trouve un traité de musique, qui fait partie de celui qui a pour titre *de Artibus ac disciplinis liberalium litterarum*. L'abbé Gerbert l'a inséré dans sa collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, t. I, p. 15. On le trouve aussi dans ses œuvres complètes publiées par les Bénédictins, Rouen, 1679, 2 vol. in-fol., réimprimées à Venise en 1729, t. II.

CASTAGNEDA Y PARÉS (D. Isidore), professeur de clavecin à Cadix, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a fait paraître un ouvrage intitulé *Traité théorique sur les premiers éléments de la musique*; Cadix, Hondillo et Iglesias, 1783. Ce titre est celui qui est cité dans le *Journal encyclopédique* du mois de juin 1783, p. 560; mais il est vraisemblable que ce n'est qu'une traduction, et que l'ouvrage de Castagneda est écrit en espagnol.

CASTAGNERY (Jean-Paul), luthier français, vivait à Paris, vers le milieu du dix-septième siècle. On a de lui des instruments qui portent la date de 1639, et d'autres, 1662. Ses violons sont estimés à cause de leur timbre argentin; mais le volume de leur son est peu considérable.

CASTAING (le Chevalier F. J. M.), ancien officier de marine, né en Normandie, et amateur de musique à Falaise (Calvados), vers 1785, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Essai sur l'art musical, en réponse au programme de la société philharmonique du Calvados, sur la question de savoir quels sont les moyens de propager le goût de la musique en Normandie et de la populariser dans les provinces*. Falaise, imprimerie de Brée l'aîné, 1834, in-8° de 34 pages.

CASTALDI (Bellerophon), musicien vénitien sur lequel on n'a pas de renseignements. Il vivait au commencement du dix-septième siècle. On a imprimé un recueil de madrigaux de sa composition sous ce titre : *Primo mazzello de Fiori musicalmente colti nel giardino Bellerofonteo*; Venezia, app. Aless. Vincenti, 1623, in-4°.

CASTEL (Louis-Bertrand), né à Montpellier le 11 novembre 1688, entra chez les jésuites le 16 octobre 1703. Il cultiva principalement les mathématiques et les enseigna à Toulouse et à Paris, où il arriva vers 1720. Frappé de cette proposition avancée par Newton (dans

Digitized by Google

son *Optique*, liv. I, p. 2, prop. 3), que les largeurs des sept couleurs primitives, résultant de la réfraction de la lumière à travers le prisme, sont proportionnelles aux longueurs des cordes d'une échelle musicale disposée dans cet ordre, *re, mi, fa, sol, la, si, ut*, le père Castel prétendit former des gammes de couleurs comme il y a des gammes de sons, et crut à la possibilité d'une machine, qu'il appela *Clavecin oculaire*, au moyen de quoi, en variant les couleurs, il prétendit affecter l'organe de la vue, comme le clavecin ordinaire affecte celui de l'ouïe par la variété des sons. Il en annonça le projet dans le *Mercure* de novembre 1725, et en développa la théorie dans les journaux de Trévoux de 1735. Il dépensa des sommes considérables pour faire construire sa machine, qui fut recommencée à plusieurs reprises; mais c'était une idée bizarre qui ne pouvait avoir de résultat satisfaisant, et qu'il finit par abandonner. Le père Castel travailla au journal de Trévoux pendant trente ans, et fournit aussi beaucoup d'articles au *Mercure*. Quoique géomètre, il manquait de méthode et se jetait souvent dans des écarts d'imagination. Il est mort le 11 janvier 1757, à soixante-neuf ans. On a de lui : 1° L'exposition de son système du clavecin oculaire, sous ce titre : *Nouvelles expériences d'optique et d'acoustique* (Mémoires de Trévoux, t. LXIX et LXX, année 1735). G.-Ph. Telemann a donné une traduction allemande de cette exposition, sous ce titre : *Beschreibung der Augenorgel, oder Augenclavier*, etc.; Hambourg, 1739, in-4°. On trouve une analyse de cette traduction dans la Bibliothèque musicale de Mitzler, t. II, p. 269-276. On a publié aussi à Londres : *Explanation of the ocular Harpsichord;* Londres, 1757, in-8° de 22 pages. — 2° *Lettres d'un académicien de Bordeaux sur le fond de la musique;* Paris, 1754, in-12. Ces lettres ont été écrites à l'occasion de celle de J.-J. Rousseau sur la musique française : le style en est lourd et diffus. Une réponse anonyme a été publiée sous ce titre : *Réponse critique d'un académicien de Rouen à l'académicien de Bordeaux;* Paris, 1754, in-12. Cette réponse est du père Castel lui-même. — 3° *Remarques sur la lettre de M. Rameau*, dans les Mémoires de Trévoux, ann. 1736, t. LXXI, p. 1999-2026. (*Voy.* Rameau). On attribue aussi au père Castel la rédaction des ouvrages de théorie de Rameau; mais ce fait n'est pas prouvé. Le journal des travaux de ce jésuite pour son clavecin oculaire, ayant été vendu avec la bibliothèque de la maison professe de son ordre, passa dans celle de Meermann; il a été remis en vente à la Haye en 1824, et acheté par Van Hulthem. Il est aujourd'hui dans la collection de manuscrits de la bibliothèque royale de Bruxelles. Le père Castel est auteur d'une *Dissertation philosophique et littéraire, où, par les vrais principes de la géométrie, on recherche si les règles des arts sont fixes ou arbitraires* (Paris, 1738, in-12). Pour se faire mieux entendre à cet égard, le père Castel applique ses principes à la musique, et en prend occasion de rapporter à ce sujet les conversations qu'il a eues avec Rameau. Ces conversations ne conduisent à aucun résultat de quelque importance. On a imprimé à Londres, sous le nom du P. Castel : *Dissertation upon a Work wrote by Mr. Geminiani, intitled the Harmonic guide. Extraed out of the Journal des savans;* Londres, 1741, in-12.

CASTELAN (André), violon de la chambre de Henri II, roi de France, fut nommé à cette place en 1555, suivant un compte manuscrit de l'année 1559, qui se trouve à la bibliothèque impériale, à Paris. (*Voy. Revue musicale*, sixième année, p. 257.)

CASTELBARCO (le comte César de), amateur de musique à Milan, est issu d'une famille distinguée dans les annales de la Lombardie. Possesseur d'une grande fortune, il fait un noble usage de ses richesses et s'entoure des plus beaux produits de tous les arts. Il s'est fait connaître comme compositeur par des duos pour deux violons, op. 3 et 4 ; un grand trio pour 2 violons et violoncelle; 12 quatuors pour 2 violons, alto et violoncelle; un autre trio pour piano, violon et violoncelle; un grand sextuor, dans le genre d'une symphonie, pour deux violons, deux altos, violoncelle et contre-basse; *le Rédempteur sur la Croix*, sonates caractéristiques pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse; *le Sette Parole di Dio punitore, ossia il Diluvio*, sonate caractéristique pour piano, violon, alto, violoncelle, basse et physharmonica *ad libitum* : le même ouvrage à grand orchestre avec chant, dédié à l'Institut de France; 12 quintettes pour 2 violons, 2 altos et violoncelle; une symphonie à grand orchestre; les *Sept Paroles de la Création*, pour orchestre et chant, et les *Sept Paroles de la Rédemption*, également pour orchestre. La plupart de ces ouvrages ont été publiés à Milan, par les soins du professeur Louis Scotti. Le comte de Castelbarco donne souvent des concerts dans sa maison. Sa collection d'instruments de grands maîtres est renommée en Italie : on y remarque quatre beaux violons de Stradivari, d'autres de Joseph et d'André Guarneri, d'Amati, de Steiner, plusieurs

Digitized by Google

altos et violoncelles de ces artistes célèbres.

CASTELEYN (maître MATHIEU), prêtre, notaire, poëte et musicien, naquit à Audenarde (Flandre) en 1485; car lui-même nous apprend, dans une de ses chansons, qu'il était âgé de trente ans en 1515. Il vivait encore après 1544, puisque une autre chanson composée par lui a pour sujet le traité de paix conclu à Crépy dans cette même année. Il mourut à Audenarde en 1549, suivant une note manuscrite de M. Vanderstraeten. Casteleyn fut attaché en qualité de *facteur* à la chambre de rhétorique d'Audenarde, désignée sous le nom de *Pax vobis*. On a de ce poëte musicien un art de rhétorique en vers flamands (*De Konst van Rhetoriken*) dont la première édition a paru à Gand en 1555, in-12, et qui a été réimprimé plusieurs fois. Le recueil de ses chansons a pour titre : *Diversche liedkens gecomponeert by Wylent Heer Mathys de Casteleyn priester ende excellent poet*; tot Rotterdam, by Jan Van Waesberghe de Jonghe, anno 1616. 1 vol. in-12. (Chansons diverses composées par Mathieu de Casteleyn, prêtre et poëte excellent.) J. F. Willems cite une première édition de ces chansons publiée en 1530. La plupart des chansons de Casteleyn sont bachiques ou érotiques. Trois sont historiques et ont pour sujet : 1° La captivité de François I^er^; — 2° Le traité de paix conclu à Nice; — 3° Le traité de paix perpétuelle de Crépy. Les mélodies qui accompagnent les chansons ont en général le caractère des complaintes du moyen âge, et sont écrites dans la tonalité ancienne du premier, du second et du quatrième ton du plain-chant. On voit au titre du recueil que le poëte a composé les mélodies d'une partie de ses chansons; car y on lit ces mots : *Hier achter zijn noch by ghevoecht alle de liedekens by den zelven autheur op noten ghestelt.* (Une partie des chansons contenues ici ont été ornées de mélodies par le même auteur.)

L'érudit Willems a publié la chanson relative à la captivité de François I^er^, en notation moderne, dans sa collection de chansons flamandes intitulée : *Oude vlaemsche Liederen* (Gand, H. Hoste, 1846, gr. in-8°); et M. Edmond Vanderstraeten a reproduit le premier couplet de la trentième chanson, avec la notation originale, d'après l'édition de Rotterdam, 1616, dans ses *Recherches sur la musique à Audenarde avant le dixneuvième siècle* (Anvers, 1856, in-8°).

CASTELLACCI (LOUIS), guitariste, est né à Pise en 1797. Après avoir appris les premiers principes de la musique, il se livra à l'étude de la mandoline, et acquit sur cet instrument beaucoup d'habileté. Mais il y a si peu de ressources pour l'existence d'un artiste dont le talent consiste à jouer de la mandoline, que M. Castellacci se vit forcé d'y renoncer pour se faire guitariste. C'est par la guitare surtout qu'il s'est fait connaître. Ainsi que Carulli et Carcassi, il vint chercher une réputation et de l'aisance à Paris : il y trouva ces deux choses. Comme professeur de guitare, il s'est placé au rang de ceux qui ont obtenu le plus de succès dans cette ville, dont il ne s'est plus éloigné, si ce n'est pour faire un voyage en Allemagne dans l'année 1825. M. Castellacci a publié près de deux cents œuvres pour son instrument, entre autres une méthode divisée en deux parties. Toute cette musique, qui est fort légère, et qui consiste en fantaisies, airs variés, duos, rondeaux, valses, etc., a été gravée à Paris, à Lyon et à Milan. On connaît aussi de M. Castellacci un grand nombre de romances.

CASTELLI (IGNACE FRÉDÉRIC), poëte agréable et littérateur laborieux, naquit le 16 mai 1781 à Vienne, où son père était vérificateur des comptes au collége des Jésuites. Après avoir suivi les cours de cette institution jusqu'en réthorique, il étudia le droit à l'université, et apprit dans le même temps à jouer du violon, sur lequel il acquit assez de talent pour remplacer souvent son maître à l'orchestre du théâtre. En 1801 il obtint un emploi à la comptabilité de la ville; mais les fonctions de cette place étaient incompatibles avec son goût pour la poésie; bientôt il la quitta, et, devenu libre, il put se livrer à son penchant pour le théâtre. Sa première pièce fut jouée en 1803 et eut quelque succès. Au nombre de ses ouvrages en ce genre, on remarque l'Opéra *Schweizerfamilie* (la Famille suisse), dont Weigl a écrit la musique. En 1815, Castelli suivit en France le comte Cavriani, commissaire du gouvernement autrichien pendant l'occupation : Castelli remplissait près de lui les fonctions de secrétaire. De retour à Vienne, en 1817, il reprit ses travaux; puis il fit un voyage en Allemagne et reçut le doctorat à l'université de Iéna, en 1839. Outre ses nombreuses productions poétiques et littéraires, on connaît de Castelli beaucoup d'articles de Journaux, même dans le domaine de la politique où il s'était engagé en 1848. Il a rédigé seul, depuis 1829 jusqu'en 1840 l'*Indicateur général de la musique* (Allgemeiner musikalischer Anzeiger), petit journal hebdomadaire dont la collection forme 12 volumes in-8°. Castelli est mort à Vienne dans les premiers mois de 1854.

CASTELLO (DARIO), Vénitien, chef de l'or-

Digitized by Google

chestre de Saint-Marc, au commencement du dix-septième siècle, est désigné au titre d'un de ses ouvrages : *Capo di compagnia di musichi istrumenti da fiato*. On connaît de lui les productions dont voici les titres : 1° *Sonate concertate a quattro stromenti, parte prima;* Venise, 1626. — 2° *Idem, parte secunda;* Venise, 1627; — 3° *Sonate concertate in stil moderno per sonar nel organo overo spinetta con diversi istromenti a due e tre, libro 1°*; Venise, 1629. La deuxième édition est de 1658, in-fol.; — 4° *Idem, libro 2°*; Venise, 1644. C'est une réimpression.

CASTELLO (PAUL DA), compositeur vénitien attaché comme chantre à l'église de Saint-Marc, en 1670, a donné à Vienne, en 1683, un oratorio intitulé *il Trionfo di Davide,* dont il avait fait les paroles et la musique.

CASTELLO (JEAN), claveciniste italien, fixé à Vienne au commencement du dix-huitième siècle, a publié une collection de pièces de clavecin sous ce titre : *Neue Clavieruebung, bestehend in eine Sonata, Capriccio, Allemanda, Corrente, Sarabanda, Giga, Aria con XII variazioni d'Intavolatura di cembalo;* Vienne, 1722.

CASTENDORFER (ÉTIENNE), constructeur d'orgues à Breslau, est un des plus anciens artistes de ce genre dont l'histoire ait conservé les noms, car on sait qu'il fit un bon orgue à Nordlingue en 1466. Il est aussi l'un des premiers qui ont introduit l'usage des pédales, s'il est vrai, comme le rapporte Prætorius (*Syntag. mus.*, t. II, p. 111), qu'il en avait mis à l'orgue de la cathédrale d'Erfurt, qu'il construisit en 1483. Il fut aidé dans ses travaux par ses deux fils, Melchior et Michel (*Voy.* BERNHART).

CASTIL-BLAZE. *Voy.* BLAZE.

CASTIGLIONI (CHARLES), amateur de musique et violoniste à Milan, vécut dans cette ville vers 1810. Il s'est fait connaître par *Tre Quartetti per due violini, viola e violoncello;* Paris, Carli.

CASTILETI (JEAN). *Voy.* GUYOT ou GUIOZ.

CASTILHON (JEAN-LOUIS), membre de l'académie des jeux Floraux et avocat à Toulouse, naquit dans cette ville en 1720, et mourut vers la fin de 1799. Écrivain laborieux, il a publié beaucoup de livres, et a coopéré à la rédaction de quelques grands ouvrages, tels que le *Dictionnaire universel des sciences morales, économiques, politiques et diplomatiques*, et le *Supplément de l'Encyclopédie* de Diderot et de d'Alembert. Il a fait insérer dans celui-ci un certain nombre d'articles sur la partie historique de la musique qui ont été conservés dans la première partie du *Dictionnaire de Musique* de l'*Encyclopédie méthodique*, et qu'il aurait fallu en bannir, car la plupart renferment des notions fausses, et ont plutôt l'apparence que la réalité de l'érudition.

CASTILLO (ALPHONSE DE), docteur à l'université de Salamanque, né vers la fin du quinzième siècle, a publié un traité de plain-chant, intitulé *Arte de Canto llano;* Salamanque, 1504, in-4°.

CASTILLO (DIEGO DEL), premier organiste et *racionero* de l'église métropolitaine de Séville, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il fut également distingué par son talent sur l'orgue et par le mérite de ses compositions. Il publia un livre de pièces d'orgue en tablature, devenu si rare aujourd'hui que, si Carrea d'Araujo (*Voy.* ARAUXO ou ARAUJO) n'en parlait pas dans son œuvre intitulée *Tientos y discursos musicos*, comme l'ayant vu, on pourrait douter de son existence. Deux compositions de Castillo existent dans les archives du monastère royal de l'Escurial : ce sont deux motets à 5 voix, le premier sur les paroles *Quis enim cognovit?* l'autre sur le texte : *O! altitudo divitiarum.* Ces ouvrages, dit M. Eslava (*Breve memoria historica de los organistas españoles*, p. 6, dans le *Museo orgánico español*), révèlent de grandes qualités dans l'art d'écrire.

CASTILLON (FRÉDÉRIC-ADOLPHE-MAXIMILIEN-GUSTAVE DE), littérateur, membre de l'Académie de Berlin, est né vers 1778, à Utrecht, où son père professait les mathématiques et la philosophie. Le nom de sa famille est *Salvemini*, que son père quitta pour celui de Castillon, de la ville de Castiglione, où il était né. On a de Castillon fils, des *Recherches sur le Beau et sur son application à la musique dans la mélodie, l'harmonie et le rhythme.* Voyez à ce sujet les Mémoires de l'Académie de Berlin, année 1804, p. 319.

CASTOLDI (JEAN-JACQUES). *Voy.* GASTOLDI.

CASTRITIUS (MATTHIAS), ou **CASTRITZ**, contrepointiste allemand du seizième siècle, a publié les ouvrages suivants : 1° *Nova Harmonia quinque vocum;* Nuremberg, 1569, in-4°. — 2° *Carmina quatuor vocibus concert.;* Nuremberg, 1571. — 3° *Symbola principum, 4 et 5 vocum;* id., 1571. (*Vid.* Draudii Biblioth. class., p. 1625.)

CASTRO (JEAN DE), luthiste et maître de chapelle de Jean-Guillaume, prince souverain

zed by Googl

de Juliers, de Clèves et de Berg, vers 1580, naquit à Liége dans la première moitié du seizième siècle. Il a publié les ouvrages dont les titres suivent : 1° *Madrigalia et Cantiones ;* Anvers, 1569, réimprimés à Louvain en 1570. — 2° *Sept livres de chansons;* Paris et Louvain, 1570, in-4°, 1576, in-4°; Anvers, 1582 et 1597, in-4°. — 3° *Sacrarum cantionum quinque et octo vocum, tam viva voce, quam instrumentis cantatu commodissimarum, atque jam primum in lucem editarum liber unus;* Lovanii, per Petrum Phalesium, 1571, in-4° obl. — 4° *La fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent et autres excellents auteurs, mis en ordre convenablement suivant leurs tons;* à Louvain, chez Pierre Phalèse, et à Anvers, chez Jean Bellère, 1574, in-4° obl. Les autres musiciens dont on trouve des pièces dans ce recueil sont Clèreau, Crequillon, Jacotin, Jannequin et de Lâtre (Jehan-Petit). — 5° *Livre de mélanges, contenant un recueil de chansons à quatre parties;* Anvers, 1575, in-4°. — 6° *La fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique,* livre 2me; Louvain, 1575; Anvers, 1582 et 1591. — 7° *Chansons, odes et sonnets de P. de Ronsard, à quatre, cinq, six et huit parties ;* Louvain, 1577, in-4°. — 8° *Livre de chansons composées à trois parties;* Paris, 1580. — 9° *Livre de chansons à cinq parties, convenable tant à la voix, comme à toute sorte d'instruments, avec une pastorelle en forme de dialogue;* Anvers, 1586. — 10° *Novæ cantiones sacræ, quæ vulgo motetta vocantur, cum quinque, sex et octo vocibus;* Duaci, ex officina Johannis Bogaert, 1588, in-4° obl. Ce recueil contient 22 motets. — 11° *Rose fresche, madrigali a 3 voci;* Venise, 1591, in-4°. — 12° *Recueil de chansons à trois parties;* Anvers, 1591, in-4°. — 13° *Sonetti ;* Anvers, 1592, in-4°. — 14° *Cantiones sacræ, quas motettas nominant, quinque vocum;* Francfort, 1591, in-4°. — 15° *Sonnets avec une chanson à neuf parties;* Anvers, 1592, in-4°. — 16° *Triciniorum sacrorum, quæ motetta vocant, omnis generis instrumentis musicis et vivæ voci accom. Liber unus;* Antwerpiæ, excudebat Petrus Phalesius, 1592, in-4° obl. — 17° *Odes III, contenant chacune d'elles douze parties, l'une suivant l'autre, le tout mis en musicque à quatre voix ;* Douai, 1592, in-4°. — 18° *Sonetti ;* Douai, 1593, in-4°. — 19° *Bicinia sacra seu cantiones sacræ aliquot duarum vocum ;* Cologne, 1593, in-4°. — 20° *Quintines, Sextines, sonnets à cinq parties;* Cologne, 1594, in-4°. — 21° *Harmonie délectable, contenant aucunes stanzes et chansons à quatre parties;* Anvers, 1594, in-4°. — 22° *Chant musical, mis en musique à cinq parties;* Cologne, 1597, in-4°. — 23° *Trium vocum cantiones aliquot sacræ, nunc recens compositæ ; Coloniæ Agrippinæ, ex officina* Gerardi Grevembrock, 1598, in-4° obl. Une première édition de cet ouvrage avait été publiée à Cologne en 1596; ou, ce qui est plus vraisemblable, la deuxième édition n'est qu'un simple changement de frontispice. — 24° *Missæ tres trium vocum in honorem sanctissimæ et individuæ Trinitatis, nunquam ante hac in lucem editæ ;* ibid., 1599, in-4° obl. — 25° *Sonnets du Seigneur de la Mechinière,* mis en musique à trois parties; Douai, 1600, in-4°.

CASTRO (Jean), maître de musique à Lyon, vers 1570. On a de lui des *Chansons à trois parties;* Paris, Adrien le Roy, 1580. Depuis 1570 jusqu'en 1592, il a publié une grande quantité de *Chansons,* de *Sonnets* et de *Madrigaux,* à quatre, cinq, six, sept et huit parties, à Lyon, chez de Tournes, et à Paris, chez le Roy. Il y a beaucoup d'apparence que ce compositeur est le même que celui qui est l'objet de l'article précédent, malgré l'opinion contraire émise par M. de Boisgelou, dans une note du catalogue manuscrit de sa bibliothèque.

CASTRO (Rodriguez), juif portugais, fit ses études à Salamanque, et enseigna la philosophie et la médecine à Hambourg, où il s'établit en 1596. Il mourut dans cette ville le 19 janvier 1627, âgé de plus de quatre-vingts ans. On a de lui : *de Officiis medico-politicis, seu Medicus politicus;* Hambourg, 1614, in-4°. Le chapitre 14e du livre 4e est intitulé : *Ut demonstretur, non minus utiliter quam honeste atque prudenter in morbis musicam adhiberi: ipsius encomia præmittuntur;* le chapitre 15e : *Notantur ac rejiciuntur musicæ abusus;* le chapitre 16e : *Musicæ excellentia, atque præstantia, rationibus, auctorum suffragiis et experimentis comprobatur.*

CASTRO (Juan de), littérateur-musicien espagnol, actuellement vivant à Madrid, a été pendant plusieurs années directeur d'un journal intitulé *la España musical y literaria;* puis est entré dans la rédaction de la *Gaceta musical de Madrid.* Il a publié un traité du chant sous le titre de *Nuovo Método de canto teórico-prático;* Madrid, 1856. Cet ouvrage a été approuvé par le Conservatoire royal de musique et de déclamation de Madrid.

Digitized by Google

CASTROVILLARI (le P. Daniel), cordelier au grand couvent de Venise, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait la musique des opéras *gli Avvenimenti di Orienda*, en 1659; *la Pasifae*, 1661, et *la Cleopatra*, 1662. Tous ont été représentés à Venise. M. Caffi place Castrovillari au nombre des maîtres de la chapelle de Saint-Marc, lesquels étaient ecclésiastiques et néanmoins écrivirent pour le théâtre (voyez *Storia di musica sacra*, etc., t. II, p. 157); cependant le nom de ce musicien ne paraît pas dans le tableau des maîtres de cette chapelle.

CASTRUCCI (Pierre), habile violoniste, né à Rome vers 1690, fut élève de Corelli. En 1715 il s'attacha au service du comte Richard Burlington, et passa en Angleterre. Quoique l'enthousiasme de Castrucci pour son art, et surtout pour son instrument, fût porté à un tel degré qu'il passait pour être fou, néanmoins on lui confia la direction de l'orchestre de l'Opéra, à la retraite de Corbet. Quantz l'entendit en 1727; il jouait alors les solos au théâtre de Hændel avec beaucoup de succès. En 1737 il donna un concert à son bénéfice, et publia un avertissement où il disait « qu'ayant eu l'honneur de « servir la noblesse anglaise pendant plusieurs « années, il espérait qu'elle voudrait bien l'ho« norer de sa présence à ce concert. » Il annonçait aussi qu'il devait retourner à Rome l'été suivant; mais, soit qu'il n'ait point exécuté ce projet, ou qu'il soit revenu à Londres, il y est mort en 1769, à l'âge de près de quatre-vingts ans, dans un état voisin de la misère. Castrucci a servi de modèle à Hogarth pour sa caricature du Musicien enragé (*the Enraged Musician*). Les compositions qu'il a publiées sont les suivantes : 1° *Sonate a violino e violone o cembalo, op.* 1; Londres et Amsterdam. — 2° *Sonate a violino e violone o cembalo, op.* 2; ibid. — 3° *XII Concertos for violin;* Londres, 1738.

CASTRUCCI (Prosper), frère du précédent et violoniste comme lui, fut attaché à l'orchestre de l'Opéra de Londres, et dirigea pendant quelques années le concert de *Castle Tavern*. Il a publié : *Six solos for a violin and a bass;* Londres, in-fol.

CASULANA (Madeleine), née à Brescia vers 1540, s'est livrée, à l'étude de la composition avec succès; et a publié : 1° *Madrigali a quattro voci;* Venise, 1568. — *Il secondo libro de' Madrigali* a quattro voci; Brescia, 1593. Il y a une première édition de ce second livre de madrigaux publiée à Venise, chez Jérôme Scotto, en 1570, in-4°.

CASULANI (Léonard), moine servite, et maître de chapelle de son couvent, à Volterra, vécut vers la fin du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un ouvrage intéressant qui a pour titre : *Sacrarum cantionum octo, decem, duodecim et sexdecim vocum, liber primus;* Venetiis, Ange Gardane, 1599, in-4°.

CATALANI (Angélique), cantatrice célèbre, née à Sinigaglia, dans l'État romain, au mois d'octobre 1779, était fille d'un orfèvre de cette ville. Vers l'âge de douze ans elle fut envoyée au couvent de Sainte-Lucie, à Gubbio, près de Rome, où sa belle voix attirait aux offices un grand nombre d'amateurs. Cette voix, que j'ai entendue dans sa plus grande fraîcheur, et lorsqu'elle avait atteint tout son développement, avait une étendue rare, surtout à l'aigu, car, dans les traits rapides, M^{me} Catalani s'élevait quelquefois jusqu'au *contre-sol* avec un son pur et moelleux. Ce phénomème était joint à beaucoup de facilité naturelle pour l'exécution de certains traits, particulièrement pour les gammes chromatiques, ascendantes et descendantes, que personne n'a faites avec autant de netteté ni avec autant de rapidité. A l'âge de quinze ans M^{me} Catalani sortit du couvent, et se vit obligée de chercher une existence au théâtre, par suite de la ruine de son père. Son éducation de cantatrice et de musicienne avait été mal faite dans le monastère dont elle sortait : son bel organe faisait tous les frais de son chant; elle avait contracté des défauts de vocalisation et d'articulation dont elle n'est jamais parvenue à se corriger, même après qu'elle eut entendu de grands chanteurs tels que Marchesi et Crescentini. Par exemple, elle n'a jamais pu rendre certains traits sans imprimer à sa mâchoire inférieure un mouvement d'oscillation très-prononcé; de là vient que sa vocalisation n'était pas liée, et que les traits exécutés par elle ressemblaient toujours à une sorte de staccato de violon. Malgré ce défaut, qui n'était appréciable que par les gens du métier, il y avait tant de charme dans l'émission des sons de l'étonnante voix de la jeune cantatrice, tant de puissance et de facilité dans les tours de force qu'elle exécutait par instinct, une intonation si pure et si juste dans les plus grandes difficultés, que ses premiers pas dans la carrière du théâtre furent marqués par des succès dont il y a peu d'exemples. La nature l'avait destinée au chant de bravoure; mais elle ne fut éclairée sur sa vocation qu'après plusieurs années de pratique. Dans les premiers temps elle s'essaya dans le chant d'expression, qui était alors celui qu'on préférait, et pour lequel elle n'était point orga-

Digitized by Google

nisée. C'est ainsi qu'elle chanta à Paris, d'une manière peu satisfaisante, l'air avec récitatif de *l'Alessandro nelle Indie*, de Piccinni, *Se 'l ciel mi divide dal caro mio ben*. Bientôt après, elle commença à chanter ses variations arrangées pour la voix, d'après un air varié de Rode, ses concertos, l'air *Son regina*, et toutes ces choses de bravoure dans lesquelles elle ne pouvait trouver de rivale; ses succès portèrent le fanatisme du public jusqu'au délire.

En 1795, Angélique Catalani, âgée de seize ans, débuta à Venise, au théâtre de *la Fenice*, dans un opéra de Nasolini. En 1799 un *libretto* de *Monima e Mitridate*, du même compositeur, nous montre la jeune cantatrice au théâtre de *la Pergola*, à Florence. En 1801 elle chanta à Milan, au théâtre de *la Scala*, dans la *Clitennestre* de Zingarelli, et dans les *Baccanali di Roma*, de Nicolini. Elle y produisit peu d'effet sous le rapport de l'art du chant; mais sa voix fut admirée et considérée comme un prodige. De Milan, elle passa aux théâtres de Florence, de Trieste, de Rome et de Naples; partout elle excita l'enthousiasme, et sa réputation devint bientôt universelle. Cette renommée la fit appeler à Lisbonne pour y chanter à l'Opéra-Italien, avec M^me^ Gaflorini et Crescentini; elle y arriva vers la fin de 1804 (1). Il n'est pas vrai, comme on l'a écrit dans quelques recueils biographiques, qu'elle ait beaucoup travaillé l'art du chant avec Crescentini, car ce grand chanteur m'a dit qu'il avait essayé en vain de lui donner quelques conseils, et qu'elle n'avait pas paru le comprendre. A Lisbonne, M^me^ Catalani épousa Valabrègue, officier français attaché à l'ambassade de Portugal; mais elle conserva toujours son nom de *Catalani* lorsqu'elle parut en public. Valabrègue comprit tout le parti qu'on pouvait tirer d'une voix aussi belle que celle de sa femme, et de l'enthousiasme des populations pour cet organe extraordinaire; dès ce moment commença la spéculation basée sur un don si rare, spéculation qui produisit d'immenses résultats. M^me^ Catalani se rendit d'abord à Madrid, puis en 1806 à Paris, où elle ne chanta que dans des concerts. Son séjour en cette ville et l'effet qu'elle y fit donnèrent pourtant à sa renommée plus d'éclat qu'elle n'en avait eu jusqu'à cette époque; car c'est toujours à Paris que les réputations d'artistes se consolident. Beaucoup de réclamations furent faites par les habiles contre l'engouement du public pour le chant de M^me^ Catalani: mais il n'y eut pas moins de prévention d'une part que de l'autre. Si le talent de la cantatrice n'était pas à l'abri de tout reproche, il faut avouer que ce talent était composé de rares qualités et de dons naturels qu'il était peu raisonnable de ne point reconnaître. Au beau temps de sa carrière, M^me^ Catalani fit naître dans toute l'Europe une admiration sans bornes; or, quand le succès est universel, on ne peut nier qu'il ne soit mérité. Qu'il y ait des défauts dans le talent que le monde applaudit avec ivresse, défauts dont les connaisseurs seuls sont juges, à la bonne heure; mais celui qui ne pourrait approuver que la perfection serait fort à plaindre, car cette perfection n'existe pas.

Vers le mois d'octobre 1806 M^me^ Catalani se rendit à Londres; c'était là que l'attendait une fortune qui n'avait point eu d'exemple jusqu'alors, bien qu'elle eût déjà donné à Madrid et à Paris des concerts d'un produit immense. Elle avait tout ce qu'il fallait pour séduire les Anglais; d'abord la beauté extraordinaire de sa voix, qualité qu'aucune autre ne saurait remplacer pour les masses populaires; puis son maintien noble et décent; son port de reine, qui ne pouvait manquer de plaire à la haute société; enfin son dédain pour la cour nouvelle de Napoléon, et le choix qu'elle avait fait de l'Angleterre pour le théâtre de sa gloire; tout concourait à la faire non-seulement admirer, mais aimer par les habitants de la Grande-Bretagne. Dans une seule saison théâtrale qui ne durait que quatre mois, elle gagnait environ cent quatre-vingt mille francs, y compris la représentation à son bénéfice. Outre cela, elle gagnait dans le même temps environ soixante mille francs dans les soirées et concerts particuliers. On lui a donné jusqu'à deux cents guinées pour chanter à Drury-Lane ou à Covent-Garden *God save the King* et *Rule Britannia*, et deux mille livres sterling lui furent payées pour une seule fête musicale. Lorsque les théâtres de Londres étaient fermés, elle voyageait dans les divers comtés, en Irlande ou en Écosse, et en rapportait des sommes énormes. Ses richesses auraient égalé les plus grandes fortunes, si elle n'eût eu pendant son séjour en Angleterre un train presque royal. Un seul fait pourra faire juger de la dépense de sa maison : dans une seule année, le compte de la bière fournie à ses domestiques s'éleva, dit-on, à *cent trois livres sterling*. On assure d'ailleurs que d'autres causes, indépendantes de ses dépenses personnelles, absorbaient une grande partie de ce qu'elle gagnait,

(1) Dans l'article *Catalani* du *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling, on a confondu toutes les dates, car on fait arriver M^me^ Catalani à Lisbonne en 1801, époque de son début à Milan; puis on la fait aller à Londres passer cinq ans avant de venir à Paris, en 1806.

Digitized by Google

car son mari dissipait au jeu des sommes énormes.

Après un séjour de sept ans à Londres, Mme Catalani retourna à Paris, au moment de la Restauration. Le roi Louis XVIII, qui l'avait entendue et admirée en Angleterre, lui accorda la direction du Théâtre-Italien, avec une subvention de 160,000 francs; mais elle ne jouit pas longtemps des avantages de cette entreprise, car elle se crut obligée de s'éloigner de Paris, au retour de Napoléon, en 1815. Pendant les cent-jours, et dans les premiers mois de la seconde restauration, elle voyagea en Allemagne, se rendit à Hambourg, et de là passa en Danemark et en Suède. Partout elle excita la même admiration, le même enthousiasme. Son retour en France eut lieu par la Hollande et la Belgique. Amsterdam et Bruxelles furent les villes où elle s'arrêta le plus longtemps; elle y donna beaucoup de concerts.

De retour à Paris, elle y reprit, en 1816, la direction du Théâtre-Italien. Alors commença pour ce spectacle une époque de décadence qui se termina par sa ruine et par la clôture du théâtre. Le public, engoué de Mme Catalani, n'allait à l'Opéra bouffe que pour l'entendre. Valabrègue profita de cette disposition pour en écarter les talents qui auraient pu briller de quelque éclat à côté de sa femme. L'orchestre et le chœur furent aussi soumis à des réformes économiques, au moyen de quoi la subvention royale tout entière était devenue le bénéfice de l'entreprise. Ce n'est pas tout encore. La plupart des opéras qu'on représentait étaient des espèces de pastiches où il y avait de la musique de tout le monde, excepté des auteurs dont l'affiche indiquait les noms. Les morceaux d'ensemble étaient coupés ou supprimés, et des variations de Rode, des concertos de voix ou le fameux *Son regina* en prenaient la place. Au commencement de mai 1816, Mme Catalani, abandonnant la direction de son théâtre à des régisseurs, se rendit à Munich pour y donner des représentations ou des concerts. Elle alla ensuite en Italie, et ne revint à Paris qu'au mois d'août 1817. Enfin, au mois d'avril de l'année suivante, elle abandonna la direction du Théâtre-Italien et reprit le cours de ses pérégrinations. Elle avait fait un arrangement avec Mme Gail, pour que celle-ci l'accompagnât, lui préparât ses morceaux et ses accompagnements d'orchestre, comme avait fait autrefois Pucitta, à Londres et à Paris. Au mois de mai, elles partirent pour Vienne; mais à peine arrivées dans cette capitale, elles cessèrent de s'entendre; des nuages survinrent; Mme Gail revint à Paris, et la cantatrice continua son voyage. Il dura près de dix ans. Lorsque Mme Catalani quitta Paris, sa voix n'était plus ce qu'elle avait été, relativement à son étendue dans le haut surtout; néanmoins elle était encore très-belle, puissante, et avait conservé toute sa souplesse; mais elle ne tarda pas à s'altérer. Le prestige de la grande renommée de la cantatrice n'était point encore dissipé : beaucoup de gens allaient l'entendre par curiosité; ceux qui ne l'avaient point entendue dans sa jeunesse se persuadaient qu'elle était encore ce qu'elle avait été : le plus grand nombre l'applaudissait sur la foi de sa réputation. Mme Catalani visita tour à tour toutes les cours de l'Allemagne, parcourut l'Italie, revint à Paris, où elle chanta sans succès, visita la Pologne, la Russie, et retourna dans le nord de l'Allemagne en 1827. Ce fut à cette époque qu'elle se fit entendre à Berlin pour la dernière fois, et qu'elle prit la résolution de cesser de chanter en public. Elle avait acheté une jolie maison de campagne dans les environs de Florence; elle s'y retira, après avoir vécu quelque temps à Paris, dans un petit cercle d'amis, avec le chagrin de voir qu'il restait à peine, dans la population de cette ville, un souvenir de ce qu'elle avait été autrefois.

Comme actrice, Mme Catalani a toujours eu quelque chose d'étrange à la scène; je ne sais quoi de convulsif dans les gestes et d'égaré dans les yeux. Ses amis les plus intimes assurent qu'il lui était aussi pénible de chanter dans l'Opéra qu'il lui était agréable de se faire entendre dans un concert; car elle avait naturellement beaucoup de timidité. De là vient qu'elle s'efforçait, et que, dans l'action dramatique, elle dépassait presque toujours le but, de crainte de rester en deçà. Élevée dans un couvent, elle était restée pieuse. De mœurs pures et modestes, elle a été bonne épouse et bonne mère. Généreuse, bienfaisante, elle a fait beaucoup d'aumônes, et l'on estime le produit des concerts qu'elle a donnés au profit des pauvres à plus de deux millions. On assure qu'elle avait fondé dans sa terre une école de musique où elle enseignait le chant à un certain nombre de jeunes filles. Mme Catalani est morte du choléra, à Paris, le 12 juin 1849.

On a imprimé beaucoup de brochures biographiques et autres sur cette cantatrice; les plus importantes sont : 1° *Mewrouw Catalani, Geschiedenist van het vroegste ontwikkeling, etc.* (Madame Catalani, histoire de son talent précoce, etc.), en hollandais; Amsterdam, 1815, in-8°, portrait. — 2° *Ueber madame Valabrègue Catalani als Sangerin, Schauspielerin, etc.* (Sur Mme Valabrègue Catalani comme cantatrice, actrice, etc., par Georges-Louis-Pierre Sievers); Leipsick, 1816, in-8°. — 3° *Signora Angelica Catalani.*

Digitized by Google

Beschreibung ihres Lebens und Charaters, nebst einer Beleuchtung ihres Gesang (Madame Angélique Catalani. Description de sa vie et de son caractère, suivie d'observations sur son chant); Hambourg, 1819, in-8°. — 4° *Catalani-Valabrègue, biographische Skisse* (Esquisse biographique de Mme Catalani-Valabrègue, par Ernest de Winzingerode); Cassel, 1825, in-8°.

CATALANO (Octave), né au bourg d'*Enna*, dans le *Val di Noto*, en Sicile, vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Messine (1). Précédemment il avait été abbé et chanoine à Catane. On a publié de sa composition une collection de motets sous ce titre : *Ad SS. D. N. Paulum V, P. M. Sacrarum cantionum quæ binis, ternis, quaternis, quinis, senis, septenis, octonis vocibus concinnuntur cum basso ad organum, ab Octavio Catalano Siculo Ennense*, etc., lib. 1, Romæ, ap. Zanettum, 1616, in-4°. Un autre recueil de motets pour trois voix de soprano, trois altos et trois ténors, avait été publié par Catalano en 1609, à Rome. Dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome, il y a un *Beatus vir* à huit voix du même auteur. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix, de Catalano, dans ses *Florilegii Portensis*. Ce compositeur fut un des premiers qui firent usage de la basse continue chiffrée pour l'orgue.

CATALISANO (le P. Janvier), minime, né à Palerme, vers la fin de l'année 1728, était fils d'un maître de musique, contrepointiste instruit, mais homme de peu de génie dans ses compositions. Catalisano apprit les premiers principes de la musique sous la direction de son père; puis il entra dans l'ordre des Frères mineurs, comme novice, et y fit son cours d'études. Quand il l'eut terminé, il se livra entièrement à des travaux sur la musique. Parvenu à un certain degré d'habileté dans cet art, il fut envoyé à Rome par ses supérieurs, et y devint maître de chapelle de l'église Saint-André *delle Frutte*, qui appartenait à son ordre. Le dérangement de sa santé l'obligea à retourner à Palerme pour y respirer l'air natal. Il est mort dans cette ville en 1793, à l'âge de près de soixante ans. Ce maître est moins connu par ses compositions que par un livre sur la théorie de la musique qu'il a publié sous ce titre : *Grammatica-Armonica fisico mattematica, ragionata su i veri principi fondamentali teorico-pratici, per uso della gioventù studiosa, e di qualunque musicale radunanza*; Rome, 1781, grand in-4°. Lorsque Catalisano publia ce livre, la manie des calculs pour soutenir de vains systèmes d'harmonie était encore dans toute sa force : Tartini et Rameau avaient mis en vogue cet étalage de chiffres inutiles à l'égard de la pratique de l'art. L'auteur de la *Grammaire harmonique* ne manqua pas d'imiter ces écrivains, et surchargea son ouvrage de leurs pédantesques et infructueux calculs. Il suppose ses lecteurs instruits dans les mathématiques, ou du moins initiés au cinquième livre des éléments d'Euclide; partant de ce point, il explique la génération des consonnances et des dissonances par les proportions harmonique, arithmétique et géométrique, ainsi que par les phénomènes physiques qui servent de base aux systèmes de Rameau et de Tartini : puis, par une sorte de scrupule sur l'ignorance où pourraient être ses lecteurs concernant ces choses, il explique à la fin en quoi consistent ces proportions, qu'il aurait fallu faire connaître d'abord pour rendre l'ouvrage intelligible. Les deuxième et troisième chapitres sont les plus utiles du livre, quoiqu'on n'y trouve rien qui ne soit partout. Il y traite de l'harmonie, de l'art d'écrire à plusieurs parties, et des artifices de l'imitation, du canon et de la fugue, suivant les règles de la pratique. Dans le quatrième chapitre, l'auteur s'occupe de la recherche d'un moyen terme entre les proportions géométrique, harmonique et arithmétique. Le cinquième et dernier chapitre est un dédale de calculs puérils sur ces proportions. Ces choses ne sont bonnes à rien. Catalisano se borne souvent à copier Mersenne et Rameau, mêle ensemble des choses qu'il aurait fallu séparer, confond ce qu'il aurait fallu distinguer, et, loin de pouvoir instruire *la Jeunesse studieuse*, à qui son livre était destiné, paraît ne pas s'être toujours entendu lui-même. On pourrait s'étonner d'après cela qu'un maître si instruit dans la pratique de l'art que l'était Sabbatini, ait pu donner à l'ouvrage de Catalisano l'approbation qui est imprimée en tête de ce livre, si l'on ne connaissait l'incapacité des compositeurs et des maîtres d'harmonie pour tout ce qui est relatif à la théorie de leur art.

CATE (André TEN) négociant et compositeur à Amsterdam, est né dans cette ville le 22 mai 1796. Destiné au commerce dès sa jeunesse, mais doué d'une belle organisation musi-

(1) J'ai dit dans la première édition de ce Dictionnaire que Catalano a été chantre de la chapelle pontificale, sous le pape Paul V : c'était une erreur, car son nom ne se trouve pas dans la liste des chantres de la chapelle à cette époque. (*Voyez* Adami da Bolsena, *Osservazioni per ben regolare il coro della cappella Pontificia*, p. 192-195.)

sicale, il fit de rapides progrès dans l'art qu'il aimait, quoiqu'il ne pût lui consacrer que des moments de loisir. Bertelman lui enseigna le piano et la composition ; Teniers lui donna des leçons de violon, et Meyer fut son maître de violoncelle. En dépit des affaires commerciales dont M. Ten Cate est incessamment occupé, il a écrit et fait représenter à Amsterdam les opéras hollandais : 1° *Seid et Palmyre*, en trois actes, qui a été traduit en allemand et représenté en plusieurs villes. — 2° *Constantin*, en un acte. Parmi ses autres ouvrages, on compte trois grandes cantates et dix petites pour différentes voix avec orchestre ; une ouverture à grand orchestre avec chœur, pour l'anniversaire du règne de Guillaume Ier. Six chants patriotiques avec accompagnement d'instruments de cuivre, dédiés au roi Guillaume III ; plusieurs morceaux de musique d'église en chœur, avec et sans accompagnement ; des *concertinos* pour hautbois, clarinette et basson ; des quintettes et des quatuors pour des instruments à cordes ; un grand nombre de chants ou *Lieder* pour une ou deux voix, avec accompagnement de piano, etc. M. Ten Cate est président de la commission pour l'instruction musicale des enfants indigents et des orphelins, dans le royaume des Pays-Bas ; membre honoraire de la société néerlandaise pour la propagation de la musique, et de plusieurs sociétés savantes.

CATEL (Charles-Simon), né à l'Aigle (Orne) au mois de juin 1773, se rendit fort jeune à Paris, et se livra sans réserve à son penchant pour la musique. Sacchini, qui s'intéressait à lui, le fit entrer à l'école royale de chant et de déclamation, fondée en 1783 par Papillon de la Ferté, intendant des menus-plaisirs. Catel y étudia le piano, sous la direction de Gobert, et Gossec, qui le prit en affection, lui donna des leçons d'harmonie et de composition. En peu de temps il devint habile dans l'harmonie et dans toutes les parties de l'art d'écrire la musique. Vers le milieu de l'année 1787, il fut nommé accompagnateur et professeur adjoint de la même école. En 1790, l'administration de l'Opéra le choisit pour être accompagnateur de ce théâtre : il conserva cet emploi jusqu'en 1802, époque où des fonctions plus importantes l'obligèrent à renoncer à sa place. Ce fut dans cette même année (1790), que le corps de musique de la garde nationale fut formé par les soins de Sarrette, qui depuis lors fonda le Conservatoire de musique et en devint le directeur. L'étroite amitié qui l'unissait déjà à Catel le détermina à lui fournir les moyens de faire connaître son talent, en l'attachant à ce corps de musique en qualité de chef adjoint de son maître Gossec. Catel s'acquitta des obligations de cet emploi en écrivant un grand nombre de marches et de pas redoublés, qui furent généralement adoptés par les régiments français pendant les guerres de la révolution. La première production qui signala le talent de Catel pour les grands ouvrages fut un *De profundis* avec chœurs et orchestre, exécuté en 1792, à l'occasion des honneurs funèbres que la garde nationale rendit à son major général Gouvion.

La nécessité de faire entendre la musique dans les fêtes nationales, l'insuffisance et l'inconvénient des instruments à cordes pour ce genre d'exécution, déterminèrent Catel à composer des symphonies pour des instruments à vent seuls, et des chœurs à grand orchestre, dont l'exécution n'exigeait aucun instrument à cordes. Le premier essai d'une composition de cette espèce se fit aux Tuileries, le 19 juin 1794, dans l'hymne à la victoire sur la bataille de Fleurus, dont le poëte Lebrun avait fait les vers.

En l'an III de la République (1795), époque de l'organisation du Conservatoire de musique, Catel y fut appelé comme professeur d'harmonie. A peine cet établissement fut-il consolidé que les vues des professeurs distingués qu'on y avait réunis se tournèrent vers la nécessité de poser les bases d'un système d'enseignement, et de rédiger des ouvrages élémentaires pour toutes les parties de l'art. Chacun eut sa part de travaux, en raison de ses études spéciales, et, d'après cette distribution, Catel fut chargé de la rédaction d'un *Traité d'harmonie*. Il en proposa le système dans une assemblée de professeurs ; son plan fut adopté, et l'ouvrage parut en l'an X (1802). Ce livre a été pendant plus de vingt ans le seul guide des professeurs d'harmonie en France.

Depuis l'origine du Conservatoire de Paris, Gossec, Méhul et Cherubini en étaient inspecteurs ; une quatrième place de ce genre fut fondée en 1810, et ce fut Catel qu'on choisit pour en remplir les fonctions. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette nouvelle position, car, les événements de 1814 ayant ôté à Sarrette l'administration du Conservatoire, son ami voulut le suivre dans sa retraite, et donna sa démission. Depuis lors il a refusé tous les emplois qui lui ont été offerts, et sa nomination de membre de l'Institut de France (en 1815) est la seule chose qu'il ait acceptée. En 1824 il fut fait chevalier de la Légion d'honneur, sans avoir fait aucune démarche pour obtenir cette faveur.

Digitized by Google

Dès l'époque de son établissement, le Conservatoire de musique devint le centre d'un parti dans l'art, ou, si l'on veut, d'une coterie, parce qu'il fut obligé de se défendre contre les attaques dont il était l'objet. Il entrait dans un nouvel ordre d'idées, substituait un enseignement normal aux routines vicieuses qui régnaient auparavant en France, créait de nouvelles existences, et portait préjudice à d'autres plus anciennes. Ce fut pis encore quand, séparant certains éléments hétérogènes qu'il avait admis dans son sein, il fit des réformes parmi les professeurs dont les habitudes ne coïncidaient pas avec ses nouvelles doctrines. De là des haines, des pamphlets, et des attaques au dehors, qui consolaient les adversaires de la nouvelle école de ses succès naissants. Plus qu'un autre, Catel devait être l'objet de ces attaques, car on connaissait ses étroites liaisons avec le directeur du Conservatoire, et l'on n'ignorait pas qu'il exerçait une active influence sur les résolutions de celui-ci. C'est peut-être à ces causes qu'il faut attribuer les difficultés qui entourèrent Catel à son début comme compositeur dramatique, et la disproportion de son talent avec le peu d'éclat de sa renommée ; car, s'il avait des amis dévoués parmi les artistes du théâtre et de l'orchestre, ses ennemis étaient en foule au parterre. De là vint sans doute l'opposition qui se manifesta contre lui lorsqu'il fit représenter *Sémiramis* en 1802. Le moment n'était pas favorable au succès de cet ouvrage, car c'était celui des haines les plus violentes contre le Conservatoire : aussi ne réussit-il pas, quoique la partition renfermât de grandes beautés. Il faut le dire, elle ne brillait pas par ces traits de création qui marquent tout d'abord la place d'un artiste ; mais le chant y était si noble et si gracieux, la déclamation si juste, l'harmonie si pure, qu'en examinant aujourd'hui cette partition on s'étonne que le public de 1802 ait montré si peu de sympathie pour cette œuvre. Quelques airs seuls ont été chantés dans les concerts, parce qu'ils étaient favorables aux chanteurs français. De nos jours, grâce à l'influence des journaux, des applaudisseurs à gages et de la camaraderie, une chute se transforme en un demi-succès, un demi-succès en un triomphe complet ; mais, à l'époque où Catel fit représenter *Sémiramis*, un demi-succès était une chute, une chute, la mort d'un ouvrage dramatique.

Malheur à l'auteur tombé ! Catel en fit la triste expérience. Plusieurs années se passèrent avant qu'il eût surmonté son découragement et avant qu'il eût trouvé un livret pour une nouvelle composition. Le coup était porté ; il était décrié près des gens de lettres de ce temps comme *un musicien savant*, ce qui était la pire chose qu'on pût dire alors d'un musicien. Enfin, en 1807, il fit représenter *l'Auberge de Bagnères* à l'Opéra-Comique. Cette partition était trop forte, trop pleine de musique pour les habitués de ce théâtre, à l'époque où elle parut. Les mélodies y sont charmantes, les intentions comiques bien saisies, la facture excellente ; mais il s'y trouvait des morceaux d'ensemble d'un grand style, dont les combinaisons étaient trop riches pour un auditoire français de 1807. Le succès fut d'abord incertain, et le mérite du bel ouvrage de Catel ne fut compris que longtemps après : sa reprise fut en quelque sorte une résurrection.

Dans l'année 1807, ce compositeur fit représenter un opéra-comique sous le titre *les Artistes par occasion*. La pièce n'était pas bonne : la musique ne put la soutenir ; mais il s'y trouvait un trio excellent, qui a été souvent chanté aux concerts du Conservatoire, et qu'on a toujour applaudi. Cet ouvrage fut suivi du ballet d'*Alexandre chez Apelles*, en 1808 ; des *Bayadères*, grand opéra en trois actes, en 1810 ; des *Aubergistes de qualité*, opéra-comique en trois actes, en 1812, composition un peu froide, mais dont les mélodies sont d'un goût exquis ; du *Premier en date*, opéra-comique en un acte, faible production représentée en 1814 ; du *Siége de Mézières*, pièce de circonstance, en collaboration avec Nicolo Isouard, Boieldieu et Cherubini ; de *Wallace, ou le Ménestrel écossais*, drame en trois actes, qu'on peut considérer comme le chef-d'œuvre de Catel, ou du moins comme l'œuvre sortie de ses mains où le sentiment dramatique est le plus énergique, et dans laquelle le coloris musical est le mieux approprié au sujet. Cet ouvrage fut représenté en 1817. Il fut suivi, en 1818, de *Zirphile et Fleur de myrte*, opéra en deux actes, représenté à l'Académie royale de musique, et, en 1819, de *l'Officier enlevé*, faible production remplie de négligences, et qui laissait apercevoir le dégoût de l'auteur pour la carrière du théâtre, où jamais ses succès n'avaient été populaires ni productifs. Ce fut son dernier ouvrage. Cherchant dès ce moment ses plaisirs dans les encouragements qu'il donnait à de jeunes artistes et dans les douceurs d'une vie tranquille, il se condamna au silence, et passa la plus grande partie de chaque année dans une maison de campagne qu'il avait acquise à quelques lieues de Paris.

La collection des pièces de musique à l'usage des fêtes nationales contient beaucoup de mor-

Digitized by Google

ceaux composés par Catel, entre autres : 1° Ouverture pour des instruments à vent, exécutée dans le temple de la Raison, an II de la République. — 2° Marches militaires et pas de manœuvre. — 3° Stances chantées à la fête des élèves pour la fabrication des canons, poudres et salpêtres. — 4° Marche militaire. — 5° Symphonie militaire, marche et hymne à la Victoire sur la bataille de Fleurus. — 6° *Le Chant du départ*, hymne de guerre. — 7° *La Bataille de Fleurus*, chœur. — 8° Chœur du banquet de la fête de la Victoire. — 9° *Hymne à l'Égalité*, paroles de Chénier. — 10° Ouverture en *ut*, à l'usage militaire. — 11° Symphonie en *fa, idem*. — 12° Ouverture en *fa, idem*. — Catel s'est aussi essayé dans la musique de chambre et a publié : Trois quintettes pour deux violons, deux altos et basse, œuvre 1er, Paris, 1797 ; Trois *idem*; œuvre 2me, *ib.*; Trois quatuors pour flûte, clarinette, cor et basson, Paris 1796, et six sonates faciles pour le piano, Paris 1799. Le recueil de chansons et romances civiques publié à Paris, en 1796, contient plusieurs morceaux de la composition de cet artiste; enfin il a eu une grande part à la rédaction des *Solféges du Conservatoire*, dont il a publié une deuxième édition en 1815, avec une exposition méthodique des principes de la musique.

L'ouvrage qui a le plus contribué à la réputation de Catel est incontestablement son *Traité d'harmonie*. A l'époque où il l'écrivit, le système de Rameau était le seul qu'on connût en France ; la plupart des professeurs du Conservatoire n'enseignaient même pas autre chose, pendant les premières années de l'existence de cette école. Catel était trop habile dans la pratique de l'art d'écrire l'harmonie, pour ne pas apercevoir les vices de ce système, et pour ne pas comprendre que la génération harmonique imaginée par l'ancien chef de l'école française n'était pas conforme aux lois de succession des accords. Il vit bien que l'accord de double emploi de Rameau et ceux de septième mineure du second degré, de neuvième, de onzième, etc., étaient des produits de prolongations d'accords précédents sur des accords consonnants et dissonants ; il aperçut l'origine de certains accords dissonants dans des altérations d'autres accords naturels, et, fondant sa théorie sur ces considérations, il débarrassa le système de l'échafaudage d'accords fondamentaux imaginés par Rameau, et produits, suivant cet harmoniste, par des sous-positions ou par des superpositions de notes, ajoutées de tierce en tierce. La théorie de Catel avait déjà été présentée, au moins dans ses considérations les plus importantes, par Kirnberger (*Grundsætze des Generalbass als erste Linien der Composition*; Berlin, 1781, in-4°), et par Turk (*Anweisung zum Generalbasspielen*; Halle, 1800); mais, à l'époque où ce système fut proposé, les ouvrages de Kirnberger et de Turk étaient inconnus en France, en sorte que le mérite de l'invention reste à Catel. Il est certain que ce système, beaucoup plus simple, et plus conforme aux faits qui se produisent dans l'emploi et dans la succession des accords, était un grand pas vers une théorie complète et rationnelle de l'harmonie; mais il est si difficile de s'affranchir tout à coup des habitudes de l'éducation, dans la recherche de la vérité, que Catel se crut obligé de prendre la base de son système d'harmonie dans les divisions du monocorde, imitant en cela ses prédécesseurs, qui avaient fondé le leur sur des phénomènes physiques plus ou moins incertains, plus ou moins mal observés. Il ne vit pas qu'il prêtait ainsi des armes à ceux qui voudraient attaquer sa théorie. Voici quel est le point de départ qu'il a choisi :

« Il n'existe en harmonie qu'un seul accord « qui contient tous les autres. Cet accord est « formé des premiers produits du corps sonore, ou des premières divisions du mono« corde.

« Une corde tendue donne dans sa totalité un « son que je nommerai *sol*. Sa moitié donne un *sol* « à l'octave du 1er; son tiers donne un *ré* à la « 12me, son quart donne un *sol* à la double oc« tave; son cinquième donne un *si* à la 17me; « son sixième donne un *ré* octave du tiers; son « septième donne un *fa* à la 21me; son huitième « donne un *sol* à la triple octave; son neuvième « donne un *la* à la 23me.

« Ainsi, en partant du quart de la corde, ou « de la double octave du premier son, on trouve « en progression de tierces l'accord *sol, si, ré,* « *fa, la*. »

Il est facile de comprendre les conséquences que Catel tire de ce résultat des divisions du monocorde; car, dans *sol, si, ré, fa, la*, on trouve l'accord parfait majeur, *sol, si, ré*; l'accord parfait mineur, *ré, fa, la*; l'accord de quinte mineure, *si, ré, fa*; l'accord de septième naturelle de la dominante, *sol, si, ré, fa*; l'accord de septième de sensible, *si, ré, fa, la*, enfin l'accord de neuvième majeure de la dominante, *sol, si, ré, fa, la*. De là il concluait que tous ces accords sont naturels, et que les autres sont obtenus par des modifications artificielles de ceux-ci.

Mais, ainsi que l'a fort bien vu Boely (voyez ce

Digitized by Google

nom), ces divisions du monocorde sont arbitraires si l'on s'arrête au point que Catel a pris pour terme; car rien n'empêche d'aller au delà, et de pousser la division jusqu'à *ut*, *mi*, et d'autres sons encore, en sorte qu'au lieu de l'accord *sol, si, ré, fa, la,* on aura *sol, si, ré, fa, la, ut, mi*, etc. On comprend, d'après cela, quelles objections se présentent contre la distinction établie par Catel entre les acccords qu'il appelle *naturels* et ceux qu'il nomme *artificiels;* car, dans l'accord *sol, si, ré, fa, la, ut, mi,* on trouve l'accord de septième mineure du second degré, *ré, fa, la, ut,* et l'accord de septième majeure *fa, la, ut, mi;* donc, plus de nécessité de prolongation pour la formation de ces accords. En faisant d'autres proportions dans la division du monocorde, on arrive à d'autres sons qui rendent également inutiles les altérations des intervalles naturels des accords; dès lors toute la théorie s'écroule. Tels sont les inconvénients de ces systèmes basés sur des considérations prises en dehors de l'art : aucun d'eux ne soutient un examen sérieux. Heureusement la théorie de Catel n'avait pas besoin du faible soutien de ces divisions du monocorde, qui ne prouvent rien; la la distinction des accords naturels et des accords artificiels subsiste, parce que les premiers sont des faits acceptés par l'oreille et par l'intelligence comme ayant une existence indépendante de toute harmonie précédente, tandis que les autres ne se conçoivent que comme des produits de succession à des faits antérieurs. L'instinct du musicien avait guidé Catel dans cette distinction avec plus de sûreté qu'une mauvaise physique d'écolier : de là vient que, malgré les attaques des partisans de l'ancien système de la basse fondamentale, le *Traité d'harmonie* de Catel a été pendant plus de vingt ans le seul ouvrage qu'on a étudié en France pour apprendre l'harmonie : succès justifié par l'amélioration qui s'est manifestée dans la connaissance pratique de l'art chez les Français.

Le *Traité d'harmonie* de Catel n'est en quelque sorte que le programme d'un cours de cette science; il en a écrit les développements pour ses élèves et a donné des exemples nombreux pour tous les cas qu'il avait indiqués. Son manuscrit autographe, d'un grand intérêt pour la pratique de l'art, avait passé dans la bibliothèque de Perne; il est aujourd'hui dans la mienne.

Quels qu'aient été les talents de Catel, il ne furent qu'une partie de ses titres à l'estime, je pourrais dire à la vénération de ceux qui le connurent. A l'esprit le plus juste et le plus fin, au don d'observation le plus pénétrant, il unissait la probité la plus sévère et toutes les qualités de l'âme la plus pure. Pendant quarante ans son amitié, sa reconnaissance pour Sarrette, qui l'avait secondé de tout son pouvoir dès son début dans sa carrière, ne se démentirent pas un instant; sa bienveillance pour les jeunes musiciens qui réclamaient ses conseils et sa protection ne connut pas de bornes. Catel est mort à Paris, le 29 novembre 1830.

CATELANI (Angelo) est né à Gastalla le 30 mars 1811. Son père était de Reggio, dans le Modenais, et sa mère de Guastalla. Un oncle maternel, chanoine de la cathédrale de sa ville natale, lui fit donner l'instruction musicale élémentaire par Antoine Ugolino, organiste de cette petite ville. A l'âge de dix ans le jeune Catelani passa à Modène, où ses parents fixèrent leur domicile et où il fit ses humanités. Joseph Asioli, excellent pianiste et frère du célèbre Boniface, se plut à diriger ses études pour le piano, et Michel Fusco, maître napolitain, établi à Modène, lui enseigna l'harmonie et le contrepoint. En 1831 il entra au conservatoire de Naples, devint élève de Zingarelli, et reçut des leçons particulières de Donizetti et de Crescentini, qui lui témoignait une vive affection. Vers la fin de 1834 M. Catelani passa en Sicile, devint chef d'orchestre du théâtre de Messine, et resta dans cette ville jusqu'en 1837. L'approche du choléra, qui envahissait l'île et menaçait sa partie orientale, détermina M. Catelani à rentrer dans sa patrie. Pendant un an il fut maître de musique de la municipalité de Reggio; ensuite il retourna à Modène, qu'il n'a pas quitté depuis. Dès 1834 le jeune artiste avait écrit pour le théâtre *Nuovo* de Naples un opéra intitulé *il Diavolo immaginario*, dont la faillite de l'entrepreneur Torchiarolo empêcha la représentation. En 1840 le duc de Modène lui demanda un opéra pour être représenté pendant la saison d'automne au théâtre de la cour : M. Catelani écrivit, sur un libretto d'A. Peretti, *Beatrice di Tolosa :* la mort de la duchesse mit obstacle à l'exécution de cet ouvrage. Enfin, en 1841, à l'occasion de l'ouverture du nouveau théâtre, il mit en musique *Carattaco*, tragédie lyrique du même Peretti, qui obtint un plein succès et mérita l'approbation bien flatteuse de l'illustre auteur du *Barbier* et de *Guillaume Tell*.

A cette époque, des événements de famille obligèrent M. Catelani à renoncer aux travaux pour le théâtre, vers lesquels il se sentait entraîné, et à se livrer à l'enseignement. Nommé successivement maître de musique de la municipalité, maître de la chapelle de la cour et de la cathédrale, il s'adonna à la composition de la

Digitized by Google

musique d'église et de chambre. Les éditeurs de Milan, Ricordi et Lucca, ont imprimé quelques-unes de ses compositions, dont on trouve le détail sur leurs catalogues, et parmi lesquelles on cite surtout sa messe des Morts. Depuis plusieurs années M. Catelani est collaborateur de la *Gazette musicale de Milan;* il y a donné une série d'articles dans lesquels se révèlent les qualités de l'érudit et celles d'un biographe et bibliographe de premier ordre. Voici les titres de ces travaux : 1° Notice sur P. Aron (année 1851). — 2° Notice sur D. Nicolas Vincentino (1851). — 3° *Epistolario di autori celebri in musica* (depuis le seizième siècle), publié sous le voile de l'anonyme en dix-neuf articles (années 1852, 53 et 54). — 4° *Bibliografia di due stampe ignote di Ottaviano Petrucci da Fossombrone* (1856) : c'est une dissertation bibliographique et historique sur les deux fameux recueils A et B, premiers ouvrages publiés en 1500 et 1501 par l'inventeur de l'imprimerie musicale au moyen des types mobiles. Ces monuments célèbres de la typographie avaient disparu entièrement et ont été retrouvés, il y a peu d'années, par le savant bibliothécaire du Lycée musical de Bologne et maître de chapelle de *San Petronio*, M. Gaetano Gaspari. — 5° *Della vita e delle opere di Orazio Vecchi* (1858). — 6° *Della vita e delle opere di Claudio Merulo da Correggio* (1860).

Toutes ces publications sont d'un haut intérêt, pleines de recherches profondes et d'une exactitude qui défie la critique, parce que M. Catelani ne s'appuie que sur les documents les plus authentiques; elles placent enfin leur auteur parmi les hommes de notre époque dont la science a le plus à espérer. M. Catelani est membre de l'Académie de Sainte-Cécile de Rome; il a appartenu aux ci-devant académies philharmoniques de Messine et de Modène. Le 1er janvier 1859, il a été nommé conservateur adjoint de la bibliothèque palatine de Modène, ci-devant bibliothèque *Estense*.

CATENACCI (Le P. Gian-Domenico), moine de l'ordre de l'étroite observance, né à Milan, dans la première moitié du dix-huitième siècle, fut un très-habile contrepointiste et un grand organiste. Il a publié à Milan, en 1791, un livre de sonates fuguées pour l'orgue, qui sont d'un excellent style. Le P. Catenacci a fait de nombreux élèves. Il est mort vers 1800.

CATHALA (Jean), maître de musique de l'église cathédrale d'Auxerre, vers le milieu du dix-septième siècle, est auteur de plusieurs messes, dont voici les titres : 1° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli*, Lætare Jerusalem ; Paris, Robert Ballard, 1666, in-fol. — 2° *Missa quinque vocum, ad imit. mod.*, in Luce Stellarum; ibid., in-fol. — 3° *Missa quatuor vocibus, ad imit. mod.*, Inclina cor meum Deus; Paris, Christ. Ballard, 1678, in-fol. C'est une deuxième édition; j'ignore la date de la première. — 4° *Missa quinque vocibus ad imit. mod.*, Nigra sum sed formosa; ibid., 1678, in-fol. Il n'y a pas une seule note blanche dans cette messe, à cause de son titre. — 5° *Missa quatuor vocibus ad imit. moduli*, Non recuso laborem; Paris, Ballard, 1680, in-fol. — 6° Messe syllabique en plain-chant, à quatre voix; ibid., 1683, in-fol.

CATLEY (Anne), cantatrice de l'Opéra de Londres, de 1767 à 1781, possédait une voix charmante, un goût exquis et une déclamation parfaite. Elle naquit dans cette ville en 1737, et y fit son éducation musicale. Elle épousa le général Lasalle, et mourut à Londres, le 15 octobre 1789. Son portrait a été gravé par Jones, dans le rôle d'*Euphrosine* de l'opéra de *Dunkarton* (Londres, 1777).

CATRUFO (Joseph), compositeur dramatique, est né à Naples le 19 avril 1771. A l'âge de douze ans, c'est-à-dire en 1783, il fut admis au conservatoire de *la Pietà de' Turchini*, et il y commença l'étude de la musique. Ses maîtres furent, dans cette école, *Tarentino* pour l'étude de la basse chiffrée ou des *partimenti*, *Sala* pour le contrepoint, *Tritto* pour la coupe dramatique des morceaux et la facture de la partition, enfin *la Barbiera* pour le chant. Vers la fin de 1791, ses études étant terminées, il partit pour Malte, où il écrivit, l'année suivante, deux opéras bouffes, *il Corriere*, en deux actes, et *Cajacciello disertore*, en un acte. Mais bientôt les travaux de Catrufo furent interrompus par les événements militaires qui occupèrent l'Italie. Fils d'un ancien officier espagnol, il était destiné par ses parents à la profession des armes; il entra au service, et, lors de la révolution de Naples, il prit parti dans l'armée française, fit les campagnes d'Italie, et partagea la gloire des drapeaux français. Adjudant de place à Diana-Marina, il se mit à la tête des habitants de cette ville et donna des preuves de courage en la défendant contre les attaques d'une escadre anglaise. Au milieu de ses faits d'armes, il revenait quelquefois à l'objet de ses goûts, à la musique, qui avait fait les délices de sa jeunesse. C'est ainsi qu'au carnaval de 1799, il donna sur le théâtre d'Arezzo *il Furbo contro il Furbo*, opéra bouffe en deux actes, et qu'il écrivit pour la cathédrale de cette ville une messe et un *Dixit* à quatre voix, avec

Digitized by Google

chœur et orchestre. Dans la même année, il composa aussi pour le théâtre de *la Pergola*, à Florence, quelques morceaux qui furent introduits dans les opéras de divers auteurs. Retiré du service militaire en 1804, Catrufo se fixa à Genève, et écrivit dans la même année pour l'église de l'Auditoire un *Christus factus est pro nobis*, à voix seule avec orchestre. Il fit aussi représenter au théâtre de cette ville, depuis 1805 jusqu'en 1810, quatre opéras-comiques français, savoir : *Clarisse*, en deux actes; *la Fée Urgèle*, en trois actes; *l'Amant alchimiste*, en trois actes; et *les Aveugles de Franconville*, en un acte. Pendant son séjour à Genève, Catrufo fit le premier essai de l'enseignement mutuel appliqué à la musique, et cet essai lui réussit. Ce fut pour ce cours qu'il écrivit les *Solféges progressifs* qu'il a publiés à Paris, en 1820, chez Pacini. Arrivé à Paris, vers le milieu de 1810, il se livra à l'enseignement du chant, et publia, l'année suivante, un recueil de *Vocalises* qui fut adopté pour l'usage du Conservatoire de Milan. Au mois de novembre 1813 il fit représenter au théâtre Feydeau *l'Aventurier*, opéra-comique en trois actes, qui n'obtint qu'un succès médiocre; cet ouvrage fut suivi de *Félicie, ou la Jeune Fille romanesque*, en trois actes (1815), qui fut bien accueilli du public et qui resta au théâtre, d'*Une Matinée de Frontin*, en un acte (1815); de *la Bataille de Denain*, en trois actes (1816); de *la Boucle de cheveux*, en un acte (1816); de *Zadig*, en un acte (1818); de *l'Intrigue au château*, en trois actes (1823); du *Voyage à la cour*, en deux actes; des *Rencontres*, en trois actes (1828); et du *Passage du régiment* (1832). Outre ces ouvrages dramatiques, Catrufo a publié : 1° Fantaisie pour le piano sur les airs de *Félicie*. — 2° Fantaisie pour le piano sur des airs de Rossini. — 3° Variations sur une marche tirée d'*une Matinée de Frontin*. — 4° Trois valses caractéristiques pour le piano. — 5° Six duos caractéristiques pour le chant, avec accompagnement de piano. — 6° Six recueils de nocturnes contenant vingt-sept morceaux. — 7° Deux recueils d'ariettes contenant neuf morceaux. — 8° *Sei Quartettini da camera a quattro voci*. — 9° *Sei Terzettini da camera a tre voci*. — 10° *Les Animaux chantants*, recueil de canons à plusieurs voix. — 11° *Barême musical, ou l'Art de composer de la musique sans en connaître les principes*; Paris, 1811, in-8°. — 12° Beaucoup de romances françaises avec accompagnement de piano, parmi lesquelles on remarque : *l'Infidélité d'Annette, la Déclaration, le Gondolier, l'Exilé*, etc. — 13° Un recueil de vocalises sur les airs de Rossini; Paris, 1826. — 14° *Méthode de vocalisation*; ibid., 1830; et plusieurs productions légères. On connaît aussi de ce compositeur : 1° Un hymne républicain pour voix de ténor, avec chœur et orchestre, exécuté en 1799 sur le théâtre de la Pergola, à Florence. — 2° Un hymne du même genre avec orchestre, au théâtre d'Alexandrie, en Piémont; — 3° Une cantate avec chœur à grand orchestre, exécutée à Empoli (Toscane), pour la cérémonie funèbre à l'occasion de l'assassinat des plénipotentiaires français de Rastadt. — 4° Une cantate à voix seule avec chœur et orchestre, au théâtre de Pavie, en 1800, pour célébrer la bataille de Marengo. Parmi les productions inédites de Catrufo, on remarque : *Blanche et Olivier*, opéra en deux actes, reçu à l'Opéra-Comique; *Don Raphaël*, en trois actes, idem; *Clotaire*, en trois actes, idem; *le Mécanisme de la voix*, ouvrage élémentaire; *L'Art de varier un chant donné*, et un recueil de vocalises pour contralto et basse. En dernier lieu, il a fait paraître, à Paris, un traité des voix et des instruments, à l'usage des compositeurs. En 1835 Catrufo s'est établi à Londres comme professeur de chant. Il est mort dans cette ville, le 19 août 1851, à l'âge de quatre-vingts ans.

CATTANEO (Jacques), né à Lodi, vers 1666, fut maître de psaltérion et de violoncelle au collége des nobles de Brescia, dirigé par les jésuites. Il est auteur d'un ouvrage intitulé : *Trattenimenti armonici da camera a tre istromenti, due violini et violoncello o cembalo, con due brevi cantate a soprano solo, ed una sonata per violoncello, opera prima*; Modène, 1700, in-4°.

CATTANEO (François-Marie), parent du précédent, né à Lodi, était, en 1739, violoniste de la cour de Dresde, et succéda à Pisendel, en 1756, comme maître de concerts de cette cour. On a de sa composition trois concertos pour violon, et quelques airs en manuscrit.

CATTANEO (Nicolas-Eustache), professeur de musique à Borgomanero, petite ville du Piémont, s'est fait connaître avantageusement par quelques ouvrages intitulés : 1° *Grammatica della musica, ossia Elementi teorici di questa bell' arte*; Milano, Ricordi, 1828, gr. in-8° de 62 pages, avec 6 planches de musique. Il y a une deuxième édition de cet écrit publiée en 1832, mais sans date. — 2° *Frusta musicale, ossia Lettera sugli abusi introdotti nella musica*; Milano, presso Luigi di Giacomo Pirola, 1836, in-12 de XXIV et 189 pages. Ces lettres, écrites

Digitized by Google

d'un style agréable et spirituel, n'ont pas dans leur critique l'amertune que le titre semble indiquer : l'auteur en a banni les personnalités blessantes. Les sujets qui y sont traités sont le charlatanisme des musiciens, le peu de respect qu'ils ont pour la langue dans leurs compositions vocales, les méthodes défectueuses de l'enseignement du chant au dix-neuvième siècle, l'inhabileté et l'ignorance des organistes, le style de la musique de théâtre transporté dans l'église, les égarements des compositeurs dramatiques, des chanteurs et des spectateurs, l'abus des applaudissements et des éloges, ainsi que beaucoup d'autres choses relatives à la musique. — 3° *Incradamento all' armonia, ossia Introduzione allo studio dei Trattati di questa scienza* (Introduction à l'harmonie ou à l'étude des traités de cette science) ; Milan, Ricordi (sans date), 1 vol. in-8° de 126 pages. M. Cattaneo a donné aussi une traduction de la méthode de Zimmerman pour le piano, avec des notes et un appendice; ibid., 1 vol. in-4°.

Deux autres musiciens du même nom sont connus en Italie. Le premier, Gaudence Cattaneo, est un guitariste qui a publié 2 symphonies pour la guitare, à Milan, chez Ricordi ; l'autre, Antoine Cattaneo, est auteur de quatre livres de solféges pour ténor ou soprano, ibid.

CATTANI (Lorenzo), moine augustin, né en Toscane, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Il fut maître de chapelle de l'église des chevaliers de Saint-Étienne de Pise. On a de lui en manuscrit quelques compositions pour l'église, dont plusieurs sont encore conservées dans cette chapelle ; de plus il a composé la musique de plusieurs opéras dont Moniglia avait écrit la poésie, à savoir : *il Conte di Castro, la Pietà di Sabina, il Pellegrino, Santa Geneviefa, oratorio, Cajo Marzio Coriolano,* et *Quinto Lucrezio proscritto*.

CATTANIA (le P. Marie-Archange), religieux de l'ordre des Servites, théologien et prédicateur, né à Reggio, vers 1520, était maître de chapelle de la cathédrale de Sienne en 1558. En 1574 il remplissait les mêmes fonctions près du cardinal Louis d'Este. On a imprimé de sa composition : *Salmi e Compieta a cinque voci;* Venise, G. Scotto, 1556, in-4° obl. Il a écrit aussi à Sienne et à Reggio des madrigaux à plusieurs voix; et enfin quelques-unes de ses *Napolitaines* à trois voix ont été insérées dans un recueil de pièces de ce genre, par divers auteurs, publié à Venise, en 1570.

CATTERINI (Catterino), né à Monselice, dans les dernières années du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par l'invention d'un instrument polyphone à cordes pincées, auquel il donnait le nom de *Glycibarifono*. Pendant les années 1834 à 1839 il voyagea en Italie pour y faire entendre cet instrument ; mais postérieurement on n'en a plus entendu parler.

CATUGNO (François), compositeur né à Naples en 1780, entra au Conservatoire de *la Pietà dei Turchini* en 1793, et y demeura pendant quinze années. Son oncle, Sylvestro Palma (voyez ce nom), fut son maître de chant et de composition. Sorti de cette école, Catugno fut attaché comme maître de chapelle aux églises de plusieurs couvents de Naples. Il a écrit pour le théâtre *Nuovo* de cette ville : 1° *I Due Compari*, opéra bouffe. — 2° *Le Stravaganze di amore*. — 3° *I Finti Ammalati*. Plus tard il refit une musique nouvelle pour *le Stravaganze di amore*, et composa pour le théâtre Saint-Charles une cantate intitulée *Partenope*. Ses travaux les plus importants consistent en musique d'église écrite pour les couvents de Naples. Parmi ces ouvrages on remarque trois messes à quatre voix et orchestre, deux *Dixit*, le psaume *Venite exultemus*, un *Laudate pueri* à 4 voix *alla Palestrina*, composé pour la cour de Lisbonne ; un autre *Laudate pueri* à 4 voix et orchestre, un *Miserere* à 3 voix ; les paroles d'agonie de N. S. à 3 voix, violons, viole et basse ; plusieurs *Salve regina* à 1, 2 et 3 voix, un *Credo* à 4 voix avec orchestre, un *Ave Maria* à 3 voix, des Litanies à 4, un *De profundis* à 3 voix et orchestre, un *Te Deum* pour le rétablissement de la santé du roi Ferdinand I^er^, exécuté dans l'église Sainte-Marie-des-Anges, à Pizzofalcone ; les Lamentations de la semaine sainte, beaucoup de motets, et enfin l'oratorio *Ester ed Assuero*. M. Catugno vivait encore à Naples lorsque je visitai cette ville, en 1841.

CAUCHY (Augustin-Louis), membre de l'Académie des sciences, de l'Institut de France, est né à Paris le 21 août 1789. Une rare aptitude pour les mathématiques s'est manifestée en lui dès sa jeunesse : il est un des géomètres les plus distingués de France, et le plus fécond. M. Cauchy a fait insérer dans les Mémoires de l'Institut (années 1817 et suivantes) plusieurs mémoires sur des sujets d'acoustique. Une chaire d'astronomie mathématique fut créée à la faculté des sciences de Paris, en 1848, et confiée à M. Cauchy ; mais, par le refus de prêter serment au nouveau gouvernement, en 1852, il fut considéré comme démissionnaire.

CAUCIELLO (Prosper), musicien de la chapelle royale de Naples en 1780, visita la

Digitized by Google

France et fit graver à Lyon, vers la même époque : 1° Deux œuvres de six duos pour le violon ; — 2° Cinq quintettes pour violon ou flûte ; — 3° Trois symphonies détachées, à grand orchestre.

CAUDELLA (Philippe), pianiste et compositeur fixé à Vienne au commencement du dix-neuvième siècle, reçut des leçons de Clementi lorsque ce maître célèbre visita la capitale de l'Autriche, en 1803. En 1810 il fit un voyage en Russie, et mourut jeune dans la même année. Il a publié à Vienne environ dix œuvres de variations et de sonates, parmi lesquelles on remarque une sonate pour piano et violon obligé, œuvre neuvième, dans le style de Beethoven.

CAULBRIS (Edme), prêtre attaché à la paroisse de Saint-Méry, à Paris, vécut vers le milieu du dix-septième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé : *Divins cantiques mis en plain-chant, avec un traité des tons de l'église*. Paris, 1657, in-12.

CAULERY (Jean), maître de chapelle de Catherine de Médicis, vivait à Bruxelles, en 1556. Des chansons de sa composition se trouvent dans une collection rare et précieuse qui a pour titre : *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons, choisies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellents en l'art de musique, ensemble le blason du beau et laid tetin propice à la voix comme aux instruments. Le premier livre. En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet* (sans date), in-4° obl. Après le frontispice vient la table du contenu de ce livre, lequel consiste en 24 chansons de Havericq, Crecquillon, Crespel, Vaet, Clément non papa, Baston, Petit Jan de Latre, Cauleri (sic), O. (Olivier) de Latre, Chastelain, Bracquet, Dambert, Clément Jennequin (*sic*), A. Tubal, Barbion, et Le Roi. Le second livre de ce recueil a pour titre : *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons spirituelles à quatre parties, composées par Maistre Jean Caulery, maistre de chapelle de la Royne de France, et de plusieurs autres excellents autheurs en l'art de musique, tant propice à la voix comme aux instrumentz. Livre second. En Anvers, chez Hubert Waelrant et Jean Laet* (sans date), in-4° obl. 28 pièces sont dans ce livre, dont 13 de Caulery ; les autres ont pour auteurs Clément non papa, Waelrant, Galli, Crecquillon, Nachi, Maillart, Bracquet et Tubal. La dédicace, adressée *à vénérable père en Dieu M. Michel de Francqueville, abbé de S. Aubert en Cambray, par Jean Caulery son humble cousin,* est datée de *Bruxelles, ce* XVIII *de juillet* 1556. Il ne faut pas confondre cette collection avec une autre, publiée par les mêmes éditeurs, sans date, et qui porte un titre à peu près semblable que voici : *Jardin musical contenant plusieurs belles fleurs de chansons à trois parties, choisies entre les œuvres de plusieurs auteurs excellents en l'art de musique, ensemble le blason du beau et laid tetin propice tant à la voix comme aux instruments. Le premier livre.* Il ne s'y trouve aucune pièce de Caulery. Les auteurs des 18 morceaux que ce recueil contient sont : Petit Jan, Zaccheus, Waelrant, Jan Loys, Baston et Clément non papa. M. Dehn, à qui je dois ce renseignement, ne sait pas s'il y a un second livre. Le nom de *Cauleray*, trouvé par M. de Coussemaker dans un recueil de pièces pour le luth, publié à Louvain par Pierre Phalèse, en 1552 et 1553, sous le titre de *Hortus musarum* (Voyez *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, etc., p. 112), comme celui de l'auteur d'une chanson dont les premiers mots sont : *En espérant*, ce nom, dis-je, est une altération de celui de *Caulery*, car la chanson, *En espérant*, se trouve précisément sous ce dernier nom dans le deuxième livre du *Jardin musical*.

CAURROY (François-Eustache DU), sieur de Saint-Frémin, naquit à Gerberoy, près de Beauvais, au mois de février 1549. Il était le septième enfant de Claude du Caurroy, docteur en médecine. Du Caurroy eut, en France, la réputation d'un compositeur habile, et même il fut appelé *Prince des professeurs de musique ;* ce qui ne prouve pas d'ailleurs qu'il fût le meilleur musicien de son temps ; car ce titre fut aussi donné à *Palestrina* et à *Roland de Lassus,* qui vivaient à la même époque, et qui le méritaient bien mieux que lui. Son père le destinait à entrer dans l'ordre de Malte, dont son fils aîné était commandeur ; mais, après avoir achevé ses études, du Caurroy s'adonna à la musique, et y acquit bientôt tant de réputation que ses parents renoncèrent à leur premier dessein. Il entra dans les ordres, devint chanoine de la Sainte-Chapelle et prieur de Saint-Aïoul de Provins. Il dit dans l'épître dédicatoire de ses *Preces ecclesiasticæ*, publiées en 1609, qu'il était depuis quarante ans maître de musique de la chapelle des rois de France ; d'où il suit qu'il fut reçu dans cette charge en 1568, ou au plus tard au commencement de 1569, et conséquemment qu'il fut au service de François II, de Charles IX, de Henri III, et de Henri IV. Cependant il ne prit que le titre de *chantre de la chapelle de mu-*

Digitized by Google

sique du roi au concours du *Puy de musique* d'Évreux, en 1575, où il obtint le prix du cornet d'argent pour la composition d'une chanson française. Au concours de l'année suivante, dans la même ville, le prix de l'orgue d'argent lui fut décerné pour le motet *Tribularer si nescirem*, et en 1583 il gagna le luth d'argent pour la chanson qui commençait par ces mots : *Beaux yeux*. Du Caurroy annonçait dans la même préface qu'il allait publier plusieurs autres ouvrages ; mais la mort le surprit avant qu'il eût exécuté son dessein, le 7 août 1609, à l'âge de soixante ans. La place de surintendant de la musique du roi avait été créée pour lui, en 1599. Il fut inhumé dans l'église des Grands-Augustins. Son tombeau, élevé aux frais de Nicolas Formé, son successeur, a été détruit à la révolution de 1789 ; Millin l'a fait graver dans son *Recueil des antiquités nationales*. L'épitaphe de du Caurroy, composée par le cardinal Duperron, son protecteur, se trouve dans l'*Essai sur la musique* de la Borde (tome III). Il nous reste de ce compositeur : 1° *Missa pro defunctis quinque vocum, authore Eustachio du Caurroy, regiæ Capellæ musices præfecto ; Parisiis, ex officina Petri Ballard* ; in-fol. m. Un exemplaire se trouve à la Bibliothèque impériale de Paris (V m. 4) ; le bas du titre, qui probablement contenait la date, a été enlevé. Jusqu'au commencement du dix-huitième siècle, cette messe fut la seule qu'on chantait aux obsèques des rois de France, à Saint-Denis. — 2° *Preces ecclesiasticæ ad numeros musices redactæ, liber primus*, à cinq voix ; Paris, 1609. — 3° *Precum ecclesiasticarum, lib.* 2 ; Paris 1609, in-4°. — 4° *Mélanges de musique, contenant des chansons, des psaumes, des noëls* ; Paris, 1610, in-4°. Burney a extrait de cet ouvrage un noël à quatre voix, qu'il a publié dans le troisième volume de son histoire générale de la musique (p. 285). — 5° *Fantaisies à trois, quatre, cinq et six parties*, etc. ; Paris, P. Ballard, 1610, in-4°. Ces deux derniers ouvrages ont été publiés par les soins d'André Pitart, petit-neveu de l'auteur. Du Verdier (*Bibl. française* dit que du Caurroy avait déjà publié quelques œuvres chez Adrien Leroy, en 1584 ; mais il n'en indique pas les titres. Il dit aussi que cet auteur avait écrit plusieurs ouvrages théoriques sur la musique, qui n'étaient point encore publiés à cette époque : il ne paraît pas qu'ils l'aient été depuis lors. On attribue à du Caurroy les mélodies des airs populaires *Charmante Gabrielle* et *Vive Henri IV* ; mais il n'est pas certain qu'il en soit l'auteur.

CAUS (Salomon de), ingénieur et architecte, naquit dans la Normandie vers la fin du seizième siècle. Ses études dans les mathématiques étant terminées, il passa en Angleterre, où il fut attaché au prince de Galles. Il se rendit ensuite en Allemagne, et devint ingénieur de l'électeur de Bavière. Après avoir passé la plus grande partie de sa vie auprès de ce prince, il revint en France et y mourut vers 1630. On a de cet auteur : 1° *Institution harmonique, divisée en deux parties ; en la première sont monstrées les proportions des intervalles harmoniques, et en la deuxième les compositions d'icelles* ; Francfort, 1615, in-fol. Jean Gaspard Trost indique une première édition de cet ouvrage, Heidelberg ; 1614, in-fol. (Voy. *Ausführliche Beschreibung des neuen Orgelwerks auf der Augustusburg zu Weissenfels*, c'est-à-dire *Description détaillée de l'orgue neuf du château d'Auguste à Weissenfels*, p. 72.) Je crois qu'il est dans l'erreur ; cependant l'épître dédicatoire à la reine Anne d'Angleterre est datée de Heidelberg, le 15 septembre 1614. Ce même J. G. Trost avait fait une traduction allemande de l'ouvrage de de Caus : elle est restée manuscrite. La première partie du livre de De Caus est de peu d'intérêt pour l'art, n'étant remplie que de calculs sur les proportions des intervalles ; la deuxième, relative à la constitution des tons et au contrepoint, est plus utile, quoique les exemples soient en général mal écrits. — 2° *Les raisons des forces mouvantes avec diverses machines et plusieurs dessins de grottes et fontaines* ; Francfort, 1615, in-fol., réimprimé à Paris, en 1624, in-fol. Le troisième livre, qui traite de la construction des orgues, est très-remarquable pour le temps où il fut écrit. On a une traduction allemande de tout l'ouvrage, sous ce titre : *Von gewaltsamen Bewegungen, Beschreibung etlicher Maschinen* ; Francfort, 1616, in-fol. et 1620, in-fol.

CAUSSE (Joseph), fils de J.-J. Causse, maître de musique de la collégiale de Saint-Pons (Hérault), naquit dans cette ville, en 1774. Après avoir fait ses études musicales sous la direction de son père, il vint à Paris, où il professa le piano. On a de lui : 1° *Sonate pour le piano avec flûte obligée, œuvre* 1er ; Paris, 1801. — 2° *Caprice pour le piano*, œuvre 2e ; ibid., 1802. — 3° Sonates faciles pour le piano, op. 3e ; ibid. — 4° Sérénade pour piano, violon et violoncelle ; Paris. — 5° Plusieurs pots-pourris, rondeaux, valses, etc., pour piano seul.

CAUSSIN (Arnold), ou *Causin* (Arnoul), fut enfant de chœur à la cathédrale de Cambrai, vers 1520, d'après une signature qui se trouve sur le manuscrit n° 6 in-folio de la bibliothèque de cette ville, et que M. de Coussemaker a fait

Digitized by Google

connaître (*Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 40). Plus tard, Caussin acquit de la réputation comme compositeur; car il est un des musiciens dont Jacques Moderne de Pinguento a mis les œuvres à contribution pour former sa collection intitulée *Motetti del Fiore*. On trouve en effet dans le troisième livre de ce recueil, sous le simple titre de *Tertius liber cum quatuor vocibus, Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento, anno Domini M. D. XXXIX*, gr. in-4° obl., des motets de Caussin (*Ernould*), avec d'autres de P. Colin, P. de la Farge, Robert Naich, Lupus, G. Coste, Hugo de la Chappelle, Benedictus, Laurens Lallemant, Jan du Boys, Claudin, Jo. Preian, Ludovicus Narbays, Jacob Hanenze, Morel, N. Benoit, Mortera, Lupi et Morales. Le cinquième livre contient aussi un motet à 5 voix de Caussin; il a pour titre : *Quintus liber Mottetorum quinque et sex vocum. Opera et solercia Jacobi Moderni (alias dicti Grand Jacques) in unum coactorum. Impressum Lugduni per Jacobum Modernum*, 1542, gr. in-4° obl.

CAUX DE CAPPEVAL (Gilles Mont-Debert), né au diocèse de Rouen, au commencement du dix-huitième siècle, entra au service de l'électeur Palatin, et fit imprimer quelques-uns de ses ouvrages à Manheim. On a de lui : *Apologie du goût français relativement à l'Opéra, avec les discours apologétiques, et les adieux aux Bouffons, poëme*; Paris, 1754, in-8°. C'est une rapsodie dirigée contre J.-J. Rousseau, à l'occasion de sa *Lettre sur la musique française*. On n'y trouve aucune espèce de mérite. On a aussi de Caux de Cappeval un poëme très-médiocre en cinq ou six mille vers, intitulé *le Parnasse*; Paris, Pissot, 1752, in-12. Il y passe en revue les poëtes, les orateurs, les historiens, les musiciens, les chanteurs et les danseurs de l'Opéra. Ce qu'on a de meilleur de ce littérateur médiocre est une traduction latine de *la Henriade*. Caux de Cappeval est mort à Manheim, en 1774.

CAVACCIO (Jean), en latin *Cavatius*, né à Bergame, vers 1556, fut d'abord chanteur au service de la cour de Bavière; il alla ensuite à Rome, puis à Venise, et revint enfin dans sa patrie, où il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale. Après avoir occupé ce poste pendant vingt-trois ans, il fut appelé à Sainte-Marie-majeure, comme maître de chapelle et y resta jusqu'à sa mort, arrivée le 11 août 1626. On trouve son épitaphe dans le *Lexikon* de Walther. On a imprimé de la composition de Cavaccio les ouvrages dont voici les titres : 1° *Magnificat omnitonum*; Venise, 1581. La seconde partie parut en 1582. — 2° *Madrigali a 5*, lib. 1; Venise, 1583. — 3° *Musica a 5 da sonare*, id., 1585. — 4° *Dialogo à 7 nel lib. 1 de Madrigali di Claudio da Correggio*; Milan, 1588. — 5° *Madrigali a 5, lib. 2*; Venise, 1589. — 6° *Salmi di compieta con le antifone della Vergine, et 8 falsi bordoni a 5*; Venise, 1591. — 7° *Salmi a cinque per tutti i vespri dell' anno, con alcuni hinni, motetti, e falsi bordoni accomodati ancora a voci di donne*; Venise, 1593. — 8° *Madrigali a 5*, lib. 4; Venise, 1594. — 9° *Salmi a 5*; Venise, 1594. — 10° *Madrigali a 5*, lib. 5; Venise, 1595. — 11° *Canzoni francesi a quattro*; Venise, 1597. — 12° *Canzonette a tre*; Venise, 1598. — 13° *Madrigali a 5*, lib. 6; Venise, 1599. — 14° *Messe per i defonti a quattro e cinque, con Motetti*; Milan, 1611. Bergameno a inséré quelques pièces de Cavaccio dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus 2-5 vocum*; Venise, 1615. Cavaccio fut un des compositeurs qui contribuèrent à la formation d'une collection de psaumes, imprimée en 1592, et qui fut dédiée à Jean Pierluigi de Palestrina.

CAVAILLÉ (Joseph), religieux de l'ordre des Dominicains, à Toulouse, dans la première moitié du dix-huitième siècle, a construit en société avec le frère Isnard (*voy.* ce nom), du même ordre, plusieurs orgues parmi lesquels on remarque celui de Saint-Pierre de Toulouse.

CAVAILLÉ (Jean-Pierre), neveu du précédent, naquit à Gaillac (Tarn) vers 1740. Élève de son oncle dans l'art du facteur d'orgues, il débuta en 1760, par celui de *la Réal*, à Perpignan; puis il passa en Espagne en 1762; et construisit l'orgue de l'église Sainte-Catherine, à Barcelone. Après huit années de séjour dans cette ville, où il s'était marié, il retourna à Toulouse en 1770. Plusieurs orgues furent faites ou réparées par lui vers cette époque : le plus remarquable fut celui de *Mont-Réal*, qu'il acheva en 1785, avec son fils Dominique-Hyacinthe. Les événements de la révolution de 1789 déterminèrent Jean-Pierre Cavaillé à aller rejoindre son fils, qui se trouvait alors en Espagne, et à se fixer à Barcelone, où il était connu. Il y termina sa carrière, vers 1815.

CAVAILLÉ-COL (Dominique-Hyacinthe), fils de Jean-Pierre, est né à Toulouse, en 1771. Après avoir appris la facture des orgues dans les ateliers de son père, il passa en Espagne, en 1788, et, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans, on lui confia la réparation de l'orgue de Puicerda, et la construction de celui de l'église col-

Digitized by Google

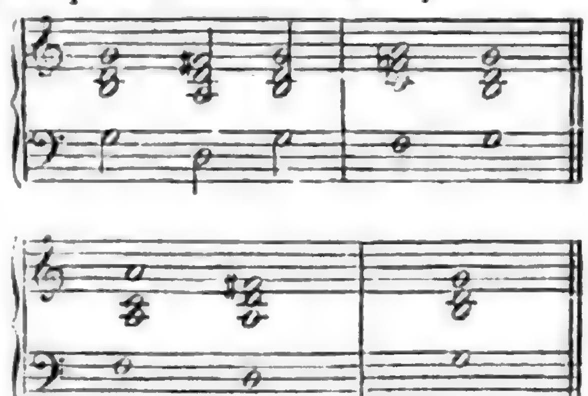
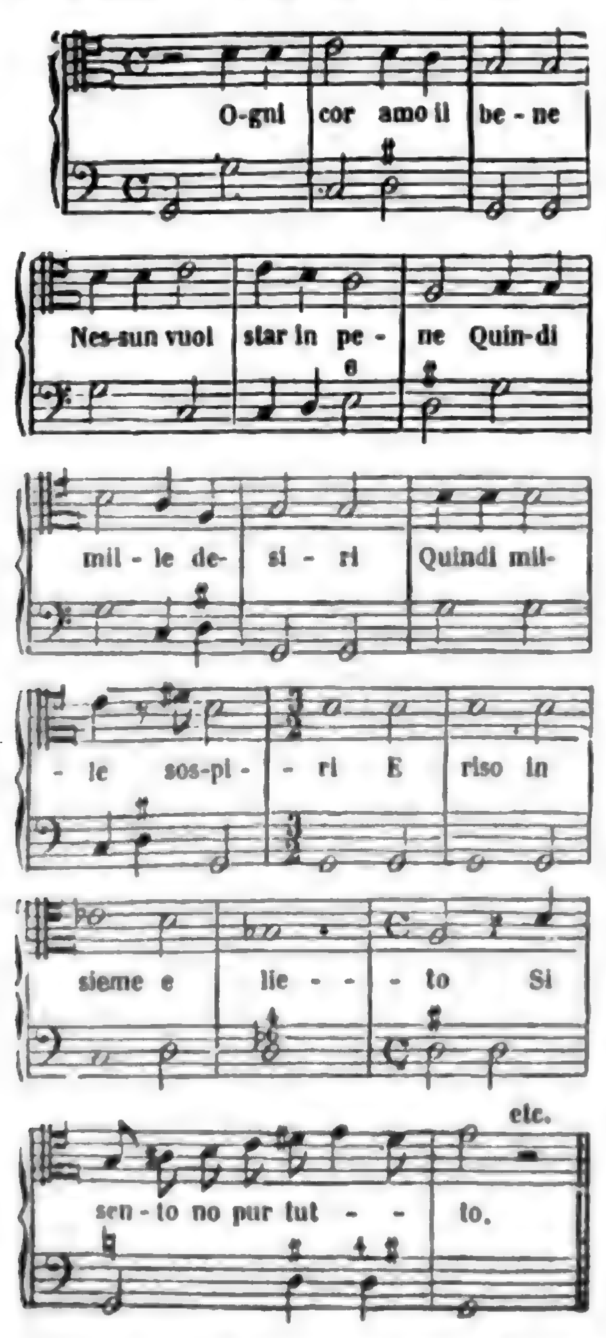
légiale de cette ville. Le succès qu'il obtint dans ces entreprises lui fit donner celle de plusieurs grandes orgues à Barcelone, à la cathédrale de Vich, et dans plusieurs abbayes de la Catalogne et de la Navarre. De retour en France dans l'année 1806, il s'établit à Montpellier, où il était appelé pour la réparation de l'orgue de Saint-Pierre. Deux ans après, il fit l'orgue des Cordeliers de Beaucaire et se maria dans cette ville, puis il retourna à Montpellier. En 1816 il alla s'établir de nouveau en Espagne avec sa famille, pour y terminer les ouvrages commencés par son père, particulièrement dans la Catalogne. Après y avoir passé six années, il rentra définitivement dans sa patrie, où il s'occupa de quelques réparations d'orgues à Nîmes et dans d'autres villes du midi de la France. En 1824 il construisit l'orgue de Saint-Michel à Gaillac, et fut secondé dans ses travaux par ses deux fils, Vincent et Aristide. Ses dernières années se sont écoulées près de ce dernier, à Paris.

CAVAILLÉ (Aristide), fils de Dominique-Hyacinthe Cavaillé-Col, est né à Montpellier le 2 février 1811. Quoique jeune encore, ses travaux lui ont acquis une grande et juste célébrité. Élève de son père, il fit à l'âge de onze ans ses premier travaux dans la réparation de l'orgue de Nîmes. En 1829 son père l'installa à Lérida, en Espagne, pour y terminer la réparation de l'orgue de la cathédrale, et lui seul en eut la direction. Au mois de mai 1831, il alla rejoindre sa famille à Toulouse. Ce fut à cette époque que, n'ayant aucun grand travail à diriger, il s'occupa de la construction de plusieurs orgues de chambre, ainsi que d'un orgue expressif sans tuyaux, de l'espèce appelé *harmonium*, et dont le *physharmonica* avait fourni le modèle. L'instrument de Cavaillé reçut le nom de *poïkilorgue* (instrument à nuances variées). Au mois de septembre 1833, l'artiste se rendit à Paris, n'ayant d'autre dessein que de prendre connaissance des progrès qui avaient été faits dans la facture des orgues; mais précisément à cette époque un concours fut ouvert pour la construction d'un grand orgue à l'église royale de Saint-Denis. En deux jours Cavaillé eut tracé le plan qu'il avait conçu. Les explications qu'il en donna à la commission chargée de juger le concours lui firent adjuger l'entreprise. Dès ce moment la direction des ateliers de son père, transportés à Paris, lui fut confiée. Pendant que les travaux nécessaires se faisaient dans la partie de l'église où l'orgue devait être placé, MM. Cavaillé construisirent l'orgue de l'église Notre-Dame de Lorette, celui du Panthéon, et surtout celui de la Madeleine, composé de 48 jeux, quatre claviers à la main, et un clavier de pédales de deux octaves, avec 14 pédales de combinaisons pour accoupler et combiner les jeux. Ce dernier instrument est considéré comme un des plus beaux qui existent en Europe, quoiqu'il y en ait de plus grands et qu'on n'y trouve qu'un seul registre incomplet de 32 pieds. A l'égard de l'orgue magnifique de Saint-Denis, il est composé de 66 registres, quatre claviers à la main, un clavier de pédales de deux octaves, et neuf pédales de combinaisons pour l'accouplement des claviers et des registres. On y trouve parmi les jeux de fonds deux 32 pieds, six 16 pieds et huit 8 pieds. Postérieurement, M. Aristide Cavaillé a construit le grand orgue de l'église Saint-Vincent de Paul, ouvrage plus parfait encore sous le rapport de l'harmonie des jeux, mais qui ne produit pas tout son effet, à cause de la mauvaise conception acoustique de l'église et de l'emplacement de l'instrument. Les instruments de cet artiste se font remarquer par la perfection du mécanisme et le fini des détails. M. Aristide Cavaillé a introduit de grands perfectionnements dans la construction des orgues, et quoiqu'on ait employé avant lui les jeux octaviants et les souffleries à diverses pressions pour les différentes parties d'un grand orgue, il a, par la réunion de ces deux systèmes et par les modifications qu'il y a introduites, agrandi le domaine de la facture et donné une direction nouvelle à cet art.

CAVALERY (Étienne), flûtiste à Paris, vers le milieu du dix-huitième siècle, a fait graver un livre de *Sonates à flûte seule;* Paris, 1746, in-4°, obl.

CAVALIERE ou CAVALIERI (Emilio del), gentilhomme romain, né vers 1550, vécut longtemps à Rome, et fut ensuite appelé à la cour de Toscane, où le grand-duc Ferdinand de Médicis lui confia la place d'inspecteur général des arts et des artistes. Doué par la nature d'un génie élevé pour la musique, il se livra dès son enfance à l'étude de cet art et y acquit bientôt des connaissances étendues, non-seulement dans le contrepoint, mais aussi dans le chant et dans la musique instrumentale. Jusqu'à l'époque où il commença à écrire, la musique n'était point sortie des règles rigoureuses du style ecclésiastique appelé *stile osservato;* les madrigaux qu'on chantait à table et dans les salons étaient écrits en contrepoint fugué. Emilio del Cavaliere, persuadé qu'il était possible de trouver une musique plus légère, plus expressive et plus analogue au sens de la poésie, tourna

Digitized by Google

toutes ses facultés vers la recherche de ce genre nouveau qu'il se sentait la force de créer. Guidotti (*voy.* ce nom) nous apprend, dans la préface d'un des ouvrages de Cavaliere, que ce maître distingué écrivit d'abord des madrigaux, dont il cite le quatre-vingt-sixième à six voix sur les paroles : *O Signor santo e vero*. On y voit aussi que Cavaliere composa la musique de la grande comédie qui fut représentée en 1588 pour les noces de la grande duchesse de Toscane. Ses travaux eurent d'abord pour objet de perfectionner l'art du chant. S'il n'est pas l'inventeur de quelques agréments dont on a fait usage dans cet art, et dont il reste encore quelque chose dans nos écoles, il est du moins le premier qui en ait laissé des traces dans ses ouvrages; ces agréments étaient le *groppolo* (gruppetto), le *trille*, la *monachina* et le *zimbalo*. Alexandre Guidotti, de Bologne, qui, après la mort de Cavaliere, a publié, en 1600, le drame musical de ce compositeur intitulé *la Rappresentazione di anima e di corpo*, a donné dans l'avertissement de cet ouvrage une indication de ces ornements dont les signes ont été employés par Cavaliere, avec leur traduction notée; cette indication des ornements du chant est la plus ancienne qu'on connaisse. Emilio del Cavaliere fut aussi un des premiers musiciens qui imaginèrent de joindre l'accompagnement des instruments aux voix, non pour jouer exactement les mêmes choses qu'elles chantaient, comme cela s'était pratiqué jusqu'à lui, mais pour faire un accompagnement de fantaisie improvisé, de la même manière que les chanteurs de la chapelle pontificale exécutaient le plain-chant à plusieurs parties; ce qu'on appelait *contrappunto alla mente*. On trouve aussi dans le drame dont il vient d'être parlé la preuve que Cavaliere fut un des premiers musiciens qui imaginèrent d'écrire une basse instrumentale différente de la basse vocale, lui donnèrent le nom de *basse continue*, et l'accompagnèrent de chiffres et de signes destinés à guider les instrumentistes dans les accompagnements improvisés qu'ils exécutaient. La démonstration de ce fait existe dans les instructions que Guidotti a mises dans l'édition du drame *la Rappresentazione di anima e di corpo*, sur la signification des signes dont il est question. *I numeri piccoli posti sopra le note del basso continuato per suonare*, dit-il, *significano le consonanze e le dissonanze di tal numero, come il 3 terza, il 4 quarta, e così di mano in mano*, etc. Les idées de Cavaliere sur l'application de la musique à l'expression de la poésie, et sur le drame musical, se développèrent à Florence dans ses conversations avec Jules Caccini, son compatriote, Jean Bardi, comte de Vernio, Vincent Galilée, Jacques Peri, Jacques Corsi et Octave Rinuccini, qui étaient ses amis et qui faisaient l'ornement de la cour de Ferdinand de Médicis. Enfin il fit représenter en 1590 *il Satiro* (le Satyre), devant le grand-duc et sa cour. C'était le premier essai de ce genre de composition; le succès en fut complet. Dans la même année il donna *la Disperazione de Filene* (le Désespoir de Philène) devant une assemblée particulière. Déjà cet ouvrage montrait un progrès sensible dans la forme du récitatif mesuré qui en était la partie principale. En 1595 Cavaliere fit exécuter devant les cardinaux de *Monte* et *Mont' Alto*, et devant l'archiduc Ferdinand, *il Giuoco della cieca*, autre drame musical qui fut reçu avec les plus vifs applaudissements. Enfin le dernier ouvrage de Cavaliere, intitulé *la Rappresentazione di anima e di corpo*, fut exécuté solennellement à Rome, dans l'oratoire de Sainte-Marie *in Vallicella*, au mois de février 1600; mais à cette époque l'auteur de tant de choses ingénieuses n'existait plus. La poésie de ces quatre drames avait été composée par Laure Guidiccioni, de la maison de Lucchesini, dame noble et spirituelle de la ville de Lucques. Ce dernier ouvrage est le seul de Cavaliere qu'on a imprimé. C'est une composition originale et qui prouve que son auteur possédait une grande force de conception. Toutefois il ne faut pas croire que cet homme de génie ait eu le pressentiment de la tonalité moderne, dans laquelle se trouve le principe de l'accent dramatique. Il est évident, par ce qu'il nous a laissé, qu'il sentait le besoin de la modulation pour la transformation de la musique, à laquelle il s'était voué; mais l'harmonie, qui seule peut la réaliser, lui était inconnue. De là vient qu'en passant d'un ton à un autre, il tombe toujours dans les fausses relations. Ainsi l'on trouve partout dans *la Rappresentazione di anima e di corpo* ces successions harmoniques :

Les chœurs de cet ouvrage sont bien rhythmés et cadencés : mais le système de leur rhythme appartient au chant d'ensemble populaire de temps antérieurs, tels que les frottoles de Venise et les villanelles napolitaines. Enfin les mélodies ne sont en général que du récitatif mesuré : l'air, proprement dit, n'existe pas dans l'ouvrage; mais le récitatif n'en est pas moins une création très-importante à laquelle Cavaliere a des droits au moins égaux à ceux de Jacques Peri et de Caccini. Un seul endroit de la partition indique un peu la forme de l'air ; c'est ce chant de l'Intelligence (*l'Intelletto*) :

CAVALIERI (Girolamo), prêtre de la congrégation arménienne, au monastère de Saint-Damien, à Monforte (Piémont), naquit vers la fin du seizième siècle. Il fut compositeur estimable et organiste habile. On a imprimé de sa composition : 1° *Nova metamorfose a quattro, lib.* 1; Milan, 1600. — 2° *Nova metamorfose a* 5, *lib.* 2, *con partitura;* Milan, 1605. — 3° *Nova metamorfose a* 6, *lib.* 3, *col basso principale per l'organo;* Milan, 1610. — 4° *Madrigali di diversi accomodati per concerti spirituali con partitura;* Louvain, Phalèse, 1616.

CAVALIERI (Bonaventure), né à Milan, en 1598, entra fort jeune chez les jésuites. Il étudia les mathématiques sous la direction de Galilée, et devint professeur de cette science à l'université de Bologne, en 1629. Il mourut de la goutte, en 1647. Au nombre des ouvrages qu'il a publiés, il s'en trouve un qui a pour titre : *Centuria di vari problemi per dimostrare l'uso e la facilità de' logaritmi nella gnomonica, astronomia, geografia, etc.; toccandosi anche qualche cosa della mecanica, arte militare e musica;* Bologne, 1639, in-12.

CAVALLI (Pierre-François), compositeur célèbre et l'un des artistes les plus éminents du dix-septième siècle, naquit à *Crema*, dans l'État de Venise, en 1599 ou 1600 (1). Son nom de famille était *Caletti-Bruni*, et son père était un maître de chapelle de ce nom (*voy.* Caletti-Bruni). Le nom de *Cavalli* lui fut donné de celui de son protecteur, noble vénitien, *Frédéric Cavalli*, qui, ayant été gouverneur de Crema pendant un certain nombre d'années, retourna en Venise en 1616, et y conduisit le jeune Caletti, dont les dispositions pour l'art musical avaient excité son intérêt. Logé dans le palais de son noble mécène, et à l'abri de tout soin pour son existence, Cavalli put se livrer en liberté aux études qui devaient développer son talent. Admis, le 18 février 1617, comme chanteur à la chapelle de S.-Marc, aux appointements de 50 ducats, il eut la bonne fortune de se trouver sous la discipline de Claude Monteverde, alors maître de cette célèbre chapelle. On voit dans les registres de cette église que Cavalli y entra alors sous le nom de *Pietro-Francesco Bruni Cremasco* (de Crema). Le 1er février 1628 il y eut un nouvel engagement comme ténor, avec le nom de *Francesco Caletto,* et ce fut encore sous le même nom que ses appointements furent portés à 100 ducats, le 1er janvier 1635. La place d'organiste du second orgue de la même chapelle étant devenue vacante par la mort de Pietro Berti, un concours fut ouvert pour la nomination de son successeur ; Cavalli s'y présenta. Ses concurrents,

(1) Voyez à ce sujet les intéressantes recherches de M. François Caffi dans sa *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San-Marco in Venezia*, tome 1er, p. 269-292.

hommes de talent, étaient *Nicolas Fonte, Natale Monferrato* et *Jacques Arrigoni*. Les juges du concours prononcèrent en faveur de Cavalli, qui fut inscrit, le 22 janvier 1640, sous le nom de *Francesco Caletti detto Cavalli*. Par différentes augmentations, son salaire fut porté jusqu'à 200 ducats, somme considérable pour cette époque. Maximilien Neri, organiste du premier orgue, s'étant retiré, le 18 décembre 1664, pour entrer au service de la cour de Bavière, Cavalli lui succéda le 11 janvier 1665. Enfin, le 20 novembre 1668, il fut appelé à la place de maître de la chapelle ducale. Parvenu à cette haute position, ce digne artiste en jouit jusqu'à sa mort, qui arriva le 14 janvier 1676.

Cavalli commença à écrire pour le théâtre en 1637, époque où l'Opéra fut établi pour le public à Venise, et son activité productrice se soutint dans cette carrière pendant trente-deux années. Venise eut en peu de temps plusieurs scènes lyriques où l'on chantait en concurrence les drames en musique, et l'on y comptait à la fois les théâtres de Saint-Jean et Saint-Paul, de Saint-Cassiano, de Saint-Moïse, de Saint-Apollinaire, et de Saint-Sauveur; or il arriva que Cavalli écrivit dans une seule année, pour ces différents théâtres, deux, trois, et jusqu'à cinq ouvrages. Le cardinal Mazarin l'appela à Paris, à l'occasion du mariage de Louis XIV, et son opéra de *Xerxès* fut représenté le 22 novembre 1660 dans la haute galerie du Louvre; mais cet ouvrage n'eut point de succès, soit que la langue italienne ne fût connue que de peu de personnes, soit que la cour fût trop ignorante en musique pour goûter les beautés de cette composition. A la fin de 1669, Cavalli cessa d'écrire pour la scène; mais on sait qu'il cultivait encore la musique en 1672, époque où Jean-Philippe Krieger le vit à Venise et prit de lui des leçons de composition. Planelli dit (*dell' Opera in musica*, sect. III, c. 3) que Cavalli fut le premier qui introduisit des *airs* dans les opéras; que ce fut dans le *Giasone* qu'il en fit l'essai, et qu'avant lui la musique théâtrale consistait simplement en un récitatif grave dont les instruments ne jouaient que les ritournelles. Je ferai voir dans la notice de Monteverde que ces assertions manquent d'exactitude; mais Cavalli n'en a pas moins le mérite d'avoir donné à ses airs des formes plus élégantes, plus soignées dans les détails, plus riches d'harmonie, de modulations et d'instrumentation, que n'en ont ceux de ses prédécesseurs et même de ses contemporains. L'air de la *Didone*, que j'ai fait entendre dans un de mes *Concerts historiques*, est particulièrement une œuvre parfaite au point de vue de la mélodie et de l'expression des paroles : Alexandre Scarlatti n'a rien fait de plus beau en ce genre. Un autre air de la *Romilda*, chanté dans un autre concert du même genre par M^me^ Dorus, et celui de *Xerxès*, qui fut dit admirablement par Lablache au premier concert historique de l'Opéra, en 1832, ne sont pas moins remarquables. Pour qui a pu lire, entendre et comparer la musique de cet artiste avec d'autres productions de son temps, il est incontestable qu'il fut un des plus grands musiciens du dix-septième siècle.

Au reste, la supériorité de son talent ne fut pas méconnue par ses contemporains; car on a plus d'une preuve de sa grande renommée par le choix que fit de lui le cardinal Mazarin pour écrire le *Xerxès*, à l'occasion du mariage de Louis XIV; par la mise en scène à Milan de son *Orione*, en 1653, lorsque le marquis de Caracena voulut fêter l'élection de Ferdinand IV comme roi des Romains; par la représentation de son *Ercole amante* à la cour de France, en 1662, à l'occasion de la paix des Pyrénées; par l'exécution de son *Alessandro vincitor da se stesso* à Inspruck, dans la même année 1662, lorsque l'archiduc d'Autriche voulut y fêter l'arrivée de la reine Christine de Suède; enfin dans le succès de ses ouvrages sur toutes les scènes de l'Italie, dont on peut juger par le *Giasone*, qui fut joué au théâtre Saint-Cassiano, à Venise, en 1649, et qui, après le grand succès qu'il y obtint, ne fut pas moins applaudi à Florence en 1651, à Bologne en 1652, à Naples en 1653, à Rome en 1654, à Vicence en 1658, à Ferrare dans l'année suivante, à Gênes en 1661, à Milan en 1662, et qui enfin fut remis en scène à Venise en 1666, avec non moins de succès. Nous voyons aussi l'expression de l'opinion des artistes contemporains dans ces paroles du célèbre Benedetto Ferrari, surnommé *della tiorba*, qui nous ont été transmises par Tiraboschi (1), dans une supplique de cet excellent musicien au duc de Modène François II : « Aujourd'hui, François « Cavalli, maître de chapelle de la sérénissime « république de Venise, bien que parvenu à la « vieillesse, est la gloire de sa patrie par ses ta« lents. Les années ne débilitent pas une plume, « et l'intelligence devient plus vive avec le « temps. »

Cavalli jouit pendant sa vie d'autant d'estime comme homme, que d'admiration comme artiste. Il s'était allié par son mariage à la noble famille

(1) *Biblioteca Modenese*, t. II.

Digitized by Google

des *Sozomeni*, et tenait une position honorée par ses concitoyens. Sa femme mourut au mois de septembre 1652. Deux sœurs qu'il aimait, et qui avaient vécu près de lui, lui furent aussi enlevées par la mort dans sa vieillesse, et ses dernières années se passèrent dans la tristesse et l'abandon. Il avait acquis des richesses considérables dans sa longue et laborieuse carrière : il en disposa par son testament en faveur des descendants de son premier protecteur et de plusieurs maisons religieuses de Venise. Ses obsèques furent honorées par la présence des plus illustres personnages de la république, et le chœur de la chapelle ducale de Saint-Marc y exécuta une Messe de *Requiem* à 8 voix réelles, de sa composition, ainsi qu'il l'avait ordonné par son testament.

La liste des opéras de Cavalli se compose des ouvrages dont voici les titres : 1° *Le Nozze di Teti e di Peleo*, en 1639. — 2° *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, 1640. — 3° *La Didone*, en 1641. — 4° *Amore innamorato*, 1642. — 5° *La virtù de' strali d'Amore*, ibid. — 6° *Narciso ed Eco immortalati*, ibid. — 7° *L'Egisto*, 1643. — 8° *La Deidamia*, 1644. — 9° *L'Ormindo*, ibid. — 10° *La Doriclea*, 1645. — 11° *Il Titone*, ibid. — 12° *Il Romolo ed il Remo*, ibid. — 13° *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*, 1646. — 14° *La Torilda*, 1648. — 15° *Giasone*, 1649. — 16° *L'Euripo*, ibid. — 17° *La Bradamante*, 1650. — 18° *L'Orimonte*, ibid. — 19° *L'Aristeo*, 1651. — 20° *Alessandro vincitor di se stesso*, ibid. — 21° *L'Armidoro*, ibid. — 22° *La Rosinda*, ibid. — 23° *La Calista*, ibid. — 24° *L'Eritrea*, 1652. — 25° *Veremonda*. — 26° *L'Amazone d'Aragona*, ibid. — 27° *L'Elena rapita da Teseo*, 1653. — 28° *Xerse*, 1654. Je crois avoir souvenir d'avoir vu cet ouvrage imprimé chez Ballard en 1660, in-4°. — 29° *La Statira, principessa di Persia*, 1655. — 30° *L'Erismena*, ibid. — 31° *Artemisia*, 1656. — 32° *Antioco*, 1658. — 33° *Elena*, 1659. — 34° *Scipione Africano*, 1664. — 35° *Mutio Scevola*, 1665. — 36° *Ciro* (par Cavalli et Matiolli), ibid. 37° *Pompeo Magno*, 1666. — 38° *Egisto*, 1667. — 39° *Coriolano*, 1669, à Parme. Plusieurs partitions de ces ouvrages sont à la bibliothèque de Saint-Marc, à Venise ; je les y ai vues en 1850. La musique de Cavalli est énergique, dramatique, et se fait surtout remarquer par une puissance de rhythme qui n'existait point avant lui dans le style de théâtre. Sous ce rapport il peut être considéré comme un des musiciens qui ont le plus contribué aux progrès de l'opéra. On n'a imprimé des compositions de ce maître pour l'église que les suivantes : 1° *Messa e salmi concertati, con S. Sti Junii Antifona e sonate a 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, e 12 voci, in Venezia, appresso Aless. Vincenti*, 1656, in-4°. — 2° *Vespri a otto voci reali; Venezia, presso Gardano*, 1675, in-4°. La messe de *Requiem* à 8 voix réelles, de Cavalli, est dans la collection de l'abbé Santini, à Rome. Deux airs d'une grande beauté (*Son spezzate le catene*, et *Dall' antro magico*), extraits des opéras du même compositeur, sont contenus dans deux collections manuscrites du Muséum britannique, n° 59 et 64.

CAVALLI (Nicolas), compositeur, né à Naples, a vécu dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il était maître de chapelle du couvent des PP. Filippini de sa ville natale, et a écrit plusieurs oratorios et cantates, entre autres *il Giudizio universale*, dont les manuscrits originaux se conservent dans la maison de ces religieux.

CAVALLINI (Ernest), clarinettiste très-distingué, est né à Milan le 30 août 1807. A l'âge de dix ans il fut admis comme élève au conservatoire de cette ville et y reçut des leçons d'un maître nommé *Cavalli*. Ses études terminées, il fut appelé à Venise en qualité de clarinette solo du théâtre de *la Fenice ;* puis il entra dans la musique d'un régiment piémontais, et ce fut alors qu'il publia ses premières compositions, et qu'il commença ses voyages artistiques, visitant Venise, Trieste, Florence, Parme, Livourne, Gênes et Turin. Partout il fut applaudi avec enthousiasme. De retour à Milan, il entra à l'orchestre du théâtre de *la Scala*, comme première clarinette. Plus tard il parcourut l'Allemagne et la Russie. A Vienne, à Pesth, à Pétersbourg, partout, enfin, il trouva de nombreux admirateurs de son talent. Devenu professeur au Conservatoire de Milan, il y a formé de bons élèves. A diverses reprises il a obtenu des congés et a visité Paris, Londres et la Belgique, où il s'est fait entendre avec succès. Les qualités essentielles du talent de Cavallini sont une prodigieuse facilité d'exécution dans les traits les plus compliqués, une volubilité qui tient du merveilleux, beaucoup de justesse, nonobstant les défauts de l'ancienne clarinette à six clefs, dont il s'est servi longtemps, enfin une respiration qui semble inépuisable. On a de cet artiste : 1° Concerto pour flûte et clarinette avec orchestre, Turin, Tagliobo et Magrini. — 2° Concerto pour clarinette et orchestre, op. 4 ; Milan, Cavalli. — 3° Variations pour clarinette et orchestre sur un thème de la *Straniera* de Bellini ; Milan, Ricordi ; — 4° Fantaisie sur des motifs de la *Sonnanbula* du même, ibid. — 5° Souvenir de *Norma*, fantaisie pour

Digitized by Google

clarinette et orchestre, ibid. — 6° Variations *idem* sur des motifs de l'*Elisir d'amore*, ibid. — 7° *Andante* et variations *idem* sur un thème de Mercadante, ibid. — 8° *Adagio*, thème et variations avec *coda*, ibid. — 9° Fantaisie *idem* sur un thème original, ibid. — 10° Chant grec varié pour clarinette, avec accompagnement de 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse, ibid. — 11° Six caprices pour clarinette seule, op. 1; Milan, Bertuzzi. — 12° Six *idem*, op. 3, lib. 1 et 2; Milan, Lucca. — 13° 6 *idem*, op. 5; lib. 1 et 2; Milan, Ricordi. — 14° Trois duos pour 2 clarinettes, nos 1, 2, 3; Milan, Lucca, et plusieurs autres morceaux concertants.

CAVALLINI (Eugène), frère du précédent, et comme lui élève du Conservatoire de Milan, s'est fait connaître comme violoniste et compositeur pour son instrument. En 1838 il voyagea avec son frère pour donner des concerts, particulièrement à Florence et à Livourne. Déjà, depuis plusieurs années, il était attaché au théâtre de *la Scala* de Milan en qualité de premier violon; en 1842 il en fut nommé le chef d'orchestre. Plusieurs fantaisies et variations de sa composition, pour violon et orchestre ou piano, ont été publiées à Milan, chez Ricordi et chez Lucca, entre autres une introduction et variations sur un thème de Rossini, op. 6.

CAVALLO (Fortuné), né dans l'évêché d'Augsbourg en 1738, fit ses premières études musicales au séminaire de cette ville. Julini, maître de chapelle de la cathédrale, lui enseigna les premiers principes de la composition; il passa ensuite sous la direction de Riepel, compositeur à Ratisbonne. En 1770, après la mort d'Ildephonse Michl, il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de cette dernière ville. Il est mort dans ce poste en 1801. Cavallo a composé plus de vingt messes solennelles, des concertos de clavecin, des symphonies, des cantates, etc.; mais, à l'exception de deux messes et de quelques offertoires, toutes ses compositions ont été la proie des flammes, dans le grand incendie qui détruisit une partie de la ville de Ratisbonne, en 1809. Cavallo fut un habile organiste et jouait fort bien du violon.

CAVALLO (Tiberio), physicien né à Naples en 1749, mort à Londres le 26 décembre 1809, y exerça la médecine pendant plus de vingt-cinq ans. Parmi ses écrits, dont la plupart sont relatifs à sa profession ou à des questions de physique, on remarque une dissertation insérée dans les *Transactions philosophiques* de Londres (année 1788, tome LXXVIII), sous ce titre: *On the Temperament of those musical instruments in which the tones are fixed* (Sur le Tempérament des instruments musicaux à sons fixes).

CAVALLO (Wenceslas), fils du précédent, naquit en 1781 à Ratisbonne, où il reçut des leçons de violon et de composition d'Antoine-Joseph Libert, premier violon et compositeur du prince de la Tour et Taxis. Après la mort de son père il devint maître de chapelle de la cathédrale. Il avait composé trois messes solennelles et plusieurs autres morceaux de musique d'église, qui ont été anéantis par l'incendie qui éclata à Ratisbonne en 1809.

CAVANILLAS (D. Joseph), organiste de la cathédrale d'Urgel, dans la Catalogne, vécut dans la seconde moitié du dix-septième siècle, et dans la première du dix-huitième. M. Eslava rapporte (*Breve Memoria historica de los organistas españoles*, p. 8) que D. Joseph Elias, organiste et chapelain titulaire du couvent royal des Carmes déchaussés de Madrid, dit dans un travail manuscrit « que Cavanillas surpassait « en dextérité, mécanisme et science ses deux « contemporains (*l'aveugle de Valence et celui de Daroca*, alors célèbres comme organis- « tes); que les pièces qu'il composa étaient en « si grand nombre que lui (Elias) en jouait dans « sa jeunesse plus de trois cents, et que depuis « cette époque, qui répondait à l'année 1690, « jusqu'à sa mort, arrivée en 1725, il croit que « les ouvrages de Cavanillas dépassèrent huit « cents, parce qu'il était homme de génie fécond « et de grand amour du travail, et aussi parce « que les Français avaient tant d'estime pour ses « œuvres qu'ils les payaient bien. » Elias ajoute que cet artiste remarquable fut appelé plusieurs fois en diverses cathédrales de la France (méridionale) pour toucher l'orgue dans les jours de grande solennité.

CAVANNI (D. François), ecclésiastique, né dans l'État de Venise vers le milieu du dix-septième siècle, fut d'abord attaché à la chapelle de Saint-Marc comme chanteur, puis se fixa à Bologne. On connaît de sa composition *le Nove Lamentazioni della settimana santa, a voce sola*, op. 1; Bologne, J. Michatelli, 1689, in-4°.

CAVATI (Jean), maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure à Bergame, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle et au commencement du dix-septième. On a imprimé de sa composition: 1° *Magnificat omnitonum quatuor vocibus*; Venise, Gardane, 1581, in-4°. — 2° *Inni correnti in tutti i tempi dell' anno, a 4 voci*; Venise, Jacques Vincenti, 1605, in-4°. — 3° *Musica concordia, concorde all' armoniosa cetra*

Digitized by Google

Davidica di salmi da vespere intieri, a 4 voci, op. 24; Venise, Alex. Vincenti, 1620. — 4° *Liber psalmorum 4 vocibus vespertinum, horis decantandum; adjectis Gloria Patri 8 vocibus*; Venise, Gardane, 1585, in-4°.

CAVAZZA (DON MANUEL), premier hautboïste de la chapelle du roi d'Espagne, vers 1770, a publié six trios pour deux violons et basse; Madrid, 1772.

CAVEIRAC (JEAN NOVI DE), abbé, né à Nîmes le 16 mars 1713, vécut à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle. Il fut un des antagonistes de J.-J. Rousseau dans la querelle sur la musique française, et publia dans cette dispute : *Lettre d'un Visigoth à M. Fréron, sur la dispute harmonique avec M. Rousseau*; Paris, 1754, in-12; et *Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, par M. de C.*; ibid., 1754, in-12. L'abbé de Caveirac est mort à Paris en 1782. Ses pamphlets contre la lettre de Rousseau sont aussi misérables par le fond que par le style. Comme théologien, l'abbé de Caveirac a publié une *Apologie de Louis XIV et de son conseil sur la révocation de l'édit de Nantes, avec une dissertation sur la Saint-Barthélemy* (qui est aussi une apologie); Paris, 1758, in-8°. Son *Appel à la raison des écrits publiés contre les Jésuites de France*; Bruxelles (Paris), 1762, 2 vol. in-12, le fit mettre en jugement, condamner au carcan et bannir à perpétuité par le Châtelet de Paris; mais il fut gracié par Louis XV.

CAVENDISH (MICHEL), musicien anglais, vécut vers la fin du seizième siècle. On a inséré quelques-unes de ses compositions dans le recueil de chansons à cinq et à six voix qui parut à Londres en 1601, sous ce titre : *le Triomphe d'Orianne*.

CAVERON (QUENTIN), chanoine de Saint-Quentin, fut maître des enfants de la chapelle de Louis, duc de Guyenne, et Dauphin, fils de Charles VI (mort en 1415). Ces enfants s'appelaient *Jehan Beaugendre*, *Jehan Maresse* et *Normanorum*. Ils chantaient le dessus ou *superius* du déchant. (*Voy.* la *Revue Musicale*, 6e année, p. 219.)

CAVI (JEAN), maître de chapelle de l'église Saint-Jacques des Espagnols, à Rome, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, a beaucoup écrit pour l'église. M. l'abbé Santini possède de ce maître les compositions dont les titres suivent : 1° Deux messes à quatre voix, avec instruments. — 2° Le psaume *Beatus vir* et un *Laudate* à quatre parties, avec orchestre. — 3° Un autre *Beatus vir* à trois voix, chœur et orchestre. Cavi a aussi écrit pour le théâtre, mais j'ignore les titres de ses ouvrages dramatiques.

CAVOS (CATTERINO), compositeur dramatique, naquit en 1775 à Venise, où son père était directeur du théâtre de *la Fenice*. Dès son enfance il montra des dispositions si heureuses pour la musique que le maître de chapelle Bianchi voulut l'avoir pour élève, et lui fit faire de rapides progrès dans ses études. Il n'était âgé que de douze ans lorsqu'il écrivit une cantate pour l'arrivée de l'empereur Léopold II à Venise : cet ouvrage fut remarqué, et l'empereur donna au compositeur enfant des témoignages de sa bienveillance. A quatorze ans il se présenta au concours pour une des places d'organistes de Saint-Marc, et l'emporta sur ses rivaux. Enfin il écrivit une grande cantate à l'occasion du traité de paix de Campo-Formio, qui obtint un brillant succès. Ce fut à la même époque qu'il composa pour le théâtre de Padoue la musique du ballet intitulé *La Silfide*. Peu de temps après, il partit pour l'Allemagne méridionale; puis il se rendit à S. Pétersbourg, où il arriva en 1798. Doué de facilité pour l'étude des langues, Cavos apprit en peu de temps le russe et composa en cette langue l'opéra *Ivan Sussanina*, qui fut applaudi avec enthousiasme. Son succès le fit choisir par l'empereur comme directeur de la musique des théâtres impériaux de Saint-Pétersbourg, position qu'il conserva jusqu'à sa mort. Ses autres ouvrages dramatiques représentés sur ces théâtres sont : *les Ruines de Babylone*; *le Phénix*; *la Force d'Elie*; *le Prince invisible*; *les Trois-Bossus*; *la Poste de l'amour*; *le Règne de douze heures*; *la Fille du Danube*; *le Fugitif*; *le Cosaque Poëte*; *l'Inconnu*; *un Nouvel Embarras*. Tous ces ouvrages ont été écrits pour le théâtre russe et contiennent beaucoup de morceaux distingués. Cavos a composé aussi l'opéra français *les Trois Sultanes*, et six ballets parmi lesquels on remarque celui de *Flore et Zéphyr*. Enfin, en 1819, il a écrit pour le théâtre de Munich le monodrame italien intitulé *il Convito degli spiriti*. Cet artiste, aussi recommandable par son caractère que par ses talents, fut comblé de faveurs par la cour impériale et fut fait chevalier des ordres de Saint-Anne et de Saint-Wladimir. Il mourut à Saint-Pétersbourg le 28 avril 1840. M. J. Mercier a donné sur lui une notice insérée dans le *Nécrologe universel du dix-neuvième siècle*, et dont il a été tiré des exemplaires à part; Paris, 1851, in-8°. Son fils, artiste distingué, est chef d'orchestre du théâtre impérial à Saint-Pétersbourg.

CAYLUS (ANNE-CLAUDE-PHILIPPE DE TUBIÈRES, DE GRIMOARD, DE PESTELS, DE

Digitized by Google

LÉVI, comte DE), marquis d'Esternay, baron de Bronsac, conseiller d'honneur du parlement de Toulouse, de l'Académie des inscriptions et de celle de peinture, naquit à Paris le 31 octobre 1692, et mourut le 5 septembre 1765. Il a traité de la musique des anciens en plusieurs endroits de son *Recueil d'Antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises;* Paris, 1752 et ann. suiv., 7 vol. in-4°. On peut voir aussi sur le même sujet sa dissertation intitulée *de l'Amour des beaux-arts, et de l'extrême considération que les Grecs avaient pour ceux qui les cultivaient* (Mém. de l'Acad. des inscr., t. XXI, p. 174). Tout cela est faible de pensée, de savoir et de style.

CAZA (François), auteur inconnu dont Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, page 303) cite, d'après Maittaire, un livre sous ce titre: *Tractato vulgare del canto figurato, opera Magistri Jo. Petri Lomacio;* Milan, 1492, in-4°. Je n'ai trouvé cet ouvrage dans aucune des grandes bibliothèques de l'Europe, et je ne connais pas de catalogue où il soit mentionné.

CAZOT (François-Félix), né à Orléans le 6 avril 1790, fut admis au Conservatoire de musique, comme élève, en 1804, et reçut des leçons de piano de Pradher et d'harmonie de Catel. Il eut ensuite pour maîtres de composition Gossec et l'auteur de cette Biographie. En 1809 il obtint aux concours du Conservatoire le premier prix de fugue et de contrepoint; deux ans après, le premier prix de piano lui fut décerné. Admis au concours de l'Institut de France, il mérita le 2e grand prix de composition musicale, et en 1812 il partagea le premier grand prix avec Hérold, pour la composition de la cantate intitulée *Madame de la Vallière*. Peu de temps après il se maria, et suivit à Bruxelles sa femme (mademoiselle Armand jeune), qui était engagée au théâtre de cette ville comme première chanteuse. Là il donna des leçons de piano jusqu'en 1821, époque où il retourna à Paris. Arrivé dans cette capitale, il y a repris ses fonctions de professeur. Il a fait graver à Bruxelles des variations pour le piano sur l'air *Au clair de la lune*, et l'on a de lui une bonne *Méthode élémentaire de piano;* Paris (sans date), in-4° obl.

CAZOTTE (Jacques), commissaire de la marine, naquit en 1720 à Dijon, où son père était greffier des états de Bourgogne. Après avoir été quelques années à la Martinique en qualité de contrôleur des îles du Vent, il revint à Paris, où il passa le reste de sa vie dans la culture des lettres. Il est mort sur l'échafaud, victime des troubles révolutionnaires, le 25 septembre 1793. On a de lui: 1° *La Guerre de l'Opéra, lettre à une dame de province, par quelqu'un qui n'est ni d'un coin ni de l'autre;* Paris, 1753, in-8°, 24 pages. — 2° *Observations sur la lettre de J.-J. Rousseau;* Paris, 1754, in-12, sans nom d'auteur. Ces deux opuscules valent mieux que la plupart des pamphlets dirigés contre le philosophe de Genève dans cette querelle ridicule. Cazotte était un homme de beaucoup d'esprit: malheureusement, vers la fin de sa vie, il tomba dans le travers de l'illuminisme.

CAZZATI (Maurice), compositeur, né à Mantoue vers 1620, fut d'abord organiste et maître de la chapelle de la collégiale de Saint-André dans cette ville, puis devint maître de la cathédrale de Bergame, et enfin obtint, en 1657, la place de maître de chapelle de l'église de Saint-Pétrone, à Bologne. Compositeur fécond pour l'église, cet artiste jouissait d'une réputation honorable, lorsque Jules-César Aresti, organiste de Saint-Pétrone, fit une vive critique du *Kyrie* d'une messe à 4 voix qui se trouve dans l'œuvre 17me de Cazzati. Celui-ci fit à son adversaire une rude réponse, qui fut le signal d'une ardente polémique. Cette affaire, qui ne fit point honneur au caractère d'Aresti, eut des suites malheureuses pour Cazzati, car il reçut sa démission de sa place de maître de chapelle en 1674. Le chagrin qu'il en eut lui fit quitter Bologne pour retourner à Mantoue, où il mourut en 1677. C'était, en réalité, une harmoniste médiocre et un compositeur sans génie. Les ouvrages publiés de Cazzati, et connus jusqu'à ce jour, sont ceux-ci: 1° *Salmi e Messe a cinque voci con violini, e Litanie della Madona a 4 voci e 2 violini*, op. 1; Venise, Barth. Magni, 1641, in-4°. — 2° *Compieta e Letanie a 4 voci*, op. 7; Venise, Vincenti, 1647. — 3° *Il primo libro de' Motteti a voce sola*, op. 4; Venise, Bart. Magni, 1645. — 4° *Il secondo libro de' Motetti a voce sola*, op. 6; Venise, Vincenti, 1646. Il y a une seconde édition de cet ouvrage publié en 1656. — 5° *Il terzo libro de' Motetti a voce sola*, op. 8; ibid., 1647, in-4°. — 6° *Missa, Salmi e Motetti a 1, 2, 3 voci*, op. 9; ibid. 1648, in-4°. — 7° *Motetti a 2, 3 e 4 voci*, op. 12; ibid., 1650. — 8° *Messa e Salmi a 4 voci e ripieni con violini, ed altri Salmi a 1, 2, 3 voci con violini obligati*, op. 14; ibid, 1653. — 9° *Messe e Salmi a 5 voci da cappella*, op. 17; ibid., 1667. C'est une réimpression. — 10° *Correnti e Balletti a 3 e 4 stromenti*, op. 18; ibid., 1657. — 11° *Antifone, Litanie e Te Deum a 8 voci*, op. 19; Venise, Bart. Magni, 1658. Il y a une deuxième édition, publiée à Bologne en 1686. — 12° *Motetti e Inni*

Digitized by Google

a voce sola, con 2 violini e fagotti; Anvers, 1658, in-4°. Cette édition doit avoir été faite d'après une autre publiée antérieurement en Italie. — 13° *Salmi brevi a otto voci con uno a 2 organi,* op. 20; Bologne, Jacques Monti, 1660. — 14° *Salmi per tutto l' anno a 8 voci,* op. 21; ibid., 1681. C'est une réimpression. — 15° *Tributo di sacri concerti,* op. 23; Anvers, 1663, in-4°. C'est une contrefaçon d'une édition italienne. — 16° *Il quarto libro de' Motetti a voce sola,* op. 25; Bologne, Antoine Pisari, 1661, in-4°. — 17° *Messe due brevi a 8 con una concertata a 4,* op. 28; Bologne, 1662. Il y a une deuxième édition; Bologne, 1685. — 18° *Inni per tutto l'anno a voce sola con violini a bene placito,* op. 29; Bologne, Antoine Pisari, 1662. — 19° *Messa e Salmi per li defonti a 5 voci con Lezioni a 1, 2, 3 voci, 2 violini e 5 parti di ripieno,* op. 31; Bologne, Dozzi, 1663. — 20° *Le quattro antifone annuali della B. V. M. Concertate a voce sola col violino se piace,* op. 32; Bologne, 1667. — 21° *Salmi a capella per tutto l'anno a 4 voci col basso continuo,* op. 33; Bologne, per gli eredi Ev. Dozzi, 1663. — 22° *Messe e Salmi a 5 voci con 4 stromenti e suoi ripieni ed altri salmi a 3 e 4 voci,* op. 36; Bologne, 1665. — 23° *Il quinto libro de' Motetti a voce sola,* op. 39; Mantoue, Gugl. Benincani, 1673. C'est une deuxième édition. — 24° *Compieta concertata a 2, 3, 4 voci con violini e ripieni,* op. 40; Bologne, Silvani, 1666. — 25° *Lamentazioni della Settimana santa,* op. 44; ibid., 1668. — 26° *Motetti a 2, 3, 4 voci,* op. 43; Bologne, 1670. C'est une troisième édition. — 27° *Sacri Concerti e Motetti a 2, 3, 4, 5 voci con violini e senza,* op. 47; Bologne, 1668. — 28° *Motetti a voce sola,* op. 51; Anvers, 1682. C'est une réimpression. — 29° *Salmi di Festa con le 3 sequenze correnti dell'anno a 8 voci,* op. 52; Bologne, 1669, in-4°. — 30° *Benedictus, Miserere e Tantum ergo a 4 voci,* op. 45; Bologne, 1668. — 31° *Salmi brevi a 4 voci concertati con violini e ripieni,* op. 53; Bologne, 1671. C'est une réimpression. — 32° *Salmi brevi a cappella a otto voci,* op. 54; ibid., 1665. — 33° *Inni sacri per tutto l'anno a 4 voci da cappella.* op. 57; Bologne, 1670. — 34° *Messe da cappella a 6 voci, con alcuni Magnificat intieri e spezzati,* op. 56; Bologne, 1670. — 35° *Il libro sei de' Motetti a voce sola,* op. 63; Mantoue, 1676. C'est une réimpression. — 36° *Motetti a voce sola, lib.* 8, op. 65; Bologne, J. Monti, 1678. Il y a une autre édition publiée à Venise en 1685, in-4°. — 37°. *Canzonette a voce sola con violino, libro* 4°; Bologne, 1668. — 38° *Canzonette a voce sola,* libro 5°; ibid., 1668. — 39° *Canzonette a voce sola,* op. 59; ibid., 1661. — 40° *Cantate;* ibid., 1659. — 41° *Arie e Canzonette a voce sola,* op. 41; Bologne... — 42° *Lamento di S. Francesco Saverio a voce sola e violini;* Bologne, 1668. — 43° *Cantate spirituali a 1, 2, 3 e 4 voci;* ibid., 1668. On trouve dans la collection des motets de Ballard, pour l'année 1712, le motet *Sunt breves mundi Rosæ,* de Cazzati. Ambroise Profe a inséré aussi dans sa collection intitulée *Geistlicher Concerten und Harmonien* (Leipsick 1641), quelques pièces de cet auteur.

Cazzati est cité par Orlandi (*Notizie degli Scrittori Bolognesi,* p. 175) comme auteur d'un ouvrage intitulé *Opposizioni all' Aresti.* Bien qu'Orlandi ne fasse connaître ni le lieu ni la date de l'impression de cet ouvrage, il est vraisemblable qu'il a été imprimé à Bologne. Il n'est pas douteux que cet écrit ne soit la défense de Cazzati contre les attaques d'Aresti.

CECCARELLI (Édouard), né à Mevania, dans l'État de l'Église, fut reçu à la chapelle pontificale comme ténor, le 21 janvier 1628. Aussi instruit dans les lettres que dans la musique, il écrivit de belles paroles latines pour des motets, et fit des travaux considérables pour fixer les règles de la prosodie, de l'accentuation et de la ponctuation des textes sacrés mis en musique. Lui-même en donna des exemples dans quelques-unes de ses compositions pour l'église. Ce savant musicien fut chargé par le pape Urbain VIII de préparer, conjointement avec Sante-Naldini, Étienne Landi et Grégoire Allegri, une édition de tous les hymnes de l'église, tant avec l'ancien chant grégorien, qu'avec la musique à plusieurs parties, composés par Jean Pierluigi de Palestrina. Il s'acquitta avec beaucoup de zèle de cette tâche, et le beau travail de ces hommes distingués parut à Anvers sous ce titre : *Hymni sacri in Breviario Romano S. N. D. Urbain VIII, auctoritate recogniti, et cantu musico pro præcipuis anni festivitatibus expressi. Antverpiæ, ex officina Plantiniana Balthasaris Moretti,* 1644, in-fol. Ceccarelli fut nommé maître de la chapelle pontificale, en 1652, et mourut peu d'années après. Il avait fait un abrégé des constitutions, des décrets et des usages relatifs à cette chapelle; ce travail n'a point été publié.

CECCARELLI (François), né en 1752, à Foligno, dans l'État de l'Église, fut un chanteur habile. Après s'être fait entendre avec succès sur les principaux théâtres d'Italie, il fut engagé à Dresde comme chanteur de la cour;

Digitized by Google

il est mort en cette ville le 21 septembre 1814.

CECCHELLI (Charles), succéda à Boneventi comme maître de chapelle de Sainte-Marie-Majeure, à Rome, en 1646, et donna sa démission de cette place le 10 septembre 1649. En 1651 il a publié un livre de messes à quatre parties, sans instruments. C'est ce musicien que Gerber appelle *Dominique Cecchielli*, d'après une indication inexacte de Kircher (*Musurg.*, lib. VII, t. I, p. 614).

CECCHI (Dominique), chanteur célèbre de la fin du dix-septième siècle, naquit à Cortone, vers 1660. Après avoir brillé sur les principaux théâtres de l'Italie, il fut engagé à Vienne, où Algarotti le connut. Cet écrivain accorde beaucoup d'éloges à Cecchi, dont le talent était particulièrement remarquable dans le style pathétique. Possesseur de grandes richesses, Cecchi retourna en Italie, vers 1702; il y chantait encore en 1706; l'année suivante il se retira dans le lieu de sa naissance, et y vécut dans le repos jusqu'en 1717, époque de sa mort.

CECCHINI (Angelo), musicien du duc de Braccinio, a mis en musique à Rome, en 1641, *la Sincerità trionfante, o sia l'Ercoleo ardire*, pastorale d'Ottaviano Castelli.

CECCHINO (Thomas), compositeur, né à Vérone, vivait vers 1620. On trouve dans le catalogue de la Bibliothèque du roi de Portugal l'indication des ouvrages suivants de sa composition : 1° *Missarum* 3 *et* 4 *vocum cum motetta* 4 *et* 5 *voc. lib.* 2, *op.* 17. — 2° *Madrigali a cinque, lib.* 1, *op* 15. — 3° *Missæ* 3, 4, 5 *et* 8 *voc.*, *op.* 19. — 4° *Psalmi vespertini* 4, 5 *et* 8 *voc.*, *lib.* 4, *op.* 22. On connaît aussi de ce musicien : *Madrigali e Canzonetti a* 3 *voci;* Venezia, app. Giac. Vincenti, 1617, in-4° obl.

CECCONI (Luigi), musicien romain, vécut au commencement du dix-septième siècle. On a de lui un ouvrage intitulé *Memorie di Pierluigi da Palestrina;* Roma, 1626. Ces mémoires sont le premier écrit concernant la vie et les ouvrages de l'illustre maître de l'École romaine. Il est remarquable que l'abbé Baini n'en ait rien dit dans son volumineux ouvrage, et qu'il n'ait pas cité une seule fois le travail de Cecconi.

CELANO (Thomas de), auteur présumé de la belle prose *Dies iræ, dies illa,* fut moine de l'ordre des frères mineurs et vécut vers 1250. Le nom sous lequel il est connu indique le lieu de sa naissance, *Celano*, ville du royaume de Naples, dans l'Abruzze ultérieure. Les opinions sont partagées sur l'auteur véritable de la prose de la messe des Morts. Arnold Vajon (*De Ligno vitæ*, lib. v, c. 70) dit que quelques auteurs l'ont attribuée à saint Grégoire, ce qui n'est pas soutenable. Luc Wadding (*Script. Ord. min.*, p. 323) rapporte que Benoît Gononus, moine célestin, prétendait avoir trouvé des preuves que ce chant célèbre a été composé par saint Bonaventure. D'autres assurent que Matthieu d'Aquaporta, au diocèse de Todi, mort cardinal en 1302, en fut l'auteur, et les biographes de l'ordre des Dominicains en font honneur, les uns à Humbert, général de leur ordre, qui cessa de vivre en 1277, les autres à Latinus Frangipani, qui, devenu cardinal sous le nom *de Urfiniis*, mourut en 1295. Le P. Gandolfi (*Dissert. de duc. August.*, p. 76) croit que ce sombre tableau des derniers jours du monde est l'ouvrage d'Augustin (de la famille *Meschiatti*), moine de l'ordre de Saint-Augustin, surnommé *Bugellense*, parce qu'il était né à *Bugella* ou *Biella*. D'autres pensent que le cardinal Malabranca, surnommé *Orsini*, du nom de sa mère, sœur du pape Nicolas III, a écrit la poésie de cette pièce. Enfin un grand nombre d'écrivains, parmi lesquels on remarque Albizzi, connu sous le nom de Bartolomeo de Pise (*de Conform. Sancti Francisci*, etc., part. II, p. 110), n'hésitent pas à dire que Thomas de Celano en est l'auteur; cependant il en est qui croient qu'il n'en a composé que la mélodie : part d'ailleurs assez belle. Il est peut-être une observation qui pourrait concilier toutes les opinions, à savoir, que les idées exprimées dans la prose des Morts appartiennent évidemment à une époque antérieure au treizième siècle. Ces idées prenaient leur source dans la tradition qui fixait la fin du monde vers l'an 1000. Une multitude de témoignages contemporains nous font connaître la terreur générale qui avait saisi le monde chrétien à l'approche de cette date fatale. Des pièces de poésie qui remontent au onzième siècle, et peut-être au dixième, contiennent des prédictions relatives au terrible événement considéré comme prochain, et sont remplies d'images dont la plupart se retrouvent dans le *Dies iræ*. M. Paulin Blanc, bibliothécaire de Montpellier, en a publié une du plus haut intérêt, d'après un fragment de manuscrit provenant de l'abbaye d'Aniane (1), et Fauriel en a fait connaître une autre d'après le manuscrit n° 1154 de la Bibliothèque impériale de Paris, provenant de l'ancienne abbaye Saint-Martial de Limoges. Beaucoup d'autres variantes sur le même fond d'idées sont répandues dans les séquen-

(1) *Nouvelle prose sur le dernier jour, composée, avec le chant noté, vers l'an mille.* Montpellier, Jean-Martel aîné, 1847, gr. in-4° de 58 pages, avec quatre planches de *fac simile*, et une planche de musique.

taires manuscrits des grandes bibliothèques de l'Europe. Par une singularité assez remarquable, le début de la prose de Montpellier se retrouve sous le titre de *Vulgaris cantus de morte* dans un ancien recueil imprimé à Nuremberg, en 1597 (1); mais après les deux premiers vers, tout change (2). Des versions en parties différentes de la prose adoptée par l'Église catholique sont aussi connues dès les quatorzième et quinzième siècles. La première de ces versions est gravée sur une table de marbre près du crucifix, dans l'église Saint-François, à Mantoue; l'autre, attribuée à Félix Hammerlin, *cantor* de la grande église de Zurich, mort en 1457, se trouve parmi les manuscrits d'Hottinger, à la bibliothèque Caroline de Zurick (3). Il est plus que vraisemblable que ces variantes ont été confondues avec le *Dies iræ* par les écrivains cités ci-dessus. A l'égard de cette prose, il est facile de démontrer qu'elle n'est point antérieure au temps où vécut Thomas de Célano. Bartholomé de Pise, qui termina son livre des *Conformités de Saint-François avec J.-C.*, en 1399, est le plus ancien auteur qui en ait parlé, en l'attribuant à ce moine de son ordre (4), sans affirmer toutefois. Mais, après que cette prose eut été composée, elle n'entra pas immédiatement dans la liturgie. Je possède un beau graduel manuscrit de la fin du treizième siècle, où ce chant ne se trouve pas dans la messe des morts. Les livres du quatorzième siècle ne m'en ont même offert aucun exemple, et ce qui peut paraître plus extraordinaire, c'est que les missels de Mayence, 1482, de Würzbourg, 1486, de Freysinge, 1487, et de Padoue, 1491, ne le contiennent pas. Le plus ancien livre où je l'ai trouvé est un graduel manuscrit de 1490, de la bibliothèque royale de Bruxelles. Cependant il y a lieu de croire que la version de la prose des morts en usage dans l'Église catholique, apostolique et romaine a été introduite dans la liturgie des églises d'Italie vers la fin du quatorzième siècle, après que le siége pontifical eut été rétabli à Rome. Bartholomé de Pise dit en termes positifs que Thomas de Celano fut aussi l'auteur de l'office principal de Saint-François.

(1) *Responsoria quæ annuatim in veteri Ecclesia de tempore, festis et sanctis cantari solent.* Norlbergæ, 1597, in-8° (fol. 148, verso).

(2) Audi tellus, audi magni maris limbus,
Audi homo, audi omne quod vivit sub sole :
Hujus mundi decus et gloria
Quam sit falsa et transitoria, etc.

(3) V. H. A. Daniel, *Thesaurus hymnologicus*, etc., t. II, p. 103-131.

(4) Locum habet Celani de quo fuit frater Thomas qui mandato apostolico scripsit sermone polito legendam primam beati Francisci, et prosam de mortuis quæ cantatur in missa, *Dies iræ, dies illa*, etc. *dicitur* fuisse.

CELESTINO (Eligio), violoniste, né à Rome en 1739, fit ses études musicales dans cette ville et y demeura jusqu'en 1775. Burney, qui le connut à Rome en 1770, le cite comme le meilleur artiste sur le violon qui s'y trouvât à cette époque. En 1776 Celestino fit un voyage en France et en Allemagne; quatre ans après il se rendit à Ludwigslust, où il fut nommé, en 1781, maître des concerts du duc de Mecklembourg-Schwerin. Wolf, qui l'entendit, en parle avec éloge dans son *Voyage musical*. Il vante son talent comme violoniste et comme chef d'orchestre. A l'âge de soixante ans, Celestino se rendit à Londres pour s'y faire entendre; malgré son âge, il fut considéré comme un des artistes les plus distingués de son temps. De retour en Allemagne en 1800, il continua l'exercice de ses fonctions, et mourut à Ludwigslust, le 24 janvier 1812. On a publié à Londres et à Berlin quelques ouvrages de Celestino, entre autres : Trois duos pour violon et violoncelle, Berlin, 1786, et six sonates pour violon et violoncelle, œuvre 9e; Londres, Clementi, 1798.

CELLA (Louis-Sébastien), violoniste et compositeur, né à Bareuth vers 1750, entra dans un régiment autrichien en qualité de maître de musique, après avoir terminé ses études. Il résida plusieurs années à Klattau, en Bohême, s'y maria et y fit profession de la religion catholique en 1777. Après avoir voyagé pour donner des concerts, il s'établit à Vienne, puis se rendit à Erlang, où il se fixa vers 1795. Il y vivait encore en 1799. On connaît sous son nom : 1° Douze petites pièces pour le piano, livre 1er; Posen, Simon. — 2° Marche pour le piano; Munich, Falter. — 3° Dix-sept variations pour le piano sur le menuet de *Don Juan*; Erlang, Walther, 1797.

CELLARIUS (Simon), dont le nom flamand était *Kelder* (Cave), fut un musicien qui vécut dans les premières années du seizième siècle. Il naquit dans un village près de Furnes, et fut attaché comme *cantor* au chœur de l'église de Soignies, où il se trouvait en 1517, suivant une quittance donnée par lui d'une somme de *XIX patars* pour un motet qu'il avait fourni à la chapelle royale (de Charles-Quint), laquelle est aux archives du royaume de Belgique. Cellarius fut un musicien distingué, car George Rhaw a inséré des motets de la composition de cet artiste dans deux recueils avec d'autres de Louis Senfel, de Benoît Ducis, de Jean Stœlzer, d'Henri Isaac et

zed by Google

d'autres hommes célèbres. Ces recueils ont pour titre : 1° *Selectæ Harmoniæ quatuor vocum de Passione Domini;* Wittebergæ, apud Georg. Rhauum, 1538, petit in-4° obl. — 2° *Sacrorum Hymnorum liber primus. Centum et triginta quatuor Hymnos continens, ex optimis quibusque authoribus musicis collectos*, etc.; *Vittebergæ, apud Georgium Rhav. anno* 1542, petit in-4° obl.

CELLERIER (Hilaire), compositeur, né à Lucques d'une famille française qui s'y était établie sous le règne de la grande-duchesse Élisa, sœur de Napoléon, fit ses études musicales dans le petit Conservatoire de Viareggio et y obtint un prix avec le titre de maître en 1837. Dans l'année suivante il fit jouer dans cette ville un opéra de sa composition intitulé *la Secchia rapita*, et en 1840 le même ouvrage fut représenté à Florence; mais, depuis cette époque, le nom de son auteur a disparu du monde musical.

CELLI (Philippe), compositeur, né à Rome en 1782 d'une famille noble, s'est fait connaître par la composition de plusieurs opéras, entre autres : 1° *Amalia e Palmer.* — 2° *Dritto e Rovescio,* opéra bouffe, au théâtre *Re* de Milan, en 1815. — *Amore aguzza l' ingegno, o sia Don Timonella di Piacenza*, au même théâtre et dans la même année. Appelé à Bologne en 1822, il y écrivit la partition d'*Emma*, sur le même sujet que l'opéra d'Auber, mais très-inférieure à cet ouvrage distingué. En 1823 Celli a donné à Rome *il Corsaro*, puis il alla écrire à Rimini, pour la foire, *il Poeta al cimento*. On retrouve ce compositeur à Florence en 1826 : il y faisait alors représenter sans succès *le Due Duchesse*. Postérieurement il a composé à Florence *Ezio*, en 1830, *Medea*, à Rome en 1838, et *Ricciarda*, à Naples en 1839. Les autres opéras connus de Celli sont : *la Secchia rapita, l'Ajo nell' imbarazzo, Superbia e vanità,* et *l'Amore muto.* Piermarini, censeur du Conservatoire de Madrid, appela, en 1834, son compatriote Celli en qualité de professeur de chant dans cette école; mais celui-ci n'occupa ce poste que pendant quatre ans. De retour en Italie, il vécut quelque temps à Bologne, puis à Milan, et enfin il se rendit à Londres, où je l'ai trouvé en 1851, devenu vieux et se livrant à l'enseignement du chant, mais peu satisfait de sa situation. Il me fit alors une visite et me demanda de l'admettre au Conservatoire de Bruxelles comme professeur de chant italien; mais il n'y avait point alors de place vacante dans cette école. Le meilleur opéra de Celli est *Amelia e Palmer* : il a été joué avec succès dans la plupart des grandes villes de l'Italie. Ricordi a publié à Milan, sous le titre de *Serenate romane*, une collection de cinq ariettes, 4 duos et 2 trios, composés par ce maître sur des paroles du comte Pepoli. Celli est mort à Londres, le 21 août 1856, laissant en manuscrit un *Te Deum*, des solféges, des airs détachés et des romances.

CELSO (Alberto). *Voy.* Alberti (Celso).

CENCI (Louis), compositeur, né à Vérone dans la première moitié du dix-septième siècle, a publié plusieurs recueils de compositions pour l'église et pour la chambre, parmi lesquels on remarque l'œuvre qui a pour titre *Madrigali a* 3, 4 *e* 5 *voci;* Rome, Ludov. Grignani, 1644.

CENSORIN, grammairien et philosophe, vécut sous les règnes d'Alexandre-Sévère, de Maximien et de Gordien. Il écrivit vers l'an 238 un petit ouvrage qu'il intitula *de Die natali*, parce qu'il le composa à l'occasion du jour anniversaire de la naissance de son ami Quintus Cerellius. Il y traite de l'histoire, des rites religieux, de l'astronomie et de la musique suivant les principes de Pythagore. Au chapitre dixième de ce livre, Censorin expose les règles de la musique; au douzième, il donne les opinions de Pythagore concernant la musique des sphères célestes, et rapporte qu'un certain Dorilas croyait que le monde était un instrument dont jouait le créateur. Putschius a attribué à tort à Censorin, dans sa collection des grammairiens de l'antiquité, quelques fragments d'un livre intitulé *de Naturali Institutione*, où il est traité de l'astronomie, de la géométrie, de la musique, et de la versification. Ces fragments ont été placés à la suite de l'ouvrage de Censorin, dans quelques anciennes éditions, et Thomas Gaisford les a reproduits dans son édition des *Scriptores latini rei metricæ;* Oxonii, 1837, in-8° maj. Les chapitres 9 à 13 de ces fragments sont relatifs à la musique, au rhythme, à la modulation, et au mètre poétique. La plus ancienne édition de l'ouvrage de Censorin a paru à Bologne en 1497. De bonnes éditions, accompagnées de notes, ont été publiées par Havercamp à Leyde, en 1743 et 1767, et par Grüber à Nüremberg, en 1805 et 1810.

CENTO (le P. Jean-Antoine), moine franciscain, fut d'abord maître de chapelle à Padoue, puis passa en la même qualité à l'église de Saint-François, à Bologne, dans l'année 1660. Il a laissé beaucoup de musique d'église en manuscrit.

CENTORIO (Marc-Antoine), né à Verceil à la fin du seizième siècle, apprit la musi-

Digitized by Google

que à l'école appelée *il Collegio degli Innocenti*, et se fit d'abord remarquer par la beauté de sa voix. Il se rendit ensuite à Milan pour y apprendre le contrepoint. Ses études terminées, il fut ordonné prêtre, et revint dans sa ville natale, où il obtint un canonicat à Sainte-Marie-Majeure; peu de temps après il fut nommé maître de chapelle de la même église. Il a composé beaucoup de messes, de vêpres, et de motets qui se conservent encore dans les archives du chapitre. En 1637, la cour de Savoie ayant fait un long séjour à Verceil, Centorio fut chargé de la direction des concerts qui eurent lieu dans cette circonstance, et y fit exécuter plusieurs symphonies de sa composition

CÉPÈDE (Bernard-Germain-Étienne de la Ville, comte de la). *Voy.* Lacépède.

CÉPION, cytharède grec, fut élève de Terpandre, et vécut conséquemment entre la 34e et la 40e olympiade. Plutarque (*de Musica*) dit qu'il donna une forme nouvelle à la cithare, et qu'il composa un *Nome* auquel il donna son nom.

CERACCHINI (Francesco), né à *Asina Lunga*, village de la Toscane, en 1748, fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, en 1796. Il a beaucoup écrit pour l'Église, et a formé de nombreux élèves pour le contrepoint.

CERBELLON (D. Eustache), savant espagnol, vivait au commencement du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un ouvrage qui a pour titre *Dialogo harmonico en defensa de la música de los templos;* Alcala, 1726, in-4°. C'est une réfutation de l'écrit de Feyoo contre l'introduction de la musique profane dans l'Église. (*Voy.* Feyoo.)

CERCEAU (le P. Jean-Antoine du), né à Paris le 12 novembre 1670, entra chez les jésuites le 12 janvier 1688. Ayant été nommé précepteur du prince de Conti, il l'accompagna à Véret, château du duc d'Aiguillon, près de Tours. Le jeune prince, en maniant un fusil qui avait été chargé à balle sans qu'il le sût, eut le malheur de tuer son précepteur, le 4 juillet 1730. Le P. du Cerceau s'est fait connaître par des poésies latines et françaises qui ont eu du succès, et par des comédies jouées souvent dans les colléges des jésuites. Il n'est cité ici que pour quelques écrits relatifs à la musique des anciens. Il était un des rédacteurs du Journal de Trévoux; il y a fait insérer une *Dissertation adressée au P. Sanadon, où l'on examine la traduction et les remarques de M. Dacier sur un endroit d'Horace, et où l'on explique par occasion ce qui regarde le tétracorde des Grecs.* Mém. de Trév., t. LII, p. 110-141, et 284-310. Les vers d'Horace sur lesquels roule cette dissertation sont ceux-ci :

> Sonante mistum tibiis carmen lyra,
> Hac dorium, illis barbarum.

Le P. du Cerceau leur donne un sens tout différent de celui de la plupart des commentateurs : s'appuyant de l'autorité de l'ancien scoliaste d'Horace, il voulait que le mode appelé *barbare* par ce poëte fût, non le lydien, comme l'ont compris Burette et d'autres, mais le phrygien, dans lequel les flûtes auraient accompagné la lyre qui jouait dans le mode dorien. Pour faire coïncider ces modes, il imaginait, d'après les notes de Wallis sur Ptolémée, de transposer le mode dorien dans notre ton de *la* mineur, et le mode phrygien dans celui de *la* majeur, prétendant que la lyre et les flûtes jouaient, non pas ensemble, mais alternativement dans ces deux modes. Une critique sensée de ce système parut dans le *Journal des savants*, au mois de mai 1728 : on en faisait voir le faux et l'arbitraire. Une réponse fort longue et peu polie fut faite à ce morceau par le P. du Cerceau : elle fut publiée dans les *Mémoires de Trévoux*, et parut dans les mois de novembre et décembre 1728, janvier et février 1729. Le jésuite ne s'y borne pas à repousser la critique du journal des savants, car il y attaque sans ménagement l'explication donnée par Burette (*Voy.* ce nom) du sens des vers d'Horace. Le journal des savants publia une réplique modérée et fort bien faite, au mois de mai 1729, et Burette lut à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le 23 août suivant, ses *Nouvelles réflexions sur la symphonie de l'ancienne musique*, où il répondait au P. du Cerceau; mais ce Mémoire ne fut publié qu'en 1733, dans le huitième volume de la collection de l'Académie, et à cette époque le précepteur du prince de Conti avait cessé de vivre. Remarquons que le passage qui donna lieu à cette dispute avait déjà été examiné dans un mémoire des *Transactions philosophiques* de 1702 (*Voy.* Molineux), et qu'il a été reproduit avec de nouvelles considérations dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, t. XXXV, p. 360-363 (*Voy.* Chabanon).

CERCIA (Dominique), compositeur napolitain, élève de Fenaroli, commença à se faire connaître dans les dernières années du dix-huitième siècle. Il passa toute sa vie à Naples, écrivant pour les églises et pour les petits théâtres une très-grande quantité de musique. Ses principaux ouvrages sont : 1° *La Passione del Signore*, oratorio. — 2° *La Disfatta de' Mori in Valenza*, cantate pour la Fête-Dieu. — 3° *La Fuga ed il Trionfo di Davide*, cantate pour la même fête;

Digitized by Google

um. — 5° Quatorze messes
sse pastorale. — 6° Deux
— 7° Dix *Dixit.* — 8°
e *Magnificat.* — 10°
de Noël. — 11° Les
2° Quatre motets.
m ergo. — Pour
ine, opéra sé-
péra bouffe.
n. — 4° *Il*
essa di
le na-
o ma-
napolitain.

mpositeur italien, né
zième siècle, est connu
ants : 1° *Primo libro de Mo-*
, 4, 5 e 6 *voci*; Venise, J. Vincenti,
2° *Missa et Salmi a* 5 *voci*, op. 3 ; Ve-
, 1618. Il y a une deuxième édition de cet ouvrage publiée à Venise, chez Vincenti, en 1623. — 3° *Motetti e Letanie de B. V. a* 2, 3 *et* 4 *voci*; Venise, 1638.

CERONE (Dominique-Pierre), prêtre, né à Bergame, en 1566, fit ses études en cette ville, et y apprit la musique. Il dit dans le *Préambule* de son grand ouvrage intitulé *el Melopeo*, qu'il entra d'abord au service de l'église cathédrale d'Oristano en Sardaigne, en qualité de chantre. Déjà il avait formé le projet de se rendre en Espagne : il le réalisa en 1592. Il paraît qu'il ne trouva pas dans les premiers temps à se placer dans une position convenable, car on voit (*Melop.*, p. 1) qu'il parcourut diverses provinces de l'Espagne et (ibid., lib. 1) que ses voyages n'étaient pas terminés en 1593. Enfin il entra au service de Philippe II comme chapelain, c'est-à-dire comme membre de la chapelle royale. Après la mort de ce prince, il exerça les mêmes fonctions sous son successeur, Philippe III ; puis, par des motifs qu'il ne fait pas connaître, il abandonna sa place pour prendre celle de musicien de la chapelle royale à Naples. Son retour en Italie dut s'effectuer au plus tard vers la fin de 1608, car l'année d'après il publia à Naples un traité de plain-chant. Au reste il n'avait point quitté le service du roi d'Espagne en se rendant à Naples, car les deux royaumes étaient alors réunis sous la domination du même monarque, et la chapelle royale de Naples était aussi celle de Philippe III. On ignore l'époque de la mort de Cerone ; on sait seulement qu'il vivait encore en 1613, car il publia dans cette année son livre intitulé *el Melopeo*. Suivant l'inscription de son portrait, qui se trouve dans cet ouvrage, il était alors âgé de quarante-sept ans.

On a de ce musicien : 1° *Regole per il canto fermo*; Naples, 1609, in-4°. — 2° *El Melopeo y maestro, tractado de música theórica y prática : en que se pone por extenso, lo que uno para hazerse perfecto músico ha menester saber : y por mayor facilidad, comodidad, y claridad del lector, esta repartido en XXII libros. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone de Bergamo, músico en la real capella de Nápoles. En Nápoles, por Juan-Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, impressores. Anno de nuestra Salvacion de MDCXIII*, in-fol. de 1160 pages. Au frontispice on trouve cette inscription peu modeste : *Quid ultra quæris?* Le *Melopeo* est un des ouvrages les plus considérables et les plus importants qu'on ait publiés sur la musique. On y trouve d'excellentes choses, surtout dans les livres 3°, 4° et 5°, qui traitent du chant de l'Église, 11°, 12°, 14° et 15°, relatifs au contrepoint, à la fugue et aux canons, et enfin dans le 17°, qui explique les temps, les modes et les prolations. Tout ce qui concerne les intervalles y est clair et beaucoup plus satisfaisant que ce qu'on avait écrit auparavant. Il est vrai que, pour découvrir ce qui est estimable dans ce livre, il faut le chercher dans un fatras d'inutilités, écrites d'un style prolixe et fastidieux. Il semble que deux hommes ont travaillé au même ouvrage : l'un, doué de jugement et de savoir ; l'autre, un de ces érudits qui, faisant à tout propos un vain étalage du fruit de leurs lectures, ne mettent rien à leur place, et délayent en vingt pages ce qui se peut dire en quelques lignes. Par exemple, quoi de plus ridicule que le premier livre du *Melopeo*, malgré l'instruction étendue dont l'auteur y fait preuve ? et que peut-on penser de l'esprit d'un écrivain qui, dans un livre sur la musique, emploie plus de cent pages in-folio à traiter des questions telles que celles-ci : *De l'oisiveté ; de ceux qui se découragent et de ceux qui persévèrent dans leurs études ; des maux causés par le vin ; des avantages du vin ; du respect qu'on doit au maître ; du vice de l'ingratitude ; de l'amitié et du véritable ami*, etc., etc. ? Malgré ces défauts, si l'on a le courage de lire l'ouvrage de Cerone, d'écarter les inutilités, et de choisir les bonnes choses qui s'y trouvent, on en sera récompensé par l'instruction solide qu'on y puisera sur des matières utiles ou curieuses. Au mérite réel qui le distingue il joint malheureusement celui de la rareté ; il est si difficile de s'en procurer des exemplaires que le P. Mar-

Digitized by Google

tini n'avait pu en trouver un qu'au prix de *cent ducats*, à Naples, où ce livre a été imprimé, et que Burney, après l'avoir cherché en vain dans ses voyages en Italie, en France, en Allemagne et dans les Pays-Bas, ne put le faire entrer dans sa riche bibliothèque. Je n'ai pas trouvé l'indication d'un seul exemplaire de cet ouvrage dans le nombre immense de catalogues de bibliothèques particulières que j'ai consultés. Celui que je possède a été apporté de Naples à Paris par Selvaggi, qui l'a cédé à Fayolle; ce littérateur l'a vendu à Perne, et je l'ai acquis avec toute la collection de livres et de manuscrits provenant de la succession de ce dernier. Draudius indique (*Biblioth. Exot.*, page 279) une édition du *Melopeo* qui aurait été imprimée à Anvers en 1619; je ne crois point à cette édition, qui, si elle existait, serait encore plus rare que la première. Il ne serait point impossible, toutefois, que des exemplaires eussent porté cette date, et qu'on eût changé à Anvers le frontispice de l'édition de Naples, comme on a fait en 1680 pour les *Primi Albori musicali*, de Laurent Penna, en changeant le titre de l'édition donnée à Bologne, en 1674.

Il n'est peut-être pas inutile de consigner ici quelques remarques qui pourraient faire douter que Cerone fût le véritable auteur du *Melopeo :* ou du moins que le mérite de cet ouvrage lui appartînt tout entier. Il nous apprend, dans son préambule, qu'il avait conçu le dessein d'écrire sur la musique, avant qu'il songeât à s'éloigner de Bergame, et qu'il avait même déjà mis la main à l'œuvre quand il fut appelé à Oristano; mais que ce changement de position avait interrompu ce travail, et qu'il n'avait pensé à le reprendre qu'après qu'il eût remarqué l'ignorance où étaient plongés les musiciens espagnols; ignorance qui lui paraissait n'exister que par la rareté des livres sur la musique. Cependant on possédait alors en Espagne les ouvrages de Vyzcargui, de Blas Roseto, d'Étienne Roseto, de Balthazar Ruyz, du bachelier Tapia, de Ciruelo, de Christoval de Reyna, de François de Montanos, de François Cervera, de Salinas, de Gonzales Martinez, de Jean Bermudo, de Jean Espinosa, de Jean Martinez, de Melchior de Torrez, de Guevara, de Silva, de Taraçona, et de plusieurs autres bons écrivains; les moyens d'instruction ne manquaient donc pas aux Espagnols, et le livre de Cerone était trop volumineux pour qu'il pût rendre le savoir populaire. Quoi qu'il en soit, il est exactement possible qu'il ait considéré cet ouvrage comme étant nécessaire, et qu'il en ait entrepris la rédaction dans le but qu'il indique. Mais ses lumières ont-elles été suffisantes pour exécuter un plan si vaste? On peut en douter si l'on considère la faiblesse du traité de plain-chant qu'il a publié à Naples en 1609. Que l'on compare ce traité avec l'excellent travail sur la même matière renfermé dans les livres 3^e^, 4^e^ et 5^e^ du *Melopeo :* on aura peine à comprendre que deux choses si différentes aient pu sortir de la même main. Ces trois livres, si remarquables d'ailleurs par leur concision riche de faits, sont très-différents du premier, qui est évidemment l'ouvrage de Cerone, et dans lequel il a traité d'une manière si prolixe de questions oiseuses sous le titre de *Consonnances morales*. Les autres parties du *Melopeo* que j'ai signalées plus haut renferment aussi l'exposé d'une excellente doctrine, fait avec beaucoup de méthode. Or il est un fait qui pourrait peut-être servir à expliquer ces singulières anomalies : le voici. Zarlino nous apprend qu'il avait composé un grand ouvrage intitulé *de Re musica*, en vingt-cinq livres, et un autre qui avait pour titre *il Melopeo, o Musico perfetto*. Voici ce qu'il en dit à la fin de ses *Sopplimenti musicali* (p. 330) : « Ayant parlé maintenant assez de la dernière « partie des choses qui concernent la musique « et la mélopée, tant en particulier qu'en général, une autre fois je considérerai ce qui appartient au *Mélopéiste ou Musicien parfait*. « Il ne me reste plus qu'à rendre des actions de « grâces à celui qui habite dans le royaume céleste avec son fils, notre rédempteur, et le Saint « Esprit, pour m'avoir permis de mettre au jour « le fruit de mes travaux, avec les autres dons « que j'ai reçus de lui. J'espère qu'il m'accordera « de nouveau de satisfaire à l'engagement que « j'ai pris depuis longtemps envers les hommes « studieux, de publier les vingt-cinq livres que « j'ai promis du traité *de Re musica*, faits en « langue latine, avec celui que je nomme *Melopeo o Musico perfetto* (1). » Or ce grand travail de Zarlino n'a point été publié pendant sa vie, et les manuscrits ne se sont pas retrou-

(1) Avendo parlato ora a sufficienza dell' ultima parte della cosa che considera in universale e in particolare della musica e della melopeia, un' altra fiata vederemo quelle cose che appartengono al *Melopeo, o Musico perfetto*. Laonde rendendo grazie immortali a quello che habita col suo Figliuolo nostro redentore et con lo Spirito Santo nel celeste Regno, di havermi concesso tanta grazia ch' io habbia posto in luce queste mie fatiche, oltre gli altri doni ricevuti da sua Maestà, spero che di nuovo mi sarà da lei concesso ch'io potrò satisfare al debito, che già molto tempo ho contratto con ciaschedune studioso, ponendo in luce hormai i promessi venticinque libri *de Re musica*, fatti in lingua latina, con quello ch'io nomino *Melopeo, o Musico perfetto*.

Digitized by Google

vés après sa mort. N'y a-t-il pas quelque vraisemblance qu'ils ont passé entre les mains de Cerone, et qu'il en aura tiré les meilleures parties de son livre?

Il est juste d'avouer pourtant qu'on ne peut considérer le *Melopeo* comme une simple traduction en espagnol de l'ouvrage de Zarlino; tout annonce que Cerone a au moins le mérite de la rédaction, et que plusieurs parties lui appartiennent en propre de toute évidence, quoique dans plusieurs chapitres du second livre, et dans presque tous les 11e, 12e et 17e, on reconnaisse la méthode de Zarlino. En plusieurs endroits, et notamment pag. 209, 270, 336 et 932, il cite l'autorité de cet auteur avec éloge, ce que n'aurait pas fait Zarlino. Ailleurs il parle de quelques auteurs, tels que Valerio Bona, Zacconi, Henri Van de Pute, qui n'ont publié leurs ouvrages qu'après la mort de ce théoricien. Il est assez remarquable qu'ayant écrit son livre pour l'Espagne, et ayant donné (lib. XII) des règles pour les différents genres de compositions, et même des *canzoni*, des chansons à la napolitaine, des frottoles, estrambotes, etc., Cerone n'ait pas dit un mot des *boleros, tirannas, seguediles, vilhancicos,* et autres pièces espagnoles. Enfin, dans le nombre considérable de compositeurs italiens, français et flamands, dont il a indiqué les noms, ou qui lui ont fourni des exemples, on ne trouve que trois Espagnols, Christophe Moralès, François Guerrero et Thomas de Vittoria, qui ont écrit en Italie, et dont le style est calqué sur celui des maîtres italiens du seizième siècle, tandis qu'ayant vécu environ seize ans en Espagne, il aurait pu nous faire connaître la manière originale d'une multitude d'artistes espagnols, dont les noms sont à peine parvenus jusqu'à nous. Il n'est pas moins singulier qu'il ait gardé un silence absolu sur le chant mozarabique, dont les formes sont si remarquables, et qui était en usage de son temps dans beaucoup d'églises de l'Espagne, particulièrement de l'Andalousie. Toutes ces considérations me semblent donner du poids à ma conjecture, et peuvent faire douter que Cerone ait écrit son livre en Espagne, comme il le dit.

Tout est singulier dans ce livre; car on peut demander ce qui a déterminé Cerone, revenu se fixer en Italie, à choisir la langue espagnole pour son ouvrage? Ce qui est vraisemblable, c'est que le roi d'Espagne n'a fait la dépense énorme de son impression qu'à cette condition.

CERONI (LE P. BONAVENTURE), moine de l'étroite observance, né à Naples, dans les premières années du dix-septième siècle, fut organiste de son couvent dans cette ville. On connaît de sa composition : *Motetti a 2, 3, 4, voci;* Naples, Octave Beltrani, 1639.

CERRETO (SCIPION), théoricien, compositeur et luthiste, naquit à Naples, non en 1546, comme il est dit dans la première édition de cette Biographie, d'après l'autorité du continuateur de Toppi, mais en 1551; car il dit lui-même, dans un ouvrage terminé en 1631, qu'il était alors âgé de quatre-vingts ans, et ses divers portraits s'accordent avec cette date. Dans le troisième livre de l'ouvrage dont il sera parlé tout à l'heure, Cerreto nous apprend que son maître de musique fut le révérend don Francesco Sorrentino, compositeur napolitain à qui il accorde beaucoup d'éloges. On lui doit un livre estimable, devenu malheureusement très-rare, et qui a pour titre : *Scipione Cerreto napolitano, della prattica musica vocale e strumentale. Opera necessaria a coloro che di musica si dilettano, con le postille poste dall' autore à maggior dichiaratione d'alcune cose occorenti ne' discorsi. In Napoli, appresso Gio. Jacomo Carlino,* 1601, 1 vol. in-4° de 4 feuillets non chiffrés, et de 336 pages. Au-dessous du titre, le milieu du frontispice est rempli par une énigme musicale écrite sur quatre portées qui forment un carré. Chacune de ces portées a pour titre le nom de ce qu'on appelait autrefois un des quatre éléments, et le milieu du carré est rempli par cette inscription : *Elementa sunt, et lumen in tenebris fulget.* Au revers du frontispice est le portrait de Cerreto gravé sur bois, avec cette inscription : *Scipio Cerretus musicus partenopeus anno ætatis suæ* L. On voit par la dédicace de Cerreto au prince de Massa de Carara, qu'il avait autrefois publié d'autres ouvrages, vraisemblablement de musique pratique. Le traité de la musique pratique est divisé en quatre livres. Le premier explique la formation du système de tonalité d'après la méthode des hexacordes et des muances, et la nature des intervalles des sons. Dans le neuvième chapitre de ce livre (p. 20), Cerreto tombe dans une erreur singulière lorsqu'il dit que Guido d'Arezzo fut le premier qui composa le livre de chant appelé *Graduel* (*Guidone... fu il primo che compose il libro chiamato Graduale*). Le second livre a pour objet la formation des tons du chant ecclésiastique. Les troisième et quatrième livres sont les plus importants par les renseignements qu'ils fournissent sur la situation de l'art à l'époque où vivait l'auteur. Ils traitent principalement de la notation alors en usage, des divers genres de compositions, et des instruments.

Digitized by Google

On y trouve de fort bonnes choses, particulièrement des règles assez intéressantes pour le contrepoint improvisé, appelé par les Italiens *contruppunto da mente*, et des exemples bien écrits, que Zacconi a copiés dans la seconde partie de sa *Pratica di musica*. C'est aussi dans l'ouvrage de Cerreto qu'on trouve pour la première fois les règles et les exemples du contrepoint singulier appelé *inverse contraire*. Le premier chapitre du troisième livre contient une liste fort curieuse et fort instructive des musiciens les plus distingués de Naples, à l'époque où Cerreto écrivait, ou qui avaient cessé de vivre. Cerreto est aussi auteur d'un opuscule rarissime intitulé *dell'Arbore musicale di Scipione Cerreto Napolitano, espositioni dodici, con le postille dell' istesso autore. Da Napoli, nella stamperia di Gio. Batista Sottile : per Scipione Bonino* MDCVIII. *Con licenza de' superiori*. Petit in-4°. Au revers du frontispice est le portrait de Cerreto, avec cette inscription : *Scipio Cerretæ musici Partenopei anno ætatis suæ* LVII. Les quatre premiers feuillets de ce petit ouvrage sont remplis par le frontispice, le portrait, une curieuse épître dédicatoire aux muses de la poésie italienne et latine, à la louange de Cerreto, la figure de l'arbre musical, gravée en bois, et la table des douze expositions. Le corps de l'ouvrage est renfermé dans 47 feuillets. La rareté de ce petit volume est si grande qu'il n'en est fait mention dans aucun livre sur la musique, dans aucun catalogue, ni par aucun bibliographe. M. Gaetano Gaspari, de Bologne, l'un des plus savants hommes de l'époque actuelle dans la littérature musicale, en a eu dans les mains pendant deux jours l'exemplaire, peut-être unique, qui existe aujourd'hui, et a bien voulu m'en fournir la description qu'on vient de lire. Son opinion est d'ailleurs que la rareté de cet opuscule est son seul mérite. A la même époque (1847) M. Gaspari eut aussi à sa disposition le manuscrit original d'un autre ouvrage de Cerreto, beaucoup plus important, lequel a pour titre : IHS. *Dialogo harmonico, ove si tratta con un sol raggionamento di tutte le regole del contrappunto che si fa sopra canto fermo et sopra canto figurato, et anco della compositione di più voci de canoni, delle proportioni, et d'altre cose essentiali ad essa prattica. Fatto tra il maestro, et suo discipolo per Scipione Cerreto, Napolitano*. Volume in-fol. de cent douze feuillets, avec un très-grand nombre d'exemples notés sur des portées faites à la main, et des corrections sur de petits morceaux de papier collés. Dans le *proemio* (la préface), Cerreto dit que cet ouvrage est le troisième qu'il a composé : il mentionne la *Prattica musica* comme le premier, et l'*Arbore musicale* comme le second. Le dialogue commence par ces mots : *Io per non voler defraudare l' excellenza della musica, della quale ne ho fatto professione dal principio della mia gioventù insino a quest' hora, che son gionto all' età di anni ottanta*, etc. A la page 12, Cerreto dit qu'il a écrit cet ouvrage dans l'année 1631. Le manuscrit qui fournit ces renseignements est, sans aucun doute, une forme nouvelle donnée par Cerreto à celui dont Selvagi (*voy.* ce nom) m'a donné l'indication à Naples en 1841, lequel avait été dans ses mains et avait pour titre : *Da Scipione Cerreto due Raggionamenti in forma di dialogo. Nel primo si raggiona del contrappunto, nel secondo del comporre a più voci, canoni ed altro*. Ce manuscrit était daté de l'année 1628.

CERRI (Bonaventure), prêtre florentin, fut maître de chapelle de l'église métropolitaine de Florence sous le règne du grand-duc de Toscane Cosme III, c'est-à-dire dans l'intervalle de 1670 à 1723. Dans la bibliothèque du palais Pitti on trouve un ouvrage manuscrit de sa composition, intitulé *Musiche composte per la strage de' mostri : festa a cavallo nel giorno natale del serenissimo gran duca Cosimo III, dal prete Bonaventura Cerri*.

CERRO (Louis), maître de chapelle, né à Gênes en 1752, a fait graver à Florence, en 1785, trois trios pour clavecin avec violon obligé.

CERTON (Pierre), maître des enfants de chœur de la Sainte-Chapelle, tient une place distinguée parmi les compositeurs français de la première moitié du seizième siècle. Rabelais l'a placé dans la liste des musiciens célèbres de son temps (Nouveau prologue du deuxième livre de *Pantagruel*). Les recueils de messes des Ballard contiennent diverses œuvres de ce maître, parmi lesquelles on remarque : 1° *Missæ tres Petro Certon pueris symphoniacis sancti sacelli Parisiensis auctore, nunc primum in lucem æditæ cum quatuor vocibus, ad imitationem modulorum :* Sur le pont d'Avignon; Adjuva me : Regnum mundi. Paris, 1558, in-fol. — 2° *Missa ad imitationem moduli :* Le temps qui court, *auctore Petro Certon, cum quatuor vocibus paribus, nunc primum in lucem ædita*; ibid., 1558, in-fol. — 3° *Missa pro defunctis, auctore Petro Certon, cum quatuor vocibus, nunc primum in lucem ædita*; ibid., in-fol. — 4° Le *Magnificat* du septième ton, dans le recueil intitulé : *Canticum Beatæ Mariæ Virginis* (quod Magnificat inscribitur), *octo*

Digitized by Google

modis a diversis auctoribus compositum, etc.; ibid., 1559. On trouve un motet à quatre voix de sa composition, sur ces paroles : *O Adonaï*, dans le huitième livre du *Recueil des motets* de divers auteurs, publié par Pierre Attaingnant; Paris, 1533, in-4°, gothique. Un recueil de trente et un psaumes à quatre voix, dont il a composé la musique, a paru à Paris, en 1546. Ces psaumes ont été ensuite arrangés pour le luth et publiés sous ce titre : *Premier livre de psalmes mis en musique par maître Pierre Certon... réduits en tabulature de leut* (luth) *par maître Guillaume Morlaye, réservé la partie du dessus, qui est notée pour chanter en jouant*; Paris, par Michel Fézendat, 1554, in-4° obl. Un autre recueil de chansons françaises de ce musicien a été publié par Nicolas Du Chemin; Paris, 1552. Le recueil intitulé *Missarum dominicalium quatuor vocum libri* 1, 2, 3 (Parrhisiis, 1534, ap. Petr. Attaingnant), renferme des messes de Certon. Dans le *Liber septimus XXIIII trium, quatuor, quinque, sexve vocum modulos Dominici adventus, nativitatisque, ac sanctorum eo tempore occurrentium habet, etc.*, publié par le même imprimeur dans la même année, on trouve des motets de Certon avec d'autres de Hesdin, de Gombert, de Rousée, de Claudin, de Gosse, de Willaert, de Mouton, de Consilium, etc. Le recueil de *Trente chansons musicales à 4 parties*; Paris, P. Attaingnant, 1533, *au mois de février*, in-8° obl. en contient 4 de Certon, p. 5, 6, 7, 8. On trouve aussi de lui la chanson à quatre voix, *c'est trop parler de Bacchus*, p. 9 du recueil de 26 *Chansons musicales à quatre parties*, publié par le même, au mois de février 1534, in-8° obl. Mais c'est surtout dans la grande collection qui a pour titre : *Trente-cinq livres des chansons nouvelles à quatre parties de divers auteurs*, Paris, par Pierre Attaingnant, 1539-1549, in-4° obl., que se trouve une grande quantité de pièces de Certon répandues dans les livres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32 et 35. Une chanson de cet artiste, à 4 parties, est aussi dans *Le quatrième livre des chansons à quatre, cinq, six et huit parties de divers auteurs*, livres 1 à 13, publiés à Anvers par Tylman Susato, 1543-1550, in-4° obl. On trouve, enfin, quelques motets de Certon dans les collections publiées à Louvain par P. Phalèse, notamment un *Quam dilecta tabernacula*, à cinq voix, dans le *Liber septimus Cantionum sacrarum vulgo moteta vocant*, etc. *Lovanii, ap. P. Phalesium*; 1558, in-4° obl. Burney cite du même auteur le motet *Diligebat autem*, qui est inséré parmi ceux de *Cipriani*, lib. 1; Venise, 1544 : il en fait beaucoup d'éloges, et le dit égal, si ce n'est même supérieur, à tout ce qu'on a fait de mieux en France à cette époque.

CERUTI (JEAN), né à Crémone, vécut dans la première moitié du dix-huitième siècle, et se rendit célèbre par l'excellence des guitares sorties de ses ateliers.

CERUTTI (HYACINTHE), abbé, né à Viterbe, en 1737, est connu par une deuxième édition du *Gabinetto armonico* de Bonanni, sous ce titre : *Descrizione degli stromenti armonici*, Rome, 1776, in-4°. Il y a joint une traduction française libre, qui est fort mal écrite, et qui a le défaut d'être remplie d'inexactitudes. On s'est servi des cuivres de la première édition pour les 140 planches qui ornent ce livre.

CERVERA (FRANÇOIS), musicien espagnol, né à Valence, dans la deuxième moitié du seizième siècle, a publié plusieurs livres sur la musique. L'un d'eux est intitulé : *Declaracion de lo canto llano*; Alcala, 1593, in-4°. J'ignore les titres des autres ouvrages.

CERVETTO (JACQUES BASSEVI, dit), excellent violoncelliste, naquit en Italie en 1682. En 1728 il se rendit à Londres, et entra à l'orchestre du théâtre de Drury-Lane. On rapporte sur lui l'anecdote suivante : Un soir que le célèbre acteur Garrick jouait admirablement le rôle d'un homme ivre, et venait de se laisser tomber assoupi sur une chaise, Cervetto, interrompant le silence que gardait l'auditoire, bâilla d'une manière bruyante et prolongée. Garrick se leva tout à coup de sa chaise, et réprimanda vivement le musicien, qui l'apaisa en lui disant : *Je vous demande pardon; je bâille toujours quand j'ai trop de plaisir*. Burney dit (*a General History of music*, t. IV, p. 669) que Cervetto avait beaucoup d'habileté dans l'exécution des traits et une grande connaissance du manche de son instrument, mais que sa qualité de son était dure et peu agréable. Cervetto est mort le 14 janvier 1783, à l'âge de cent et un ans, laissant à son fils une fortune de vingt mille livres sterling, fruit de ses économies. Il avait été pendant quelques années directeur du théâtre de Drury-Lane.

CERVETTO (JACQUES), fils du précédent, né à Londres, fut, après Mara, le meilleur violoncelliste de son temps dans cette ville, et n'eut pour rival que Crosdill. (*Voy.* ce nom.) En 1783, il était attaché aux concerts de lord Abington et à ceux de la reine; mais la fortune considérable qu'il recueillit à la mort de son père le

Digitized by Google

détermina à abandonner l'exercice de son art. On a de lui : 1° Solos pour le violoncelle. — 2° Six duos pour violon et violoncelle. — 3° Six solos pour la flûte. — 4° Six trios pour deux violons et violoncelle, tous gravés à Londres. Cervetto est mort à Londres, le 5 février 1837.

CERVO (Bernaba), musicien qui vécut dans le seizième siècle, était né vraisemblablement dans le duché de Parme. On connaît de lui un ouvrage qui a pour titre *il Primo Libro de' madrigali a 5 voci, nuovamente posti in luce; in Vineggia*, appr. l' herede di Girol. Scotto, 1574, in-4°. Dans la dédicace de cet œuvre (datée de Venise) à Octave Farnèse, duc de Parme et de Plaisance, l'auteur se déclare *vassal* de ce prince, et nous apprend qu'il était élève de Cyprien de Rore. Son recueil contient 30 madrigaux. (Note communiquée par M. Dehn.)

CÉSAR (Pierre-Antoine), professeur de clavecin et marchand de musique à Paris, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, y a publié : 1° Pièces de clavecin, œuvre premier, 1770. — 2° Sonates pour le clavecin. — 3° Symphonies de divers auteurs, arrangées pour le clavecin, 1787. — 4° *Les Variétés à la mode*, vingt-cinq suites d'airs, ariettes d'opéras et opéras-comiques, ariettes italiennes, romances, vaudevilles et duos, arrangés pour le piano-forté; Paris, 1794. Tout cela est au-dessous du médiocre.

CESARINI (Charles-François), surnommé *Del Violino* à cause de son talent comme violoniste, naquit à Rome en 1664. En 1700 il était attaché comme musicien à l'église de la Pietà de la même ville; puis il devint maître de chapelle de l'église des jésuites. On a de lui : 1° *Le Fils prodigue*, oratorio. — 2° *Tobie*, oratorio en deux parties. — 3° *Il Trionfo della divina providenza ne' successi de S. Genevicfa*, oratorio. — 4° Le psaume *Credidi*, à huit voix. — 5° Une messe à quatre parties. Tous ces ouvrages sont en manuscrit.

CESARIS ou **CÆSARIS**, musicien cité comme un des prédécesseurs de Guillaume Dufay (*Voy.* ce nom) par Martin le Franc, poëte français qui écrivait de 1436 à 1439, dans ces vers du poëme *le Champion des Dames*, déjà cités dans l'article de Busnois (*Voy.* ce nom).

> Tapissier, Carmen, Césaris,
> N'a pas longtemps si bien chantèrent
> Qu'ils esbahirent tout Paris
> Et tous ceux qui les fréquentèrent, etc.

J'ai fait des recherches pour découvrir si ces vieux musiciens appartenaient à la Belgique, et, grâce à la complaisance de M. Léon de Burbure (*voy.* ce nom), qui a fait de très-intéressantes découvertes dans les archives de l'église Notre-Dame d'Anvers, j'ai trouvé un Maistre Henri Cæsaris, doyen du chapitre de Termonde, par bénéfice que lui avait accordé le pape Paul II, monté sur le trône pontifical en 1464, et qui de plus a été nommé chanoine de l'église d'Anvers en 1466; mais, ayant toujours demeuré à Rome, où il paraît qu'il occupait une place de chantre à la chapelle pontificale, il n'a jamais résidé ni à Termonde ni à Anvers; ce qui ne l'empêchait pas de toucher les revenus de ces bénéfices. Il paraît très-douteux que ce chantre-chanoine ait été le *Césaris* dont parle Martin le Franc; car celui-ci avait précédé Dufay, qui mourut en 1432, dans un âge avancé. Le *Cæsaris*, doyen et chanoine, aurait dû être centenaire quand il obtint ses bénéfices, ce qui est peu probable.

CESATI (Bartholomé), compositeur italien, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. J.-B. Pergameno a inséré plusieurs motets de ce musicien dans son *Parnassus musicus Ferdinandæus*; Venise, 1615.

CESENA (Peregrinus ou Pellegrini), compositeur de *frottole* vénitiennes, né à Véronne, dans la seconde moitié du quinzième siècle, est connu par quelques pièces de ce genre qui sont insérées dans les deuxième, troisième, septième et neuvième livres de frottoles de divers auteurs, publiés par Octave Petrucci de Fossombrone, depuis 1504 jusqu'en 1508.

CESENA (Jean-Baptiste), récollet dans un couvent des États de l'Église, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié diverses compositions parmi lesquelles on remarque : 1° *Motetti a quattro voci, con le litanie che si cantano nella santa casa di Loretto*, lib. 1; Venise, Jacques Vincenti, 1610, in-4°. — 2° *Salmi per Vespri che si cantano nelle solennità di tutto l'anno, a 4 voci pari*, lib. II, op. 11; ibid., 1609. — 3° *Due Compiete a 4 voci, una a voci piene, l'altro a voci pari*, op. 15; ibid., 1612. — 4° *Compieta con litanie e Motetti a 8 voci*; ibid., 1606. — 5° *Messe, litanie e motetti a 5 voci*; ibid., 1608. — 6° *Messe e motetti a 4 voci*, lib. 1; ibid., 1605. — 7° *Il quinto libro de' concerti e motetti a 1, 2 e 3 voci*; Venise, Alexandre Vincenti, 1621. — — 8° *Salmi a 4 voci piene che si cantano in tutte le solennità dell' anno*; ibid., 1606. — 9° *Secondo libro de' concerti, o motetti a 4 voci per tutte le solennità di tutto l'anno*; ibid., 1606. — 10° *Salmi intieri a 5 voci per i Ves*

Digitized by Google

pri nelle solennità di tutto l'anno; Venise, Richard Amadino, 1607, in-4°.

CESI (PIERRE), prêtre, né à Rome, fut maître de chapelle en cette ville, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On trouve à la bibliothèque impériale de Paris (sous le n° Vm. 26) un ouvrage de ce maître, intitulé *Messa a quattro con altre sacri canzoni a una, due, tre o cinque voci, di D. Pietro Cesi, Romano. Libro secondo, opera terza;* in Roma, 1660, in-4°. Parmi ses ouvrages on remarque aussi celui qui a pour titre *Motetti a* 1, 2, 3 *voci, con una Messa e Salve a* 5 *voci, libro* 1°, *op.* 2; Roma, 1656.

CESTI (MARC-ANTOINE), grand cordelier d'Arezzo, qu'Adami fait naître à Florence, fut un des meilleurs compositeurs dramatiques du dix-septième siècle. Il naquit vers 1620, et, après avoir étudié les éléments de la musique, entra dans l'école de Carissimi. Ayant été nommé maître de chapelle à Florence, vers 1646, il commença vers ce temps à écrire des cantates où il fit remarquer son génie pour la musique expressive et dramatique. Cavalli se distinguait alors par les opéras qu'il faisait représenter à Venise, et par le caractère nouveau qu'il donnait au récitatif. Cesti marcha sur ses traces, et peut-être alla-t-il plus loin que son modèle dans le sentiment de la scène, dès son premier ouvrage représenté en 1649. Il entra dans la chapelle du pape Alexandre VII le 1er janvier 1660, en qualité de ténor, fut ensuite maître de chapelle de l'empereur Léopold Ier, et mourut non à Rome, en 1681, comme il est dit dans la première édition de cette biographie, mais à Venise, en 1669, suivant Cendoni, continuateur de la *Dramaturgia* d'Allacci, qui, parlant de *Genserico*, dernier opéra de Cesti (représenté en 1669), dit que ce maître ne put terminer son ouvrage parce qu'il mourut pendant qu'il y travaillait, et que ce fut Jean-Dominique Partenio qui l'acheva.

Cesti coupa les scènes de ses opéras dans la manière des cantates de Carissimi. Presque tous ses ouvrages furent composés pour les théâtres de Venise. Ceux dont on connaît les titres sont : 1° *Orontea*, en 1649. — 2° *Cesare Amante*, 1651. — 3° *La Dori, o lo Schiavo regio*, en 1663 : celui-ci eut un très-grand succès, non-seulement à Venise, mais dans toute l'Italie. — 4° *Tito*, en 1666. — 5° *La Schiava fortunata*, en collaboration avec Ziani, à Vienne en 1667, et à Venise en 1674. — 6° *Argene*, en 1668. — 7° *Genserico*, en 1669; et dans la même année *Argia*. Gerber croit que cet artiste a mis aussi en musique le *Pastor fido* de Guarini; mais cela ne paraît pas prouvé. Dans la Bibliothèque impériale de Vienne, on trouve la partition d'un opéra de Cesti intitulé *Il Pomo d'oro*, qui a été représenté avec beaucoup de luxe à la cour de Léopold Ier. Des *Arie da camera* par Cesti et la partition de la *Dori* se trouvent dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome. Quelques-uns de ces airs ont été publiés à Londres, en 1665, par Girolamo Pignani, dans une collection intitulée *Scelta di Canzonette de' più rinomati autori*. Ce compositeur paraît avoir peu écrit pour l'église : je ne connais de lui, en ce genre de musique, que le motet *Non plus me ligate*, qui est en manuscrit à la Bibliothèque impériale de Paris, dans un recueil, sous le numéro Vm 276. Burney a rapporté une scène d'*Orontea*, dans le 4e volume de son Histoire générale de la musique (p. 67), et Hawkins a publié dans le IVe volume de son Histoire de cet art (p. 94) un petit duo pour soprano et basse, dont les premiers mots sont : *Cara e dolce libertà*. Cesti mérite d'être placé parmi les musiciens inventeurs qui ont le plus contribué aux progrès de la musique de théâtre. Il a composé aussi quelques cantates et un petit nombre de madrigaux.

CEVALLOS (DON FRANCISCO), né vraisemblablement dans la Vieille-Castille à la fin du quinzième siècle, ou dans les premières années du seizième, était ecclésiastique et occupait, en 1535, les positions de *racionnaire* et de maître de chapelle à la cathédrale de Burgos. Il mourut à la fin de 1571 ou dans l'année suivante, car D. Pedro Alva, qui fut son successeur immédiat à l'église métropolitaine de Burgos, prit possession de sa place le 15 septembre 1572. Ses compositions sont répandues dans la plupart des églises d'Espagne, et la bibliothèque de l'Escurial ainsi que l'église de Tolède possèdent une grande quantité de motets de ce maître. On trouve aussi dans les archives de la célèbre église *del Pilar*, à Saragosse, une belle messe du troisième ton composée par Cevallos. Son motet *Inter vestibulum*, publié par M. Eslava dans sa collection intitulée *Lira sacro-hispana*, est digne des plus grands maîtres par l'élégance de la forme et la clarté du style. Ce morceau suffit pour prouver que Cevallos appartient au premier rang des compositeurs religieux de l'Espagne.

CEVENINI (CAMILLE), surnommé *l'Operoso* parmi les académiciens *Filomusi*, naquit à Bologne au commencement du dix-septième siècle. On a de lui : 1° *Concerti notturni espressi in musica;* Bologne, 1636, in-4°. — 2° *Epitalamiche Serenate nelle nozze d'Annibale Ma-*

Digitized by Google

rescotti, et di Barbara Rangoni, applausi musicali; Bologne, 1638, in-4°.

CHABANON (Michel-Paul-Gui de), de l'Académie française et de celle des inscriptions, naquit à l'île Saint-Domingue, en 1730. Dans sa jeunesse les jésuites avaient voulu l'attirer dans leur société, et peu s'en fallut que leur dessein ne s'accomplit; mais, éclairé sur leurs menées, il renonça à son projet, et de dévot qu'il était, il se fit athée. Il avait reçu une éducation brillante, aimait beaucoup la musique et jouait fort bien du violon; il fut longtemps chef des seconds violons au concert des amateurs que dirigeait Saint-Georges. Après avoir consacré huit ans à la culture de cet art, il l'abandonna pour la carrière des lettres, et se retira entièrement de la société. Il fut reçu à l'Académie des inscriptions en 1760, et le 20 juin 1780 il remplaça Foncemagne à l'Académie française. Il est mort le 10 juillet 1792. Fontanes a dit de lui : « Chabanon eut plus d'esprit que de talent, une érudition égale à son esprit, et un caractère encore préférable à tous ses titres littéraires. Il cultiva les arts pour eux-mêmes; il s'y dévoua tout entier, sans recueillir le prix de ce dévouement. La faveur publique s'éloigna presque toujours de ses travaux, et ses confrères accordaient plus d'éloges à ses mœurs qu'à ses écrits. » Les ouvrages de Chabanon relatifs à la musique sont les suivants : 1° *Éloge de Rameau;* Paris, 1764, in-12. Il se montre dans cet écrit admirateur passionné de l'inventeur de la basse fondamentale. — 2° *Observations sur la musique, et principalement sur la métaphysique de l'art;* Paris, 1779, in-8°. Hiller a traduit cet ouvrage en allemand, avec des remarques sous ce titre : *Ueber die Musick und deren Wirkungen;* Leipsick, 1781, in-8°. — 3° *De la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre;* Paris, 1785, in-8°, ouvrage qui n'est que le premier refondu, et considérablement augmenté. — 4° *Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens*, dans les Mémoires de l'Académie des inscriptions, t. XXXIV, p. 360, année 1770. C'est dans cet écrit que Chabanon a reproché le premier à Burette de n'avoir point assez distingué les temps en parlant de la musique des anciens. Il croyait que l'harmonie, inconnue aux Grecs du temps d'Aristoxène, ne le fut pas aux Romains d'une époque postérieure; il se fondait sur les deux vers d'Horace qui avaient déjà donné lieu à la discussion de du Cerceau et de Burette. — 5° *Sur la musique de Castor,* dans le *Mercure,* avril 1772, p. 159. — 6° *Lettre sur les propriétés de la langue française*, dans le *Mercure* de janvier 1763, p. 171. C'est une critique de l'*Iphigénie en Aulide* de Gluck. On lui répondit dans le même journal, février 1773, p. 192, sous ce titre : *Lettre à M. de Chabanon, pour servir de réponse à celle qu'il a écrite sur les propriétés musicales de la langue française, par M. le C. de S. A.* Dans ses ouvrages, pleins d'idées vagues et de déclamations oiseuses, Chabanon n'a rendu aucun service réel à l'art. Il était fort peu versé dans la théorie, et toutes ses vues se sont tournées vers une espèce de métaphysique obscure, qui n'est d'aucune utilité. Ce que ce littérateur-musicien a donné de meilleur consiste en trois mémoires, où les problèmes d'Aristote concernant la musique sont traduits et commentés. Ces mémoires ont été insérés parmi ceux de l'Académie royale des inscriptions, t. XLVI. Chabanon a écrit les paroles et la musique d'un opéra intitulé *Sémélé;* cet ouvrage a été lu et reçu à l'Académie royale de musique, mais n'a jamais été représenté. Deux ouvrages posthumes de cet écrivain ont été publiés par Saint-Ange; ils ont pour titres *Tableau de quelques circonstances de ma vie,* et *Précis de ma liaison avec mon frère Maugris;* Paris, 1793, 1 vol. in-8°. On trouve dans ces écrits un intérêt presque romanesque.

CHABANON DE MAUGRIS, frère du précédent, naquit à Saint-Domingue en 1736. Il servit quelque temps dans les jeunes cadets de la marine, et commanda même une batterie dans l'île d'Oléron; mais, le soin de sa santé l'ayant obligé à quitter l'état militaire, il s'adonna aux lettres et aux arts. Il est mort le 17 novembre 1780. Musicien et poëte, comme son frère, il a donné à l'Opéra *Alexis et Daphné,* pastorale, et *Philémon et Baucis,* ballet héroïque. On a aussi de lui quelques pièces de clavecin et de harpe, avec accompagnement de violon.

CHABRAN (François), ou plutôt CHIABRAN, neveu et élève du célèbre violoniste Somis, naquit dans le Piémont en 1723. En 1747 il fut admis dans la musique du roi de Sardaigne, et en 1751 il se rendit à Paris, où il fit admirer son talent sur le violon. Voici en quels termes s'exprimait le *Mercure de France* (mai 1751, p. 188), qui rendait compte de l'effet produit par cet artiste au concert spirituel : « Les applaudissements qu'il reçut la première et la seconde fois qu'il parut ont été poussés dans la suite jusqu'à une espèce d'enthousiasme. L'exécution la plus aisée et la plus brillante, une légèreté, une justesse, une précision éton-

Digitized by Google

« nante, un jeu neuf et unique, plein de traits « vifs et saillants, caractérisent ce talent aussi « grand que singulier. L'agrément de la musi« que qu'il joue, et dont il est l'auteur, ajoute « aux charmes de son exécution. » On a gravé, à Paris, trois œuvres de sonates pour le violon et un œuvre de concertos pour le même instrument, de la composition de Chabran. On ignore l'époque de la mort de cet artiste.

CHAINE (Eugène), violoniste et compositeur, né à Charleville (Ardennes), le 1er décembre 1819, fut admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 1er décembre 1832. Après y avoir terminé des études de solfége, il y devint élève de Clavel pour les études préparatoires de violon, puis entra dans le cours supérieur d'Habeneck. Le second prix de cet instrument lui fut décerné en 1839; il obtint le premier au concours de l'année suivante. M. Chaine est un des artistes distingués de Paris pour son instrument. Il a publié de sa composition : 1° 1er grand concerto pour violon et orchestre ou piano. — 2° Deuxième concerto, idem. — 3° Élégie pour violon et piano. — 4° *L'Insomnie*, romance pour violon et piano. — 5° *La Romanesca*, caprice pour violon et piano. — 6° *Tarentelle* pour violon et piano. — 7° *Souvenirs de Beethoven*, fantaisie pour violon, avec orchestre ou piano, et beaucoup d'autres ouvrages.

CHALLES (Claude-François MILLET de), mathématicien, né à Cambrai en 1621, entra chez les jésuites à l'âge de quatorze ans, et enseigna pendant toute sa vie les humanités, la rhétorique et les mathématiques. Le duc de Savoie, Charles-Emmanuel II, le fit nommer recteur du collége de Chambéry. Il fut ensuite appelé à Turin, où il mourut le 28 mars 1678. On a de lui un traité général de toutes les parties des mathématiques, intitulé : *Cursus seu mundus mathematicus*; Lyon, 1674, dont il y a eu une seconde édition en 4 vol. in-fol., Lyon, 1690. Le 22e traité, en 47 propositions, est intitulé *de Musica*. C'est un morceau de peu de valeur. Les propositions les plus intéressantes sont les 36e, 38e et 39e, qui traitent de l'archiviole, du clavecin et de la cornemuse.

CHALLONER (Neville Butler), né à Londres en 1784, eut pour maître de violon Cl. Jos. Dubroeck, de Bruxelles, et entra comme violoniste à l'orchestre de Covent-Garden, à l'âge de trente-deux ans. Deux ans après il fut engagé pour diriger l'orchestre de Richemond, et l'année suivante il remplit les mêmes fonctions au théâtre de Birmingham. En 1803, il s'est livré à l'étude de la harpe, et il est entré comme harpiste au théâtre de l'Opéra de Londres en 1809; il occupait encore cette place en 1835. Challoner a publié, en 1805, quatre méthodes, l'une pour le violon, la seconde pour le piano, la troisième pour la harpe, et la quatrième pour la flûte. Il s'est vendu plus de 9,000 exemplaires de la méthode de piano; et celles de violon et de harpe ont été tirées à plus de 4,000 chacune.

CHALON (Frédéric), fils d'un violoniste de l'Opéra, fut flûtiste et hautboïste au théâtre de l'Opéra-Comique, et se retira avec la pension en 1821, après trente ans de service. Il a publié : 1° Airs nouveaux pour la flûte, 1er et 2e recueils. — 2° Six duos faciles pour deux flûtes, œuvre 2e; Paris, Sieber. — 3° Six idem, œuvre 3e; ibid. — 4° Airs en duos, 1re et 2e suites; ibid. — 5° Valses et anglaises pour deux flûtes. — 6° Méthode pour le flageolet; Paris, Decombe. — 7° Méthode pour le cor anglais, avec des airs et des duos; Paris, Janet. — 8° Méthode pour le hautbois à neuf clefs; Paris, Frère, 1826.

CHALONS (Charles), claveciniste et violoniste à Amsterdam, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié dans cette ville : 1° Six symphonies à huit parties; 1760. — 2° Six sonates pour le clavecin, 1762.

CHAMATERO (Hippolyte), compositeur né à Rome, dans la première moitié du seizième siècle, était de la famille des *Negri*. Il fut maître de chapelle de la cathédrale d'Udine, dans le Frioul. On connaît de sa composition : 1° *Madrigali a quattro voci;* Venise, Ant. Gardane, 1561. — 2° *Salmi coristi a* 8 *voci in due mute con Magnificat separato; in Venetia, app J. Scotto*, 1573, in-4°.

CHAMBONNIÈRES (Jacques CHAMPION de), fils de Jacques Champion, et petit-fils de Thomas Champion, tous deux célèbres organistes sous le règne de Louis XIII. Jacques Champion prit le nom sous lequel il est plus connu de la terre de *Chambonnières*, en Brie, dont il avait épousé l'héritière. Il jouait fort bien du clavecin, et passait pour l'un des plus habiles de son temps. Louis XIV lui donna la charge de premier claveciniste de sa chambre. Le Gallois, contemporain de Chambonnières, lui accorde les plus grands éloges en plusieurs endroits de sa *Lettre à mademoiselle Regnault de Solier, touchant la musique* (Paris, 1680, in-12). Il assure que, par sa manière d'attaquer les touches du clavecin, il tirait de cet instrument des sons d'une qualité si moelleuse qu'aucun autre artiste ne pouvait l'atteindre dans cet art. Nous apprenons aussi de le Gallois que Har-

Digitized by Google

delle fut, de tous les élèves de Chambonnières, celui qui l'imita le mieux. Ses autres élèves furent Buret, Gautier, les premiers Couperins, d'Anglebert et le Bègue. On peut donc considérer ce maître comme le chef d'une école de clavecinistes qui s'est propagée jusqu'à Rameau ; car le caractère de la plupart des ornements de ses pièces se retrouve jusque dans les œuvres de celui-ci. Chambonnières est mort en 1670 ou peu après. Ce fut lui qui produisit à Paris et à la cour le premier des Couperins (Louis). On a de ce claveciniste deux livres de pièces de clavecin, publiés à Paris, petit in-4° obl. Le premier porte la date de 1670; le deuxième est sans date. Ces recueils d'une grande rareté existent réunis en un volume dans la bibliothèque de M. Farrenc. Le premier seulement se trouve au Conservatoire de musique de Paris, et le deuxième à la Bibliothèque impériale. Dans une vente qui vient d'avoir lieu à Paris (août 1860), un exemplaire a été adjugé au prix de soixante-dix francs. Le style des pièces de Chambonnières est plein de grâce et de naïveté, l'harmonie en est excellente, ce qui les rend encore dignes de l'attention des connaisseurs. Santeuil a exprimé l'enthousiasme que lui inspirait le talent de cet artiste par ces vers :

Arte sua major, qui clavicimbala pulsat,
Aulicus, hic princeps artis, doctusque repertor.
Quos creat expromit modulos; temerarius ille est
Audet qui teneros imitari aut fingere cantus,
Hos cantus! quibus ars modulandi haud sufficit omnis.
Hoc Deus, hoc voluit se tandem ostendere terris.

Dans une autre pièce qui s'adresse à l'artiste lui-même, le poëte s'écrie encore :

Quantum Virgilio vates decedimus omnes,
Tantum, *Cambonide*, tibi cedat et Orpheus; unum
Te colimus, tibi serta damus, tibi thura, tibi aras,
Secula ne invideant primos tibi laudis honores;
Par tibi nullus erit, tibi par non exstitit unquam, etc.

CHAMELET (Pierre de), ménestrel de la musique de Charles V, roi de France, suivant une ordonnance de l'hôtel, datée de 1364 (mss. de la Bibliothèque royale de Paris). On voit par cette ordonnance que ce musicien jouait d'un instrument appelé *fluste de brehaigne* (Guillaume de Machault écrit *flauste brehaigne*). La forme de cet instrument n'est pas exactement connue. *Brehaigne* est un vieux mot français qui signifie une femelle stérile. *Flûte brehaigne* était peut-être une flûte à sons aigus, une petite flûte

CHAMPEIN (Stanislas), compositeur dramatique, naquit à Marseille le 19 novembre 1753. Il apprit la musique sous la direction de deux maîtres peu connus, nommés Peccico et Chauvet. A l'âge de treize ans il devint maître de musique de la collégiale de Pignon, en Provence, pour laquelle il composa une messe, un *Magnificat* et des psaumes. Au mois de juin 1770, il se rendit à Paris, et, quelques mois après son arrivée, il fut assez heureux pour faire entendre à la chapelle du roi, à Versailles, un motet à grand chœur de sa composition. A la fête de Sainte-Cécile de la même année, il donna, dans l'église des Mathurins, une messe et le motet de Versailles. Son premier essai dans la musique dramatique fut un opéra-comique en deux actes, représenté par les comédiens du Bois-de-Boulogne, sous le titre du *Soldat français*. Depuis 1780, Champein a donné au Théâtre-Italien : 1° *Mina*, en trois actes, 1780. — 2° *La Mélomanie*, en un acte, 1781. Cet ouvrage est le meilleur de l'auteur. Il a été repris plusieurs fois, et toujours avec succès. Au milieu des défauts qu'on y trouve, des phrases mal faites, des mauvaises cadences fréquentes et d'une harmonie incorrecte, on y remarque de jolies mélodies, une heureuse imitation des formes italiennes de l'époque, et même une sorte d'élégance dans l'instrumentation. — 3° *Le Poëte supposé*, en trois actes, 1783. — 4° *Le Baiser*, en trois actes, 1784. — 5° *Les Fausses Nouvelles*, en deux actes, 1786. — 6° *Les Espiégleries de garnison*, en trois actes. — 7° *Bayard dans Bresse*, en quatre actes, 1786. — 8° *Isabelle et Fernand*, en trois actes. — 9° *Colombine douairière*, ou *Cassandre*. — 10° *Léonore, ou l'Heureuse Epreuve*, en deux actes. — 11° *Les Dettes*, en deux actes, 1787. — 12° *Les Epreuves du républicain*, en trois actes. 13° *Les Trois Hussards*, en deux actes, 1804. — 14° *Menzikoff*, en trois actes, 1808. — 15° *La Ferme du Mont-Cenis*, en trois actes, en 1809. — 16°. *Les Rivaux d'un moment*, en un acte, 1812. — Au théâtre de l'Opéra : 17° *Le Portrait, ou la Divinité du sauvage*, 1791. — Au théâtre de *Monsieur* : 18° *Le Nouveau Don Quichotte*, en deux actes, 1789, un des meilleurs ouvrages de Champein. Le privilége du théâtre de *Monsieur* ne permettait de jouer que des pièces d'origine italienne; cette circonstance fut cause que *le Nouveau Don Quichotte* fut joué comme une pièce traduite, sous le nom imaginaire d'un *Signor Zuccarelli*. Framery assure que les Italiens, mêmes furent dupes de ce subterfuge. — 19° *Les Ruses de Frontin*, en deux actes, au théâtre de Beaujolais. — 20° *Florette et Colin*,

Digitized by Google

en un acte. — 21° *Les Déguisements amoureux*, en deux actes. — 22° *Le Manteau ou les Nièces rivales*, en un acte.

On remarque une interruption assez longue dans les travaux de Champein pour le théâtre, car depuis 1792 jusqu'en 1804 il n'a fait représenter aucun ouvrage. Des fonctions administratives auxquelles il avait été appelé en 1793 furent cause de cette lacune dans sa carrière d'artiste. Il ne faut pas croire toutefois qu'il soit resté étranger à la musique dans cet intervalle, car il a écrit pour l'Académie royale de musique et pour l'Opéra-Comique divers ouvrages qui ont été reçus à ces théâtres, mais qui n'ont pas été représentés. Ces opéras sont : 1° *Le Barbier de Bagdad*, en trois actes. — 2° *Diane et Endymion*, en trois actes. — 3° *Le Triomphe de Camille*, en deux actes. — 4° *Wisnou*, en deux actes. — 5° *L'Éducation de l'Amour*, en trois actes, pour l'Opéra-Comique. — 6° *L'Inconnu*, en un acte. — 7° *Les Métamorphoses*, ou *les Parfaits Amants*, en quatre actes. — 8° *L'Amour goutteux*, en un acte, paroles de Sedaine. — 9° *Le Père adolescent*, en un acte. — 10° *Beniowsky*, en trois actes. — 11° *Bianca Capello*, en trois actes. — 12° *La Paternité recouvrée*, en trois actes. — 13° *Les Bohemiens ou le pouvoir de l'amour*, en deux actes. — 14° *Le Noyer*, en un acte. — 15° *Le Trésor*, en un acte. Dans le temps où le prince de Condé s'amusait à jouer la comédie, à Chantilly, avec quelques seigneurs de la cour, Champein fut invité à écrire un opéra-comique en deux actes, qui a pour titre *la Chaise à porteurs*. Le prince y jouait le rôle de *Fessemathieu*, et mademoiselle de Condé, morte au Temple, y chantait. La partition de cet ouvrage s'est perdue. Champein avait essayé de mettre en musique un opéra écrit en prose, et il avait choisi l'*Électre* de Sophocle, traduit littéralement. Le premier acte de cet ouvrage fut répété à l'Académie royale de Musique, et obtint beaucoup d'applaudissements; mais l'autorité a toujours refusé l'autorisation de représenter cette production, sans faire connaître les motifs de son refus.

Si Champein ne fut pas au premier rang parmi les compositeurs français, il ne mérita pourtant pas l'abandon où il fut laissé dans les vingt-quatre dernières années de sa vie, car il y a de la facilité et de l'esprit scénique dans *la Mélomanie*, dans *les Dettes* et dans *le Nouveau Don Quichotte*. Malheureusement, après un silence assez long, il rentra dans la carrière par *Menzikoff*, ouvrage faible qui nuisit au reste de sa vie artistique. Dans sa vieillesse il ne fut point heureux. A l'époque de ses succès, les droits d'auteur au théâtre rapportaient si peu de chose qu'il n'avait pu faire d'économies; toute sa fortune consistait en pensions qui avaient été supprimées à la révolution de 1789. Napoléon lui en avait accordé une de 6,000 francs; il la perdit encore à la restauration. Plus tard les sociétaires de l'Opéra-Comique achetèrent son répertoire moyennant une rente viagère; mais, lorsque ce théâtre eut changé d'administration, le nouvel entrepreneur refusa de reconnaître l'engagement contracté envers l'auteur de *la Mélomanie*. Celui-ci connut bientôt toutes les horreurs du besoin. Sur la proposition de celui qui écrit cette notice, la commission des auteurs, dont il était membre, vota pour Champein un secours annuel de douze cents francs. Cette commission, où figuraient Dupaty, Moreau, Scribe, Catel et Boïeldieu, obtint pour lui du ministre, M. de Martignac, une pension, et le vicomte de la Rochefoucauld en accorda une autre sur les fonds de la liste civile. Le vieillard ne jouit pas longtemps des douceurs de sa nouvelle position, car il cessa de vivre moins de dix-huit mois après, le 19 septembre 1830.

CHAMPEIN (Marie-François-Stanislas), fils du précédent, est né à Paris en 1799. Il commença au Conservatoire des études de musique qu'il n'a point achevées; puis il fut employé dans les bureaux administratifs et quitta cette position pour succéder à Meysenberg, comme éditeur et marchand de musique. Les affaires de sa maison s'étant dérangées, il quitta le commerce et se fit journaliste. En 1828 M. Léon Pillet, alors directeur du *Journal de Paris*, lui confia la rédaction des feuilletons de théâtre; il conserva cette position jusqu'à la fin de 1830. La situation de ses affaires l'obligea alors à se réfugier en Belgique. Arrivé à Bruxelles, il écrivit pendant quelque temps des articles sur la musique et les théâtres dans l'*Émancipation* et dans le *Recueil encyclopédique belge*. En 1835 il fonda un journal, sous prétexte de musique, auquel il donna le titre *Le franc-Juge*. Cette entreprise ne put se soutenir, et M. Champein, voulant essayer d'une meilleure fortune, retourna à Paris. Il entreprit en 1841 la publication d'un journal hebdomadaire intitulé *la Mélomanie, revue musicale*, qui n'eut qu'une existence de quelques mois. L'année suivante il fit paraître *le Musicien*, autre feuille du même genre. Un article de ce journal, dirigé contre M^me^ Stolz, ayant été déclaré calomnieux, M. Champein fut condamné en police correctionnelle et passa en Angleterre

Digitized by Google

pour se soustraire aux conséquences du jugement. Arrivé à Londres, il y travailla pendant quelques années à un journal français; puis il alla en Italie. En 1849 il était à Florence. J'ignore ce qu'il est devenu depuis lors.

CHAMPIER (Symphorien), en latin *Campegius*, habile médecin, naquit à Saint-Symphorien-le-Château, dans le Lyonnais, en 1470. Il fut successivement premier médecin du prince Antoine de Lorraine, et échevin de la ville de Lyon. Il mourut dans cette ville en 1539. Parmi ses ouvrages on remarque celui-ci : *De Dialectica, rhetorica, geometria, arithmetica, astronomia, musica, philosophia naturali, medicina, theologia; de Legibus, politica et ethica*; Bâle, 1537, in-8°.

CHAMPION (Nicolas), chantre de la musique du roi de France François I^er, était né en Picardie vers la fin du quinzième siècle. Comme tous les chantres de chœur de cette époque, il était ecclésiastique. On ne connaît de sa composition qu'un psaume inséré dans le troisième volume de la collection publiée par Jean Petreius, imprimeur de Nuremberg, sous ce titre : *Tomus tertius psalmorum selectorum quatuor et quinque, et quidam plurium vocum. Anno salutis* 1542. Les autres musiciens dont on trouve des psaumes dans ce troisième volume sont : Josquin Deprès, François de Layolle, Louis Senfel, Laurent Lemblin, Benoît Ducis, Balthasar Arthophius, Rupert Unterholtzer, Jean Walther, Claudin (Claude de Sermisy), Lhéritier (alias Verdeloth), Loyset (Compère), Nic. Gombert, Jachet, Lupus, L. Paminger, Heugel et Gosse.

CHAMPION (Antoine), organiste célèbre sous le règne de Henri IV. On trouve parmi les manuscrits de la Bibliothèque royale de Munich une messe à cinq voix de sa composition. Son fils, Jacques Champion, père de Chambonnières, fut aussi un habile organiste, sous le règne de Louis XIII. Je possède en manuscrit un livre de pièces d'orgue d'Antoine Champion; elles sont d'un fort bon style.

CHANCOURTOIS (Louis), né le 6 mai 1785, fut admis comme élève au Conservatoire de musique, le 25 frimaire an IX, et obtint successivement au concours les premiers prix de piano et d'harmonie. Il se destinait à la carrière d'artiste, et particulièrement à celle de la composition pour le théâtre; mais les difficultés qui ont toujours entouré en France les premiers pas des compositeurs lui inspirèrent des dégoûts qui lui firent accepter un emploi dans l'administration des finances. Il ne renonça pas pourtant à la musique; mais ce fut en amateur qu'il continua de s'en occuper. En 1818 il fit représenter au théâtre Feydeau un opéra-comique en un acte, intitulé *la Ceinture magique;* cet ouvrage ne réussit pas. L'année suivante il donna au même théâtre *Charles XII*, opéra en trois actes, qui ne fut pas plus heureux. Un nouvel essai fut tenté par lui en 1823, dans un ouvrage en un acte, qui avait pour titre *le Mariage difficile;* la faiblesse du livret nuisit à la musique, où il y avait des choses agréables. Enfin, le 13 mai 1824, M. Chancourtois fit représenter à l'Opéra-Comique *la Duchesse d'Alençon*, en un acte : la mauvaise fortune qu'il avait rencontrée jusqu'alors au théâtre lui fit sentir encore cette fois sa funeste influence. Dégoûté par tant d'essais infructueux, M. Chancourtois a cessé d'écrire, mais sans renoncer à la culture de la musique, qu'il aime avec passion. Nommé à un emploi supérieur de l'administration des finances à Orléans vers 1835, il s'y est établi et y a vécu pendant près de vingt ans. Ayant pris sa retraite de l'emploi supérieur qu'il occupait dans l'administration, il est rentré à Paris en 1855.

CHANCY (M. de), musicien français qui vivait à Paris au commencement du dix-septième siècle, a publié un livre de tablature pour la mandore; Paris, 1629. On trouve une allemande de sa composition en tablature de mandore, extraite de son ouvrage, dans l'*Harmonie universelle* du P. Mersenne, *Traité des instruments*, liv. 11, p. 94 (*verso*).

CHANDOSCHKIN (. . .), violoniste, né en Russie vers 1765, a publié de sa composition : 1° *Six chansons Russes, variées pour deux violons, op.* 1; Pétersbourg, 1795. — 2° *Six chansons, idem*, etc., op. 2; ibid., 1796.

CHANNAY (Jean de), imprimeur à Avignon, dans la première moitié du seizième siècle, s'est distingué par l'impression des Messes, des Lamentations de Jérémie, des Hymnes et des *Magnificat* à quatre parties, composés par Éléazar Genet. (*Voy.* ce nom.) Ces ouvrages sont imprimés avec des caractères de musique de formes inusitées à cette époque, lesquels avaient été gravés et fondus par Étienne Briard. (*Voy.* ce nom.) Jean de Channay paraît avoir été le seul imprimeur qui ait fait usage de ces caractères, dont on trouve un spécimen dans l'ouvrage de Schmid, intitulé *Ottaviano de' Petrucci da Fossombrone;* Vienne, 1845, gr. in-8°, fig. 4.

CHANOINE DE SAINT-QUENTIN (le); on trouve sous ce nom, dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale, cotés 65 (fonds

Digitized by Google

de Cangé) et 7222, trois chansons notées du treizième siècle. Ce poëte musicien, connu seulement par sa qualité et le lieu de sa naissance, était, suivant Hémeré (1), fort estimé de Saint Louis, dont il était contemporain. M. Gomart a publié une chanson du Chanoine de Saint-Quentin avec la mélodie, d'après un des manuscrits cités précédemment (2), et une traduction du chant en notation moderne par l'auteur de cette biographie.

CHANOT (François), né à Mirecourt, en 1787, était fils d'un fabricant d'instruments de musique. Doué de dispositions particulières pour les mathématiques, il y fit de rapides progrès, fut admis à l'École polytechnique, et entra ensuite dans le corps des ingénieurs de la marine. Élevé dans les idées de gloire de l'empire, il vit, comme presque tous les jeunes gens de cette époque qui suivaient la carrière des armes et de la marine, la Restauration avec de vifs regrets, et fit sur cet événement des couplets satiriques qui furent chantés publiquement, et dont une copie parvint jusqu'au ministère. Chanot était alors employé à Toulon; une décision du gouvernement le mit à la demi-solde et sous la surveillance de la police. Il se retira alors à Mirecourt, et, dans l'oisiveté forcée à laquelle il était condamné, il se mit à réfléchir sur les principes de la construction des instruments qu'il voyait fabriquer dans l'atelier de son père. Il se persuada que le meilleur moyen pour faire entrer en vibration les diverses parties d'un violon était de conserver, autant qu'il était possible, les fibres du bois dans toute leur longueur. Partant de ce principe, il considérait la forme des échancrures de l'instrument ordinaire, avec ses angles et ses tasseaux, comme de grands obstacles à la bonne et puissante qualité des sons; enfin il crut que le creusement de la table, pour en former les voûtes, était contraire aux principes de cette théorie, et conséquemment une erreur de la routine. Il se persuada aussi que les fibres courtes favorisaient la production des sons aigus, et les fibres longues, celles des sons graves. D'après ces considérations, il fit un violon dont la table n'était que légèrement bombée; ses ouïes furent presque droites, et, au lieu d'échancrer l'instrument suivant la forme ordinaire, il en déprima les côtés par un mouvement doux, à peu près semblable à celui du corps d'une guitare. Dans le dessein de favoriser autant qu'il le pouvait la mise en vibration de la table d'harmonie, il attacha les cordes à la partie inférieure de cette table, au lieu de les fixer au cordier ordinaire. Chanot ayant terminé son violon, le seul qu'il ait jamais fait, le soumit au jugement des Académies des sciences et des beaux-arts de l'Institut. Des expériences furent faites en présence de plusieurs savants et artistes; on compara l'effet du nouvel instrument avec celui de quelques bons violons de Stradivari et de Guarneri, et les examinateurs décidèrent qu'il ne leur était pas inférieur en qualité (on peut voir le rapport de l'Institut dans le *Moniteur universel* du 22 août 1817).

L'expérience a démenti le jugement des savants dont il vient d'être parlé, et tous les violons qui ont été construits d'après le modèle fait par Chanot sont considérés aujourd'hui comme des instruments de médiocre qualité. Il n'en faut pas conclure cependant que les juges se sont trompés sur leurs impressions; mais il est un fait auquel on n'a point songé : c'est que beaucoup d'instruments à archet ont du son au moment où on les monte avec soin, et qu'ils ne deviennent durs ou sourds qu'après que toutes les parties ont acquis leur aplomb. Dans l'espace de six mois, on voit presque toujours s'opérer ces fâcheuses métamorphoses, et tel qui a cru faire l'acquisition d'un excellent instrument n'en possède au bout de quelque temps qu'un médiocre ou mauvais.

A l'égard de la coïncidence des fibres courtes avec les sons aigus, ou longues avec les sons graves, et de l'opinion de Chanot concernant l'âme du violon, qu'il considérait comme interceptant dans le haut la continuité des fibres ligneuses, Savart a fort bien remarqué (*Mémoire sur la construction des instruments à archet*, p. 38) que cette hypothèse est contraire à ce qu'enseigne l'expérience. En effet, si elle était fondée, les sons graves se renforceraient quand on ôte l'âme d'un violon: or c'est précisément le contraire qui arrive. D'ailleurs les expériences faites sur des tables harmoniques de violon saupoudrées de sable fin prouvent, par la régularité des figures, l'uniformité des mouvements vibratoires entre les deux côtés de l'instrument.

L'attention publique fixée sur Chanot par le rapport de l'Institut fut favorable à sa situation : remis en activité de service par le gouvernement, il fut envoyé à Brest, et reprit ses travaux comme ingénieur de la marine. Dès lors il cessa de s'occuper de ses recherches sur la construction des instruments à archet. Il est mort à Brest, dans l'été de 1823, à l'âge de trente-sept ans. Son frère, luthier à Paris, a continué pen-

(1) *Augusta Viromanduorum*, p. 217.

(2) Notes historiques sur la maîtrise de Saint Quentin, et sur les célébrités musicales de cette ville, p. 12 et suiv.

Digitized by Google

dant quelques années, la fabrication des violons d'après son modèle ; mais plus tard il a dû y renoncer.

CHAPASSON (....), membre de l'Académie des sciences et des arts de Lyon, vers le milieu du dix-huitième siècle, a lu à cette Académie un *Essai sur le sublime dans la musique*, qui se trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque de Lyon, sous le n° 965, in-fol. L'auteur définit le sublime dont il s'agit *le tableau musical d'une grande chose peinte d'une manière harmonieuse*. Il n'y a pas beaucoup de portée dans une pareille définition : le sublime est une chose dont on peut donner des exemples, qu'on peut analyser, mais qu'on ne peut définir d'une manière satisfaisante.

CHAPELAIN (Jehan), premier chantre de la musique de la chambre de Henri II, roi de France, succéda le 1er mai 1558, en cette qualité à Jehan Fernel, mort le 26 avril de la même année, suivant un compte manuscrit de 1539, qui existe à la Bibliothèque royale de Paris (*voy.* la *Revue musicale*, 6e année, p. 258). Il y a une chanson française, à quatre parties, de ce musicien, dans le recueil publié par P. Attaingnant, en 1530.

CHAPELLE (Pierre-David-Augustin), né à Rouen, en 1756, vint à Paris dans sa jeunesse, et fit entendre au concert spirituel des concertos de violon de sa composition. Peu de temps après il se livra à la composition dramatique, et fit jouer au théâtre de Beaujolais : 1° *La Rose*, opéra en un acte, 1772. — 2° *Le Mannequin*, en un acte, dans la même année. — 3° *Le Bailly Bienfaisant*, en un acte, 1779 ; à la Comédie italienne. — 4° *L'Heureux dépit*, en un acte, 1785. — 5° *Le Double Mariage*, en un acte, 1786. — 6° *Les Deux Jardiniers*, 1787. — 7° *La Vieillesse d'Annette et Lubin*, en un acte, 1789. — 8° *La Famille réunie*, en un acte, 1790. — 9° *La Nouvelle-Zélandaise*, à l'Ambigu-Comique, 1793. — 10° *La Huche*, en un acte, au théâtre de la Cité, 1794. La musique de tous ces ouvrages est faible et décolorée : celle de *la Vieillesse d'Annette et Lubin* a seule obtenu quelque succès. La musique instrumentale du même auteur se compose de : Six Concertos pour le violon, gravés successivement à Paris ; Duos pour deux violons, œuvres 2, 3, 6, 13, 15 et 16 ; Rondo pour violon seul ; Sonates, op. 14, et quelques airs variés. Chapelle fut pendant vingt ans violoniste à la Comédie italienne, et passa ensuite à l'orchestre du Vaudeville. Il est mort à Paris en 1821.

CHAPELLE (Hugues de la), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. Il n'est connu que par deux motets, le premier à quatre parties, inséré dans le quatrième livre des *Motetti del Fiore*, publié à Lyon par Jacques Moderne de Pinguento, en 1539, in-4° ; l'autre, à six voix, dans le *Quintus liber Mottettorum quinque et sex vocum*, publié par le même en 1543.

CHAPELLE (Jacques-Alexandre de la), musicien qui vivait à Paris vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par la publication d'un ouvrage intitulé *les Vrais Principes de la musique, exposés par une gradation de leçons distribuées d'une manière facile et sûre, pour arriver à une connaissance parfaite et pratique de cet art*, livre premier ; Paris, 1736, in-fol. La seconde partie de cet ouvrage a paru en 1737, in-fol. ; la troisième, en 1739 ; la quatrième, terminée par un abrégé des règles de la composition, a été publiée à Paris, sans date. Forkel cite une édition de cet ouvrage, sous la date de 1756 : elle n'existe pas. La Chapelle a aussi publié *les Plaisirs de la campagne*, cantatille, et un livre d'airs à chanter ; Paris, Ballard, 1735. A l'égard d'un ouvrage cité par Lichtenthal, sous ce titre : *Capitulation harmonique de Muldème, continuée jusqu'au temps présent*, 1750, in-4°, et qu'il attribue à la Chapelle, je ne sais ce que c'est. Je n'ai trouvé ce livre nulle part, et le titre même paraît inintelligible.

CHAPPELL (William), éditeur de musique et amateur d'antiquités de cet art, est né à Londres le 20 novembre 1809. Son père avait fondé une des plus considérables maisons de commerce de musique de l'Angleterre : dès sa jeunesse M. Chappell prit part aux affaires de cet établissement. En 1843, il devint un des associés et administrateurs de la maison Cramer, Beale et Cie. Bien qu'il s'occupât des affaires d'une manière sérieuse, M. Chappell s'est dévoué à l'art dès sa jeunesse. Convaincu de l'injustice de l'opinion qui refuse à la nation anglaise une organisation propre à la culture de la musique, il s'est attaché à l'étude des anciens monuments de cet art dans sa patrie, et a fait des recherches très-sérieuses sur ce sujet. Il fut un des plus actifs promoteurs de la Société d'antiquaires musiciens qui s'établit à Londres en 1840, pour la publication de nouvelles éditions en partition, et avec beaucoup de luxe, des œuvres de Byrd, Morley, Gibbons, Dowland, Weelkes, Wilbye, Purcell, et autres maîtres des seizième et dix-septième siècles. Lui-même avait déjà mis la main à cette entreprise de restauration par l'excellent

Digitized by Google

recueil intitulé *a Collection of national English airs,* qui fut publié en trois livraisons dans les années 1838, 1839 et 1840. Ces anciens monuments du chant populaire breton et anglo-saxon sont accompagnés, dans le recueil de M. Chappell, de dissertations et de renseignements remplis d'intérêt. C'est aussi par le zèle et le dévouement de cet amateur distingué qu'a été fondée, avec l'assistance de M. le docteur Rimbault (*voy.* ce nom), de M. Halliwell et de quelques autres, la *Société Percy,* pour la publication des bonnes compositions contemporaines. Reprenant ses travaux de recherches avec plus d'ardeur en 1843, M. Chappell en a fait connaître les résultats dans le recueil dont la dernière partie vient de paraître (1859), et qui a pour titre *Popular Music of the olden time* (Musique populaire des anciens temps), 2 vol. grand in-8°; ouvrage publié avec beaucoup de luxe. Ainsi que le dit l'un des rédacteurs d'un Dictionnaire nouveau de biographie publié à Londres, le livre de M. Chappell est *une véritable histoire illustrée de la musique en Angleterre, depuis le temps d'Alfred jusqu'à celui de Georges II.* M. Chappell a été l'éditeur, dans la collection des antiquaires musiciens, du *First Book of songs or ayres* de Dowland, et y a joint une très-bonne notice biographique.

CHAPPLE (Samuel), né à Crediton, dans le Devonshire, en 1775, devint aveugle à l'âge de seize mois, par suite de la petite vérole. Aussitôt qu'il put saisir les intervalles des sons sur le violon, il commença l'étude de cet instrument. A quinze ans il apprit à jouer du piano, sous la direction de James de Crediton, élève de Thomas, qui l'était lui-même de Stanley, aveugle comme eux. En 1795, Chapple a été nommé organiste d'Ashburton, où il était encore en 1835. Il a publié : 1° Trois sonates pour le piano, avec accompagnement de violon; Londres. — — 2° Six chansons; ibid. — 3° Cinq chansons et un *glée;* ibid. — 4° Six antiennes en partition; ibid. — 5° Six antiennes et douze plain-chants. Il a aussi composé une antienne pour le couronnement de Georges IV, qui a été chantée à Ashburton.

CHAPUIS (Claude), chantre de la musique de la chambre de François Ier, roi de France, était copiste et bibliothécaire de cette musique, suivant un compte de dépense (mss. de la Bibliothèque royale de Paris (*voy.* la *Revue musicale,* 6e année, p. 243) pour les funérailles du roi, dressé en 1547, par Nicolas Le Jai, *notaire et secrétaire à ce commis.*

CHARDAVOINE (Jean), musicien, naquit à Beaufort, en Anjou, vers le milieu du seizième siècle. On a de lui : 1° *Recueil de chansons, en mode de vaudevilles, tirées de divers auteurs, avec la musique de leur chant commun;* Paris, Claude Micart, 1575, in-16. — 2° *Recueil des plus belles chansons modernes, mises en musique;* Paris, 1576.

CHARDE (Jean), musicien anglais, était professeur à l'université d'Oxford, en 1518. Wood (*Hist. univ. Oxon., lib.* 1, p. 5) cite une messe à cinq voix et une antienne de sa composition, que l'on conserve en manuscrit dans cette université. Charde avait fait aussi une messe sur le chant de l'antienne : *Kyrie rex splendens,* etc.

CHARDINY (Louis-Armand), dont le nom véritable était *Chardin,* naquit à Rouen en 1755. Il débuta à l'Opéra, en 1780, dans l'emploi des barytons, et fut reçu définitivement l'année suivante. Il se fit remarquer par la beauté de sa voix et la pureté de son chant; mais malheureusement il jouait froidement et ne sut jamais animer la scène. Le rôle qui lui fit le plus d'honneur fut celui de *Thésée* dans *Œdipe à Colonne.* Chardiny était compositeur, et l'on connaît de lui plusieurs petits opéras qu'il écrivit pour le théâtre de Beaujolais, tels que : 1° *Le Pouvoir de la nature,* en un acte, 1786. — 2° *La Ruse d'amour,* en un acte, 1786. — 3° *Le Clavecin,* 1787. — 4° *Clitandre et Céphise,* 1788. Il a fait représenter à la Comédie italienne *l'Anneau perdu et retrouvé,* en un acte, 1787. On connaît aussi de lui la musique d'un mélodrame intitulé : *Annette et Basile.* Chardiny fut un des premiers qui mirent en musique les romances d'*Estelle* et de *Galatée* de Florian. Son oratorio du *Retour de Tobie* fut exécuté au Concert spirituel, dans la même année. Chardiny avait embrassé avec chaleur le parti de la révolution, et avait été nommé capitaine d'une compagnie armée de la section de Marat. Il est mort à Paris, le 1er octobre 1793, à l'âge de trente-sept ans.

CHARGER (. . .). *Voy.* Ducharger.

CHARGEY (. . . de). *Voy.* Ducharger.

CHARLES DE FRANCE, duc d'Anjou, frère de saint Louis, naquit en 1220. Gendre et héritier de Bérenger, comte de Provence, il fit valoir ses droits sur le royaume de Naples, le conquit, et fut couronné roi des Deux-Siciles en 1266. Il mourut à Naples le 7 janvier 1285. Ce prince cultivait la poésie et la musique. Il nous reste deux chansons notées de sa composition : l'une se trouve dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 7222; la seconde est

Digitized by Google

dans deux autres mss. de la même bibliothèque (nos 65 et 66, fonds de Cangé).

CHARLES (. . .). On a sous ce nom cinq livres d'*Airs à chanter*, imprimés chez Ballard, depuis 1717 jusqu'en 1734.

CHARLES LE TÉMÉRAIRE, duc de Bourgogne, fils de Philippe le Bon et d'Isabelle de Portugal, né à Dijon le 10 novembre 1433, fut connu d'abord sous le nom de *comte de Charolais*. Il succéda à son père le 15 juin 1467, et fut tué sous les murs de Nancy, le 5 janvier 1477. Ce prince, terrible à la guerre, violent, cruel, et sans pitié pour ses ennemis, gouvernait néanmoins ses États avec équité et justice. Il avait même de la bonté pour sa maison et pour les personnes attachées à son service; enfin il était généreux et protégeait les arts. « Il « estoit large (dit Olivier de la Marche), et don- « noit voulontiers, et vouloit sçavoir où et à qui. « Tout jeune, il vouloit congnoistre ses affaires. « Il servoit Dieu, et fut grand aumosnier (1). » Le même historien dit aussi : « Il aimoit la mu- « sique : combien qu'il eust mauvaise voix; mais « toutefois il avoit l'art; et fit le chant de plu- « sieurs chansons, bien faictes, et bien notées (2) ». Le penchant de ce prince pour la musique s'est montré d'une manière évidente pendant tout son règne, et même auparavant. N'étant encore que comte de Charolais, il pria son père de lui accorder Morton (*voy.* ce nom), chantre de la chapelle ducale, et le garda près de lui pendant six mois, sans doute pour apprendre l'art de noter les chansons qu'il composait. Devenu duc de Bourgogne, il se montra généreux envers Busnois, célèbre compositeur et chantre de sa chapelle; s'en faisant accompagner dans ses voyages (3), et lui faisant des dons *en considération* (dit un document contemporain) *de plusieurs agréables services qu'il lui a faiz, et pour aucunes causes dont il ne veult autre déclaration ici estre faicte* (4). Ces services agréables étaient vraisemblablement de même espèce que ceux de Morton. La chapelle de Charles était composée de vingt-quatre chantres chapelains, clercs et demi-chapelains, non compris les enfants de chœur, l'organiste, et les joueurs de luth, de viole, de hautbois, de sa musique de chambre. Il se faisait chanter tous les jours la messe solennelle en musique. Le besoin qu'il éprouvait d'entendre de la musique était si vif, qu'il fit venir toute sa chapelle dans son camp près de *Neus* ou *Neuss*, ville forte de l'évêché de Cologne, dont le siége l'arrêta pendant dix mois.

(1) Mémoires de messire Olivier de la Marche (Lyon, Guillaume Roullle, 1562), Introduction, fo 47.

(2) Loc. cit.

(3) Registre no 160, aux archives du département du Nord, à Lille.

(4) Registre no 1923, fol. iijc LXXXIX vo, aux archives du royaume de Belgique, à Bruxelles.

CHARLIER (ÉGIDE), en latin *Carlerius*, musicien belge et docteur en théologie, né à Cambrai au commencement du quinzième siècle, fut nommé doyen de l'église de cette ville en 1431, et assista au Concile de Bâle en 1433. Envoyé à Prague par ce concile, pour essayer la conversion des hussites, il disputa pendant quatre jours avec Nicolas Tabory, chez des schismatiques. De retour à Cambrai, il y vécut jusqu'en 1458, et ne s'en éloigna que pour accepter une place de chantre au chœur de l'église Notre-Dame d'Anvers. Un an après il y obtint une prébende; mais bientôt il fut appelé à Paris pour y enseigner la théologie au collége de Navarre. Il mourut dans cette position le 23 novembre 1473. Au nombre des productions de Charlier, on trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque impériale de Paris (no 7212 A, in-fol.) un ouvrage intitulé *Tractatus de laude et utilitate musicæ*. C'est un livre de peu de valeur. Il est dédié au pape Clément V. On en trouve une copie manuscrite dans la bibliothèque de l'université de Gand.

CHARLIER (PIERRE-JACQUES-HIPPOLYTE), prêtre du diocèse de Paris, naquit dans cette ville, en 1757, et fit ses études avec distinction. L'archevêque de Paris, M. de Beaumont, ayant remarqué ses qualités, le prit sous sa protection et le fit entrer au séminaire de Saint-Magloire, pour y étudier les sciences ecclésiastiques. En 1783 il fut ordonné prêtre, et M. de Juigné, archevêque de Paris, le fit son secrétaire et son bibliothécaire. Il coopéra à l'édition du bréviaire imprimé par ordre de ce prélat, en refondit les rubriques, et mit à la tête une *Théorie de plain-chant*, qui, depuis lors, a été réimprimée séparément avec des corrections; Paris, 1787, in-12. La vie de Charlier s'écoula dans des travaux paisibles de son état, qui ne sont point du ressort de ce Dictionnaire. Dans le désir d'être utile, il avait consenti à aider, sans rétribution, le curé de Saint-Denis dans l'exercice de ses fonctions. Il mourut dans ce lieu, le 25 juin 1807, après quatorze jours de maladie.

CHARMILLON (JEAN), célèbre ménétrier, né en Champagne vers le milieu du treizième siècle, fut élu roi des ménestrels de la ville de Troyes en 1295, sous le règne de Philippe le Bel : c'est la plus ancienne nomination de ce genre qu'on ait trouvée jusqu'à ce jour; car Robert, roi des ménestrels de la cour de Louis X,

Digitized by Google

n'est nommé que dans une ordonnance de l'hôtel des rois de France, datée de 1315 (*voy.* la *Revue musicale*, 6e année, p. 194), et ce Robert est le premier qui fut revêtu de cette dignité à la cour. Le silence des monuments historiques connus jusqu'à cette époque sur ce sujet a fait considérer Jean Charmillon comme le premier roi des ménestrels qu'il y ait eu en France; cependant il y a lieu de croire que cette charge avait été créée antérieurement à la cour, et qu'on y trouvait, avant Philippe le Bel, un roi des ménestrels aussi bien qu'un *roi des hérauts d'armes*, et un *roi des ribauds*. Pour éclaircir ce fait, il faudrait découvrir, dans les manuscrits des bibliothèques ou des archives des comptes de dépenses de la maison des rois de France, des nominations antérieures à 1285; aucun monument de ce genre n'est venu à ma connaissance.

CHARPENTIER (Marc-Antoine), compositeur, naquit à Paris, en 1634. Dès sa jeunesse il avait appris les premiers principes de la peinture et de la musique. A l'âge de quinze ans, il se rendit à Rome, pour y étudier avec soin le premier de ces arts; mais, à son arrivée en Italie, ayant entendu un motet de Carissimi, ce morceau excita en lui une sensation assez vive pour lui faire abandonner la peinture et se livrer exclusivement à la musique. Arrivé à Rome, il entra dans l'école de Carissimi, et travailla pendant quelques années sous ce maître célèbre. Revenu en France, il obtint de Louis XIV la place de maître de chapelle du Dauphin, mais la jalousie de Lulli lui fit ôter cet emploi. Peu de temps après, Charpentier entra chez mademoiselle de Guise, en qualité de maître de sa musique, et dès ce moment il se livra avec ardeur à la composition, et principalement au théâtre. On remarqua que, par suite du dépit qu'il avait conçu contre Lulli, il affectait de s'éloigner de sa manière dans tous ses ouvrages, ce qui nuisit beaucoup à ses succès. Le duc d'Orléans, qui fut depuis régent du royaume, prit de lui des leçons de composition, et lui accorda l'intendance de sa musique. Les dégoûts qu'il éprouvait au théâtre lui firent abandonner cette carrière, et ses travaux n'eurent plus d'autre but que l'église. Nommé maître de musique de l'église du collége et de la maison professe des Jésuites, à Paris, il fut bientôt appelé à la maîtrise de la Sainte-Chapelle, et il occupa cette place jusqu'à sa mort, qui eut lieu au mois de mars 1702, à l'âge de soixante-huit ans. Bernier fut son successeur dans la place de maître de la Sainte-Chapelle du Palais. (*Voy.* Bernier.) Les ouvrages donnés à la scène par Charpentier sont les suivants : 1° *Circé*. — 2° *La musique du Malade imaginaire*, — 3° *Les plaisirs de Versailles*. — 4° *La Fête de Ruel*. — 5° *Les Arts florissants*. — 6° *Le Sort d'Andromède*. — 7° *Les Fous divertissants*. — 8° *Actéon*. — 9° *Le Jugement de Pan*. — 10° *La Couronne de fleurs*. — 11° *La Sérénade*. — 12° *Le Retour du printemps*. — 13° *Les Amours d'Acis et Galatée*, opéra représenté chez M. de Rians, procureur du roi au Châtelet, au mois de janvier 1678. — 14° Les airs de danse et les divertissements de *la Pierre philosophale*, comédie en cinq actes, jouée le 13 février 1681, et qui n'eut que trois représentations. — 15° *Les Amours de Vénus et Adonis*, tragédie de Visé. A la reprise de cette pièce, qui eut lieu le 3 septembre 1685, on y ajouta des divertissements et des danses dont Charpentier composa la musique. En cet état, cette pièce n'eut que six représentations. — 16° *Médée*, en 1693. — 17° Quelques tragédies spirituelles pour le collége des jésuites. — 18° *Pastorales sur différents sujets*; etc. On a aussi de ce compositeur des *Airs à boire*, à deux, trois et quatre parties, Paris, Ballard; des messes, des motets, etc. Charpentier, très-inférieur à Lulli sous le rapport de l'invention, avait plus d'instruction musicale que lui. Il était vain de ce savoir, et ne reconnaissait pour son égal que Lalouette, maître de musique de la cathédrale. Quand un jeune homme voulait se faire compositeur, il lui disait : « Allez « en Italie, c'est la véritable source; cependant « je ne désespère pas que quelque jour les Ita« liens ne viennent apprendre chez nous; mais « je ne serai plus. »

CHARPENTIER (Jean), célèbre joueur de musette, débuta en 1720, comme acteur, au théâtre de la foire. On a de ce musicien *les Plaisirs champêtres, pièces pour deux musettes*; Paris, 1733, in 4° oblong.

Un autre *Charpentier* a fait paraître en 1770 un ouvrage intitulé *Instructions pour le cystre ou la guitare allemande*; Paris, in-fol.

CHARPENTIER (Jean-Jacques **BEAUVARLET**). *Voy.* Beauvarlet.

CHARTRAIN (. . .), né à Liége, violoniste à l'Opéra, entra à l'orchestre de ce théâtre, en 1772, et se fit remarquer dans la même année au concert spirituel par son exécution ferme et hardie, en jouant plusieurs concertos de sa composition. Il est mort en 1793. Comme compositeur, il est connu par les ouvrages suivants : 1° Quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvres 1er, 4e, 5e et 8e; Paris, Sieber. — 2° Concertos pour le violon, œuvres 2e, 3e et 7e; ibid.

— 3° Six symphonies à huit parties, œuvre 6e; ibid. — 4° Six duos pour violon et alto, œuvre 9e; ibid. — 5° Six trios pour deux violons et alto, op. 10; Paris, le Duc. La Bibliothèque du Conservatoire de musique, à Paris, possède la partition manuscrite d'un opéra d'*Alcione* de cet auteur, qui n'a jamais été représenté. En 1776 Chartrain a donné à la Comédie italienne un opéra-comique en un acte, intitulé *le Lord supposé* : cet ouvrage n'eut point de succès.

CHASSÉ (Claude-Louis-Dominique de), célèbre acteur de l'Opéra, issu d'une maison noble de Bretagne, naquit à Rennes en 1698. A l'âge de vingt-deux ans il entra dans les gardes du corps; mais le système de Law et l'incendie de Rennes ayant entièrement ruiné son père, Chassé, que la nature avait doué d'une taille avantageuse, d'une figure agréable et d'une belle voix de basse, se décida à tirer parti des seuls avantages qui lui restaient, et débuta à l'Opéra au mois d'août 1721. Chanteur pitoyable, comme on l'était alors en France, mais acteur excellent, il eut bientôt effacé tous ceux qui l'avaient précédé dans son emploi, et le rôle de *Roland*, qu'il rendit avec une supériorité jusqu'alors inconnue, mit le sceau à sa réputation. Il était si pénétré de ses rôles qu'un jour, ayant fait une chute sur la scène, il cria aux soldats qui le suivaient : *Marchez-moi sur le corps*. En 1738 il abandonna le théâtre et se rendit en Bretagne, dans l'espoir d'y rétablir sa fortune; mais, le succès n'ayant pas répondu à son attente, il rentra à l'Opéra, au mois de juin 1742, par le rôle d'*Hylas*, dans Issé. Enfin, après avoir parcouru une brillante carrière, il se retira définitivement en 1757. Il est mort à Paris le 27 octobre 1786, âgé de quatre-vingt-huit ans. Chassé a composé un recueil de *Chansons bachiques*, qui a été publié chez Ballard.

CHASSIRON (Pierre-Mathieu-Martin de), conseiller au présidial de la Rochelle, et membre de l'Académie de cette ville, naquit à l'île d'Oléron, en 1704, et mourut à la Rochelle en 1767. On a de lui un petit écrit intitulé *Réflexions sur les tragédies-opéras*; Paris, 1751, in-12. Il aurait pu se dispenser de réfléchir sur un sujet auquel il n'entendait rien.

CHASTEL (Robert ou Robin du), poëte et musicien français, vers la fin du treizième siècle. On trouve deux chansons notées de sa composition dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté n° 66 (fonds de Cangé).

CHASTELAIN (C.), chanoine et maître de chapelle du chapitre de Soignies (Belgique), naquit au commencement du seizième siècle. Deux pièces authentiques trouvées dans les archives de Simancas, en Espagne, par M. Gachard, archiviste général du royaume de Belgique, fournissent sur ce musicien des renseignements qu'on ne possédait pas avant leur découverte. La première est une lettre écrite par le roi Philippe II à la duchesse de Parme, le 7 octobre 1564, par laquelle il dit que, son maître de chapelle étant décédé, il désirait le remplacer par un musicien habile. Ce n'est qu'en Flandre qu'il espère le trouver. On lui a parlé de Chastelain, *chanoine et maître de chapelle de Soignies*, comme étant le meilleur qu'il pût choisir. Il prie la duchesse de faire appeler ce personnage et de lui proposer un office dans lequel il trouvera honneur et profit. La deuxième pièce est la réponse de la duchesse, datée du 30 novembre de la même année. Elle a fait venir le chanoine Chastelain et lui a proposé d'aller servir Sa Majesté en qualité de maître de chapelle; mais il s'est excusé sur son grand âge et sur le mauvais état de sa santé, qui ne lui permettait pas d'entreprendre un si long voyage. Or, si l'âge de Chastelain était déjà avancé en 1564, il n'a pas dû naître plus tard que dans les premières années du seizième siècle, et peut-être dans les dernières du quinzième. On trouve le motet à 5 voix de Chastelain, *Mane surgens Jacob*, dans le troisième livre de la collection intitulée *Cantionum sacrarum vulgo moletta vocant 5 et 6 vocum, ex optimis, quibusque musicis selectarum lib. I-IX; Lovanii, apud Petrum Phalesium*, in-4° obl. Une autre pièce de ce musicien est insérée dans la seconde partie de la *Tablature pour le luth*, publiée à Louvain par Pierre Phalèse en 1553, sous le titre de *Hortus Musarum*. Enfin la collection qui a pour titre *Theatrum musicum Orlandi de Lassus, aliorumque præstantissimorum musicorum, selectissimas cantiones sacras, quatuor, quinque et plurium vocum*, lib. I et II (sine loco, 1580, in-4° obl.) renferme deux motets de *Chasteleyn* (*Mane surgens Jacob*, livre II, p. 7 et *Veni in Hortum meum*, p. 11) à cinq voix.

CHASTELLUX (François-Jean, marquis de), maréchal de camp, naquit à Paris en 1734. Entré fort jeune au service, il fit toutes les campagnes d'Allemagne contre Frédéric le Grand. En 1780 il passa en Amérique, où il remplit les fonctions de major général dans l'armée de Rochambeau, et donna des preuves multipliées de courage et d'activité. Il fut l'ami de Wash-

Digitized by Google

ington. Revenu en France, il obtint le gouvernement de Longwi et la place d'inspecteur d'infanterie; il mourut le 28 octobre 1788. Chastellux donnait à la culture des lettres tous les moments que lui laissaient ses devoirs; il fut admis à l'Académie française en 1775. Parmi ses ouvrages on remarque les suivants, qui sont relatifs à la musique : 1° *Essai sur l'union de la poésie et de la musique;* la Haye (Paris), 1765, in-12. Hiller a donné un extrait de ce petit ouvrage dans ses *Notices et remarques sur la musique* (*Wœchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musick betreffen*), année 1767, p. 379. — 2° *Observations sur un ouvrage intitulé : Traité du mélodrame*, dans le Mercure d'octobre 1771. On a attribué faussement ces observations à l'abbé Morelet. — 3° *Essai sur l'opéra*, traduit de l'italien d'Algarotti, suivi d'*Iphigénie en Aulide*, par le traducteur; Paris, 1773, in-8o. Chastellux écrivit le premier de ces ouvrages au retour d'un voyage en Italie; il y montre beaucoup de penchant pour la musique italienne et de dégoût pour la française. Il faut avouer qu'à l'époque où il écrivait il n'avait pas tort, bien qu'on l'ait accusé de partialité.

CHATEAUMINOIS (Alphonse), né en Provence, fut d'abord première flûte et tambourin des Variétés amusantes; en 1807 il entra au Vaudeville comme galoubet. Il jouait fort bien de cet instrument, et se faisait souvent entendre dans les entr'actes. Il est mort à Paris en 1819. On a de lui une *Méthode de galoubet* (Paris, Jouve).

CHATEAUNEUF (l'abbé de), né à Chambéri, passa la plus grande partie de sa vie à Paris, où il mourut en 1709. Il fut parrain de Voltaire, et l'on dit qu'il fut l'un des derniers amants de Ninon. Il cultivait la musique et a écrit un *Dialogue sur la musique des anciens*, que Morabin publia après sa mort; Paris, 1725, in-12. On en trouve des exemplaires avec un frontispice portant la date de 1734. Ce petit ouvrage a été inséré dans la *Bibliothèque française*, année 1725, p. 179-277; il donna lieu à des *Observations sur la musique, la flûte et la lyre des anciens*, Bibl. franç., t. V, p. 107-125. Au reste, le livre de l'abbé de Châteauneuf est superficiel et sans utilité; il fut vivement critiqué par Burette : c'était lui faire trop d'honneur. L'abbé de Châteauneuf a composé ce dialogue à l'occasion du *Pantalon*, instrument que son inventeur Hebenstreit avait fait entendre chez Ninon.

CHATTERTON (Jean-Batiste), harpiste anglais, né à Norwich, en 1810, a reçu des leçons de Labarre et de Parish-Alvars pour son instrument. Fixé à Londres dès l'âge de dix-huit ans, il s'y est livré à l'enseignement de la harpe et a publié un grand nombre de petits morceaux pour cet instrument. Une de ses meilleures productions a pour titre *Hommage à Bellini, Fantaisie caractérisque sur des thèmes de Norma et de la Sonnanbula, pour la harpe*. Chatterton a fait beaucoup d'arrangements sur des thèmes de Meyerbeer et de Verdi.

CHAUDESAIGUES (Charles-Barthélemy), chanteur de chansonnettes, est né à Paris le 14 avril 1799. Après avoir été quelques temps enfant de chœur à l'église Saint-Méry, il fut admis comme élève au Conservatoire en 1812, et y suivit des cours de solfége et de piano. Musicien par vocation, il aurait désiré se vouer à l'art tout entier; mais sa famille exigea qu'il apprît l'état d'horloger, qu'il pratiqua jusqu'en 1831. Ce fut alors que, un des permiers, il introduisit dans les soirées musicales le genre de la chansonnette comique, dans lequel il s'est fait une certaine réputation d'originalité. Parmi celles qui lui ont valu des succès de salon, on remarque : *La Noce de Madame Gibou, — Le Journal chez la portière, — La Tabatière, — La Lettre de Dumanet, — A bas les femmes*, de Plantade; — *La Leçon de valse du petit François, — La Femme à Jean-Beauvais*, d'Amédée de Beauplan, et une foule d'autres. — Chaudesaigues est mort à Paris le 15 janvier 1858.

CHAULIEU (Charles), professeur de piano, est né à Paris le 21 juin 1788. Admis au Conservatoire le 21 décembre 1797, il y devint élève d'Adam et de Catel, et obtint au concours les premiers prix d'harmonie et de piano en 1805 et 1806. Depuis sa sortie des classes du Conservatoire, il ne s'est plus fait remarquer comme exécutant, mais il a publié un grand nombre de pièces pour le piano, la plupart arrangées sur des airs d'opéras. Ses principaux ouvrages sont : 1° Deux sonates pour le piano, op. 1; Paris, Sieber. — 2° Trois sonates détachées pour le même instrument, œuvres 11, 13 et 17; Paris, Lemoine. — 3° Une grande sonate pour piano, flûte ou violon, op. 15; ibid. — 4° Nocturne concertant pour les mêmes instruments, op. 5; ibid. Il a publié aussi beaucoup de divertissements, de caprices, de rondeaux et d'exercices pour piano seul, chez Lemoine et chez Sieber. A l'égard des variations et des fantaisies qu'il a arrangées sur des thèmes d'opéra, le nombre en est trop considérable pour que les titres en puissent être rap-

Digitized by Google

portés ici. Chaulieu a aussi arrangé plusieurs recueils de contredanses pour le piano, et a écrit pour des pensionnats des cantates la musique des chœurs d'*Esther*, et plusieurs ouvrages pour l'éducation primaire des pianistes, entre autres un recueil d'exercices et d'études qu'il a nommé *l'Indispensable*. Cet artiste a pris part à la rédaction d'un journal relatif à la musique, qui a été publié à Paris en 1834 et 1835, sous ce titre : *Le Pianiste;* ses articles sont remarquables par l'ingénuité des observations et par la naïveté du style. Après avoir eu la réputation d'un bon maître de piano, Chaulieu perdit peu à peu ses élèves, à cause des progrès que le mécanisme d'exécution de cet instrument avait faits depuis quelques années. Il s'est rendu à Londres vers 1840, et s'y est livré à l'enseignement. Il est mort dans cette ville en 1849.

CHAUMONT (le chevalier DE), d'une ancienne famille, et petit-fils d'un marin que Louis XVI avait employé pour établir des relations entre la France et le royaume de Siam. On lui doit un livre qui a pour titre : *Véritable Construction d'un théâtre de l'Opéra, à l'usage de la France;* Paris, 1766, in-12. Dans la même année il a fait paraître un autre petit ouvrage intitulé *Vues sur la construction intérieure d'un théâtre d'opéra, suivant les principes des Italiens;* Paris, in-12.

CHAUSSE (MICHEL-ANGE DE LA), en latin *Causeus,* naquit à Paris vers la fin du dix-septième siècle, et se fixa à Rome afin de pouvoir se livrer avec plus de fruit à l'étude de l'antiquité. On a de lui : *Romanum museum, sive Thesaurus eruditæ antiquitatis, in quo gemmæ, idola, insignia sacerdotalia, etc., CLXX tabulis æneis incisa referuntur ac diluciduntur;* Rome, 1660, in-fol. ; deuxième édition, Rome, 1707, in-fol.; et dernière, 1747, 2 vol. in-fol. On y trouve des renseignements sur les instruments de musique des anciens, et particulièrement une petite dissertation *de Sistro,* que Grævius a insérée dans son *Thesaur. antiquit. Roman.,* t. V.

CHAUVEREICHE (. . .), musicien de la Sainte-Chapelle du roi, à Dijon, a pris part à la composition de l'*Union d'Hébé avec Minerve,* pastorale en trois actes, qui a été représentée par les écoliers du collége de Dijon, le 20 août 1754. Les airs des divertissements de cette pastorale ont été composés par Jollivet, et mis en partition avec orchestre par Chauvereiche.

CHAUVET (FRANÇOIS), aveugle, devint organiste de Saint-Lazare, vers 1783, et fut ensuite attaché au duc d'Angoulême, en qualité de claveciniste. Il a fait paraître en 1798 : 1° Premier recueil de romances et de chansons, avec acc. de piano ou harpe. — 2° *Le Fandango,* varié pour la guitare. On lui doit aussi un ouvrage élémentaire intitulé *Principes de musique pour le piano;* Paris, 1791. Il eut un frère, surnommé *Le Jeune,* qui a publié en 1803 *Trois Airs connus, variés pour le piano,* œuvre 1er.

CHAUVON (. . .), musicien ordinaire de la musique du roi, vers 1740, a publié : 1° Deux divertissements, savoir : *Les Charmes de l'harmonie,* et *les Agréments champêtres.* — 2° *Le Philosophe amoureux,* cantate. — 3° Deux livres de pièces à chanter, intitulés *les Mille et un airs.* — 4° Un livre de sonates à flûte seule, sous le titre *les Tibiades.*

CHAVÈS (J.), né à Montpellier vers 1770, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique, et ses parents, qui le destinaient au commerce, lui permirent d'étudier le piano et le violon. A l'âge de quinze ans, il composa la musique d'un grand opéra intitulé *Énée et Lavinie.* Ses talents lui ayant procuré l'entrée des meilleures maisons, il inspira de l'amour à une riche héritière, que ses parents furent obligés de lui donner pour épouse. Il voulut alors briller à Paris; mais, arrivé dans cette ville, il y perdit toute sa fortune au jeu, et se vit contraint de vendre le bien de sa femme. Il en exposa le produit à de nouveaux hasards, ne fut pas plus heureux que la première fois, et n'eut plus d'autre ressource que de se faire prote de l'imprimerie musicale d'Olivier et Godefroy. Pendant qu'il remplissait ces fonctions, il publia un livre élémentaire sous le titre de *Rudiment de musique par demandes et réponses;* Paris, Olivier et Godefroy, in-4° (sans date), deux œuvres de sonates pour le piano, et quelques romances. Ces productions ayant procuré quelque argent à Chavès, il tenta de nouveau la fortune, perdit tout ce qu'il possédait, et, poussé par son désespoir, se jeta dans la Seine en 1808.

CHAYNÉE (JEAN), musicien français ou belge des provinces wallones, vécut dans la deuxième moitié du seizième siècle, et fut attaché au service de l'empereur Ferdinand Ier et de son successeur Maximilien II, en qualité de chantre de la chapelle impériale. Pierre Joannelli de Bergame a inséré dix motets de sa composition dans son *Thesaurus musicus* (*voy.* JOANNELLI), à savoir : 1° *Derelinquat impius,* à 4. — 2° *Peccavi,* à 5. — 3° *Adesto sancta Trinitas,* à 5, dans le premier livre. — 4° *Ne reminisceris, Domine,* à 5. — 5° *Inclina, Domine,* à 5, dans le deuxième livre. — 6° *Valde honorandus est,*

Digitized by Google

à 5. — 7° *Internatos mulierum*, à 5. — 8° *Cecilia in corde suo*, à 4 dans le troisième. — 9° *Dilexisti justitiam*, à 4, dans le quatrième. — 10° *Quis dabit oculis nostris*, à 6, motet pour les funérailles de l'empereur Ferdinand Ier, mort en 1564. Chaynée se distingue par un caractère rhythmique, fort remarquable pour son temps, dans la plupart de ses pièces.

CHECCA (LA), surnommée *della Laguna*, cantatrice née dans une des îles près de Venise, vers 1600, est connue par les succès d'enthousiasme qu'elle obtint à Rome en 1626, et par sa rivalité avec la célèbre cantatrice Marguerite Costa (*voy.* COSTA). J. Victor Rossi (en latin *Nicius Erythræus*), son contemporain, en parle avec admiration dans son recueil biographique intitulé *Pinacotheca imaginum illustrium virorum* (part. III). La Checca avait de mauvais jours où elle était au-dessous d'elle-même; mais, lorsqu'elle se sentait en verve, sa vive expression et ses inspirations originales étaient irrésistibles. On manque de renseignements sur la suite de sa carrière théâtrale.

CHECCHI (RENIER), maître de chapelle, né à Pise, en 1749, reçut les premières notions de la musique de *Gio-Gualberto Brunetti*, et acheva ses études sous Orazio Mei, maître de chapelle de la cathédrale de Livourne. Il s'est fixé depuis lors dans cette dernière ville. Lorsque Napoléon créa la société italienne des sciences, lettres et arts, Checchi fut nommé membre ordinaire de la section musicale. Il a composé beaucoup de musique d'église, et plusieurs opéras, parmi lesquels on remarque *l'Eroe cinese*. On connaît aussi de lui une collection de *Partimenti*, pour l'enseignement de l'harmonie. Checchi vivait encore à Livourne en 1812.

CHEESE (G.-J.), organiste à Londres et professeur de piano, dans les premières années du dix-neuvième siècle, est auteur d'une méthode de doigter pour le piano et l'orgue, intitulée *Pratical rules for playing and teaching the piano forte and organ.*, op. 3; Londres, (s. d.), in-fol.

CHEFDEVILLE (ESPRIT-PHILIPPE) ou **CHÉDEVILLE**, l'aîné, fut le plus habile joueur de musette qu'il y ait eu en France; son frère (Nicolas) put seul lui être comparé. L'aîné entra à l'Opéra, en 1725, pour y jouer de son instrument; admis à la pension en 1749, il en jouit jusqu'en 1782, époque où il mourut à Paris. On a de lui : 1° *Symphonies* (duos) *pour deux musettes*, livres 1er et 2e; Paris, in-fol. oblong. — 2° *Concerts champêtres pour deux musettes et basse*, op. 3; ibid. — 3° *Recueil de vaudevilles, menuets et contredanses pour deux musettes*; ibid.

Les compositions de Nicolas Chédeville sont : 1° *Les Amusements champêtres, suites pour deux musettes*, op. 1, 2 et 3; Paris, in-fol. obl. — 2° *Les Danses amusantes*, op. 4; ibid. — 3° *Les Soirées amusantes, sonates*, op. 5; ibid. — 4° *Les Pantomimes italiennes, pour Musettes et vielles*. — 5° *Les Amusements de Bellone, ou les Plaisirs de Mars*, op. 6. — 6° *Les Galanteries amusantes* (duos), op. 8. — 7° *Sonate pour la flûte*, op. 7. — 8° *Les Défis, ou l'Étude amusante*, op 9. — 9° *Les Idées françaises, ou les Délices de Chambray*, op. 10. — 10° *L'œuvre quatrième d'Abacu, arrangé pour les musettes et vielles*. — 11° *Les Printemps de Vivaldi, arrangés en concertos pour les musettes*. On a aussi imprimé une *Méthode de galoubet*, sous le nom de Chédeville; Paris, Decombe.

CHEIN (LOUIS), né à Beaune, vers le milieu du dix-septième siècle, fut enfant de chœur de la Sainte-Chapelle du palais, et dans la suite en devint chapelain. Il passa enfin à Quimper-Corentin, en qualité de maître de musique de la cathédrale. On connaît de sa composition : 1° *Missa quatuor vocum ad imit. moduli* Pulchra ut luna; Paris, Chr. Ballard, 1689, in-fol. — 2° *Missa pro defunctis quatuor vocum*; Paris, Ballard, 1690. — 3° *Missa quinque vocum ad imitationem moduli* Floribus omnia cedant; Paris, Ballard, 1691, in-fol. — 4° *Missa quatuor vocum ad imit. mod.* Electa ut sol; Paris, 1691.

CHEINET (. . .), membre de l'Académie des sciences et des arts de Lyon, vers le milieu du dix-huitième siècle, a laissé en manuscrit une *Dissertation sur l'harmonie*, qui a pour objet de faire l'éloge du système de Rameau et de son traité de cette science. Cette dissertation se trouve parmi les manuscrits de la bibliothèque de Lyon, sous le n° 965, in-fol.

CHELARD (HIPPOLYTE-ANDRÉ-JEAN-BAPTISTE), fils d'un clarinettiste de l'Opéra, est né à Paris, le 1er février 1789. Sa première éducation fut faite dans le pensionnat de Hix, alors très-renommé. Les premières leçons de solfége lui furent données en 1800 par l'auteur de cette Biographie, alors âgé de seize ans, et professeur adjoint de solfége et de piano dans cette maison. Admis, comme élève, dans une classe de violon, au Conservatoire, en 1803, Chelard y prit ensuite des leçons d'harmonie de Dourlen, et de composition de Gossec. En 1811, il obtint au concours de l'Institut le premier grand prix de

composition musicale. Devenu par là pensionnaire du gouvernement, il alla, suivant les règlements alors en vigueur, passer trois années à Rome, et il profita de son séjour en cette ville pour étudier sous la direction de l'abbé Baini les compositions de Palestrina; il reçut aussi des conseils de Zingarelli pour la musique d'Église, dans le style accompagné. De Rome, M. Chelard se rendit à Naples, ou Paisiello l'accueillit avec bienveillance, et lui facilita l'entrée du théâtre pour y faire représenter un opéra bouffe de sa composition intitulé *la Casa da vendere*. Cet ouvrage fut joué en 1815, et obtint, dit-on, quelque succès. Il fut moins heureux à Paris, lorsque M. Chelard le fit jouer au théâtre Favart, quoiqu'il fût bien chanté par mademoiselle Cinti (plus tard madame Damoreau), Garcia et Porto. De retour à Paris vers la fin de 1816, M. Chelard était entré à l'orchestre de l'Opéra comme violoniste. Il donnait aussi des leçons de violon, de solfége et d'harmonie; mais, entraîné par son penchant pour la composition, il n'était point heureux, et c'était avec impatience qu'il subissait l'ennui de ses travaux journaliers. Après une longue attente, il parvint enfin au but de ses désirs; car il fit représenter à l'Opéra une tragédie lyrique, dont le sujet était *Macbeth*. Cet ouvrage fut joué pour la première fois le 29 juin 1827. Empreint du génie de Shakspeare, *Macbeth* est une belle conception; mais, réduite aux mesquines proportions que lui avait données Rouget de Lisle, c'était une pièce médiocre. Elle avait d'ailleurs le défaut d'être ennuyeuse; le compositeur ne put triompher de toutes les difficultés que le poëte lui avait préparées. Il y avait de belles choses toutefois dans son ouvrage, et l'on se souvient encore d'un trio de sorcières, vigoureusement conçu, qui se trouvait au premier acte. Quelques chœurs de cet ouvrage ont été aussi remarqués comme des morceaux d'une large et belle facture; mais, en somme, la pièce n'a pu se soutenir. Peu de bienveillance de la part de l'administration, et les intrigues de quelques personnes intéressées ont peut-être hâté son exclusion de la scène; mais il est certain qu'elle en aurait été bannie bientôt par le peu d'intérêt que le public portait à l'ouvrage.

Blessé d'une indifférence qu'il considérait comme une injustice, M. Chelard chercha en Allemagne les applaudissements qu'on lui refusait en France. Ayant été recommandé au baron de Poissl, intendant du théâtre de la cour à Munich, il lui envoya sa partition, et, bientôt après, lui-même se rendit dans la capitale de la Bavière. Il avait refait des scènes entières de son opéra de *Macbeth*, et dans ce travail il avait profité des critiques dont il avait été blessé. Au mois de juin 1828, c'est-à-dire un an après que l'ouvrage eut été représenté à Paris, M. Chelard eut la satisfaction de l'entendre exécuter en allemand, avec un effet tout nouveau pour lui, par la célèbre cantatrice mademoiselle Schechner, madame Sigl-Vespermann et Pellegrini. L'enthousiasme du public fut porté à son comble. Depuis lors on a représenté *Macbeth* en plusieurs autres villes de l'Allemagne, mais le succès n'a pas été aussi décidé. Les conséquences du triomphe du compositeur français furent sa nomination de maître de chapelle du roi de Bavière, et un empressement flatteur à l'accueillir dans les cours qu'il visita. En 1829 il revint à Paris, et se prépara à y donner un opéra-comique, qui fut joué au mois de janvier de l'année suivante, sous le titre de *la Table et le Logement*. L'attente de tous les amis de M. Chelard fut trompée, car ils ne trouvèrent dans cette production qu'une musique faible, sans charme, et plutôt écrite d'une manière systématique que née de l'inspiration. L'ouvrage ne réussit pas et n'eût que deux ou trois représentations. Quelques mois après, la révolution qui devait changer le sort de la France et de l'Europe éclata. Elle surprit M. Chelard au moment où il venait de fonder un établissement pour le commerce de musique: cet établissement fut, par cet événement, ruiné dès son origine, et son propriétaire, qui n'avait à Paris qu'une existence précaire, fut contraint de retourner en Allemagne. Son départ empêcha la représentation d'un opéra en trois actes, intitulé *Minuit*, qu'il avait écrit pour le théâtre Ventadour.

De retour à Munich, vers la fin de 1830, M. Chelard y fit traduire cet ouvrage en allemand, et le fit jouer au théâtre de la cour au mois de juin 1831. Plusieurs morceaux de cette nouvelle production furent accueillis avec beaucoup d'applaudissements, mais, en général, le succès de *Minuit* fut inférieur à celui de *Macbeth*. Vers la même époque, le compositeur fit venir à Munich sa famille, qui était restée à Paris. Au mois de février 1832, il donna, sous le titre de *l'Étudiant*, son opérette joué précédemment à Paris sous celui de *la Table et le Logement*. Il avait entièrement refondu cette partition, et n'avait conservé de l'ouvrage primitif qu'un petit nombre de morceaux: le succès fut complet. Dans le même temps, M. Chelard fit exécuter à la cathédrale de Munich une messe solennelle qu'il avait fait entendre précédemment à Paris, dans l'é-

Digitized by Google

glise de Saint-Roch. Cette messe fut ensuite donnée au concert spirituel, et fut suivie de plusieurs chœurs et cantates dont il a été fait mention dans la *Gazette musicale de Leipsick*. Dans les années 1832 et 1833, M. Chelard fut engagé comme directeur de musique de l'Opéra allemand de Londres, aux théâtres du roi, de Drury-Lane et de Covent-Garden. Il fit représenter au premier de ces théâtres son opéra de *Macbeth*; le rôle de lady Macbeth fut joué par madame Schroeder-Devrient. L'année suivante il donna à Drury-Lane son *Étudiant*, traduit en anglais et chanté par madame Malibran. La faillite des entrepreneurs de ces spectacles obligea M. Chelard de retourner à Munich sans avoir obtenu les avantages qu'il s'était promis. Il paraît qu'à la suite de son retour, la bienveillance qui avait accueilli d'abord cet artiste en Allemagne ne s'est pas soutenue, car il a, dit-on, rencontré de grands obstacles avant d'obtenir que son nouvel opéra, *le Combat d'Hermann* (die Herrmannsschlacht), fût joué au théâtre de la cour. Cet ouvrage n'a pu être représenté qu'à la fin de l'année 1835; mais l'éclat de son succès a dû consoler le compositeur de ses tribulations. On s'accorde à considérer cette production de M. Chelard, comme ce qu'il a fait de meilleur.

En 1836, il fut appelé à Weimar en qualité de maître de chapelle du Grand-Duc. Il y fit représenter en 1842 un petit opéra allemand intitulé *die Seekadetten* (les Aspirants de marine) et dans la même année il écrivit la musique du drame *Scheibentoni*. La position de M. Chelard à Weimar était, sinon brillante, au moins honorable et assurée; mais la nomination de Liszt, comme premier maître de chapelle du Grand-Duc, en 1843, vint y porter atteinte. Cet artiste célèbre s'étant fixé à cette cour après les événements révolutionnaires qui agitèrent l'Europe en 1848, et y ayant donné une impulsion très-active à la musique, Chelard eut à regretter de s'être peut-être complu dans un repos trop absolu. Liszt prit la direction de la musique du théâtre, et la place du second maître devint une sinécure. Mis enfin à la pension, il retourna à Paris en 1852, et il y donna en 1854 un grand concert dans lequel il fit entendre de nouvelles compositions vocales et instrumentales. Au moment où cette notice est remaniée (1860), il vit paisiblement à Weimar, s'occupant de la musique avec amour dans un petit cercle d'amis, mais paraissant avoir renoncé à occuper le public de ses productions.

On a publié de M. Chelard, indépendamment de ses ouvrages dramatiques : 1° Solféges à quatre voix, suivis d'un cantique à voix seule, avec accompagnement de piano; Paris, H. Lemoine. — 2° *Chant grec*, exécuté en 1826, au Waux-Hall, dans le concert donné au bénéfice des Grecs.

CHELL (William) et non Chelle (comme écrivent Forkel et Lichtenthal), chapelain séculier, prébendier et chantre à l'église cathédrale d'Hereford, fut fait bachelier en musique à l'université d'Oxford, en 1524. Tanner (*in Biogr. Britan.*) dit qu'il est auteur de deux écrits, dont l'un est intitulé *Musicæ practicæ Compendium*, et l'autre, *de Proportionibus musicis*; mais il ne fait pas connaître s'ils ont été imprimés, ou s'ils sont restés inédits.

CHELLERI (Fortuné) naquit à Parme (1), en 1668, d'un père allemand nommé *Keller*, qu'il perdit à l'âge de douze ans : il n'en avait que quinze lorsque sa mère mourut. Son oncle maternel, François-Marie Bassani, maître de chapelle de la cathédrale de Plaisance, le prit alors dans sa maison pour veiller, comme tuteur, à son éducation, se proposant de lui faire étudier la jurisprudence. Mais les heureuses dispositions de Chelleri pour la musique ne tardèrent point à se manifester, et Bassani, témoin de ses efforts et de ses progrès, renonça à son premier dessein, et lui donna des leçons de chant et de clavecin. Après trois années d'études sérieuses, il fut en état de remplir une place d'organiste. Pour ne pas rester un musicien ordinaire, le jeune Chelleri commença alors à étudier le contrepoint sous la direction de son oncle, et y fit de grands progrès. La mort de Bassani le laissa livré à ses propres forces; mais, au lieu de se décourager, il redoubla d'efforts pour se perfectionner dans son art. Son premier essai dans la musique dramatique fut l'opéra de *la Griselda*, qu'il fit représenter à Plaisance en 1707. L'année suivante, il fut appelé à Crémone pour y écrire l'opéra de la saison; après s'être acquitté de cette tâche, il s'embarqua à Gênes, le 7 janvier 1709, pour aller en Espagne, et il visita les principales villes de ce royaume pendant le reste de l'année. Après son retour en Italie, en 1710, il y déploya tant d'activité qu'au bout de douze ans il n'y avait presque pas de ville considérable qu'il n'eût enrichie de quelques-unes de ses compositions. Il termina sa carrière théâtrale par l'o-

(1) Suivant le livret de son opéra *Alessandro fra le Amazzoni* (*in Venezia, per Marino Rossetti*, 1715, in-12), Chelleri serait né à Milan; mais les partitions de ses ouvrages que j'ai vues à Paris, à Milan et à Vienne, portent aux titres, après son nom : *Parmigiano*.

Digitized by Google

péra de *Zenobia e Radamisto,* qui fut représenté au théâtre Sant-Angelo de Venise. L'évêque de Würtzbourg lui offrit alors la place de maître de chapelle : Chelleri accepta et se rendit en Allemagne. En 1725 il entra au service du landgrave de Hesse-Cassel, qui lui conféra les titres de maître de chapelle et de directeur de sa musique. L'année suivante, il partit pour l'Angleterre et demeura dix mois à Londres, où il publia un livre de cantates. Le successeur du landgrave Charles de Hesse-Cassel, qui était en même temps roi de Suède, le confirma dans son emploi de maître de chapelle, et le fit venir à Stockholm en 1731; mais, le climat ne convenant point à sa santé, il demanda la permission de retourner à Cassel, et l'obtint en 1734, avec le titre de conseiller de cour. Il est mort dans cette ville, en 1757, à l'âge de près de quatre-vingts ans. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° *La Griselda,* à Plaisance, en 1707. — 2° *Il gran Alessandro,* Crémone, 1708. — 3° *La Zenobia in Palmira;* Milan, 1711. — 4° *L'Atalanta ;* Ferrare, 1713. — 5° *L'Alessandro fra gli Amazzoni ;* Venise, 1715. — 6° *La Caccia in Etolia,* 1715. — 7° *Penelope ;* Venise, 1716. — 8° *L'Amalassunte, regina de Goti ;* Venise, 1718. — 9° *Alessandro Severo ;* Brescia, 1718. — 10° *L'Arsacide ;* Venise, 1719. — 11° *La Pace per amore ;* Venise, 1719. — 12° *Il Temistocle ;* Padoue, 1720. — 13° *Tamerlano ;* Trévise, 1720. — 14° *L'Innocenza diffesa;* Venise, 1721. — 15° *Zenobia e Radamisto ;* Venise, 1722. — 16° *Amor della patria,* 1722. — 17° Un livre de cantates et airs, publié à Londres, en 1726. — 18° Un livre de sonates et de fugues pour l'orgue et le clavecin; Cassel, 1729. Il a composé en Allemagne des psaumes, des messes, des sérénades, des oratorios, des trios, des ouvertures et des symphonies.

CHEMIN (Etienne du), avocat au parlement, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié : *Odes d'Horace mises en musique à quatre parties ;* Paris, 1661.

CHEMIN (Nicolas du). *Voy.* **DUCHEMIN**.

CHEMNITZ (Jean-Louis), médecin à Iever, dans le duché d'Oldenbourg, au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un mémoire intitulé *Dissertatio inauguralis de musices vi;* Gœttingue, 1809, in-8°.

CHENARD (Simon), acteur et chanteur de l'Opéra-Comique, naquit à Auxerre le 20 mars 1658. Fils d'un menuisier, il était destiné à la même profession; mais, après avoir été enfant de chœur à la cathédrale et avoir fait d'assez bonnes études de musique, il s'engagea dans une troupe de comédiens de province. Un ordre de la cour le fit aller à Paris, en 1782, pour débuter à l'Opéra; mais, ayant eu peu de succès à ce théâtre, il entra à la Comédie-Italienne (Opéra-Comique) où il se fit remarquer en 1783 dans le rôle de *Jacques* des *Trois Fermiers. La Fausse Magie,* de Grétry, *la Colonie,* et surtout le rôle d'*Alexis,* dans le *Déserteur,* consolidèrent ensuite sa réputation. Après la réunion de la Comédie italienne avec le *Théâtre Feydeau* sous le titre d'*Opéra-Comique,* Chenard fut un des sociétaires directeurs. Une belle voix de basse, un grand aplomb de musicien et un talent naturel de comédien le firent considérer longtemps comme un des meilleurs acteurs de ce spectacle. Il jouait bien du violoncelle : pour mettre ce talent en évidence, Berton écrivit pour lui l'opéra-comique intitulé *le Concert interrompu.* Retiré du théâtre avec la pension, Chenard mourut à Paris en 1831.

CHENEVILLET (Pierre), maître de musique et chanoine de Saint-Victor, à Clermont, vivait dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On a de lui : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Vota mea Domino ; Paris, Ballard, 1652. — 2° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli* Deus ultionis Dominus; Paris, Ballard, 1653. — 3° *Missa quatuor vocum ad imit. mod.* Indica mihi ; ibid., 1672.

CHENIÉ (Marie-Pierre), né à Paris le 8 juin 1773, fut élève de l'abbé d'Haudimont. A l'âge de seize ans, il fit exécuter une messe de sa composition à l'église Saint-Jacques de la Boucherie. En 1795 il est entré à l'orchestre de l'Opéra, comme contre-bassiste, et a pris sa retraite en 1820. Il a fait ensuite partie de l'orchestre du Théâtre-Italien, et fut attaché à la chapelle du roi. Pendant plusieurs années il a rempli les fonctions d'organiste de la Salpétrière. On connaît de lui des messes, des motets, trois *Te Deum,* un *Regina Cœli,* un *O salutaris,* un *Domine salvum,* etc., des romances et quelques pièces fugitives. Nommé professeur de contre-basse au Conservatoire, il y a formé quelques bons élèves, parmi lesquels on remarque MM. Durier et Guillon. Chenié est mort à Paris le 6 mai 1832.

CHÉNIER (Marie-Joseph), poëte, né à Constantinople en 1764, fut amené fort jeune en France, et fit ses études à Paris. Il fut membre de toutes les assemblées législatives depuis 1792 jusqu'en 1802, puis inspecteur général de l'ins-

Digitized by Google

truction publique, et enfin membre de l'Académie française (2e classe de l'Institut). Il mourut à Paris le 1er janvier 1811. Ce n'est point ici le lieu d'examiner la vie politique ni les œuvres littéraires de cet écrivain célèbre; mais il doit être mentionné comme auteur d'un *Rapport fait à la Convention nationale, au nom des comités d'instruction publique et des finances* (le 10 therm. an III), *sur la nécessité d'organiser le Conservatoire de musique;* Paris, an III, imprimerie nationale, une feuille in-8°. C'est à la suite de ce rapport que la Convention décréta l'institution du Conservatoire de musique de France.

CHERBLANC (Jean-Louis), violoniste et compositeur, né à Morancé (Rhône) le 23 mars 1809, fit ses premières études de musique et de violon à Lyon. A l'âge de dix-sept ans, il était attaché à l'orchestre du théâtre des Célestins de cette ville. En 1829 il se rendit à Paris, et fut admis au Conservatoire le 3 juin de la même année, pour y suivre le cours de violon de Baillot. Doué d'une belle organisation musicale, il fit de rapides progrès sous la direction de ce grand maître. Le second prix de son instrument lui fut décerné au concours de 1831, et il obtint le premier en 1832. Ses études étant terminées au 1er octobre de l'année suivante, M. Cherblanc se retira du Conservatoire ainsi que de l'orchestre de l'Opéra, où il était attaché depuis plusieurs années, pour retourner à Lyon, où il occupa immédiatement la place de premier violon *solo* du Grand Théâtre. Il a publié plusieurs œuvres pour son instrument, au nombre desquelles on remarque des cahiers de duos pour deux violons, des fantaisies avec quatuor, op. 3 et 4, Paris, S. Richault; une fantaisie sur le *Cor des Alpes*, de H. Proch, pour violon, piano et quatuor, op. 2, *ibid.*, et d'autres productions du même genre.

CHERICI (Sébastien), compositeur, né près de Bologne en 1647, fut d'abord maître de la cathédrale de Pistoie, et devint ensuite, vers 1684, maître de chapelle de l'académie *dello Spirito santo,* à Ferrare. Il fut aussi académicien philharmonique de Bologne. On connaît de lui : 1° *Inni sacri a* 2, 3, 4 *et* 5 *voci con violini e senza,* op. 1; Bologne, 1672. — 2° *Armonia di divoti concerti a* 2 *e* 3 *voci con violini e senza,* op. 2; Bologne Jacques Monti, 1681, in-4°. Il y a une deuxième édition de cet œuvre, datée de Bologne, 1698, in-4°. — 3° *Compieta breve concertata a* 3 *e* 4 *voci con violini ripieni,* op. 3; Bologne, Jacques-Monti, 1686, — 4° *Motetti a* 2 *e* 3 *voci con violini e senza,* op. 4; Bologne, Silvani, 1700 : c'est la troisième édition de cet œuvre. — 5° *Componimenti da camera a due voci,* op. 5°; Bologne, 1688, in-4° obl. — 6° *Motetti sagri a due e tre voci con violini e senza* , op. 6; Bologne 1695, in-4°. Cet ouvrage est dédié à l'empereur Léopold Ier. Il y a une édition postérieure. — 7° *Il Cieco nato, oratorio* (*da Giberto Ferri*) *da cantarsi nella chiesa della confraternità del SS. Sacramento, eretta in S. Lorenzo* (de Ferrare), *posto in musica dal signor Sebastiano Cherici, l'anno* 1679. Le livret de cet ouvrage a été imprimé à Ferrare chez *del Gigli,* en 1679, in-8°

CHÉRON (André), maître de musique à l'Opéra, y entra en 1734, et y battit la mesure pendant plusieurs années. En 1750, il devint chef du chant, et en remplit les fonctions jusqu'en 1753; puis on le fit inspecteur de la musique jusqu'en 1758, époque où il fut mis à la pension. Il mourut en 1766. Chéron a publié : 1° Trios pour trois flûtes, op. 1. — 2° Duos et trios de flûtes, op. 2. On connaît aussi quelques motets de sa composition. On lui attribue les basses des premiers livres de sonates de Leclair; enfin il a écrit la musique des vers qui furent chantés dans la tragédie de *Nicéphore,* en 1732.

CHÉRON (Augustin-Athanase), acteur de l'Opéra de Paris, naquit le 26 février 1760, à Guyancourt (Seine-et-Oise). La nature lui avait donné une voix de basse taille de la plus belle qualité, étendue, égale, sonore et d'un timbre métallique. A cette époque l'art du chant était inconnu en France, et le seul moyen qu'eût un chanteur pour plaire au public était de posséder un organe agréable et une belle articulation. Chéron était pourvu de ces deux avantages, et, de plus, sa physionomie était belle et sa taille majestueuse; cela suffit pour lui faire obtenir un ordre de début, bien qu'il n'eût point encore chanté sur la scène. Il n'avait pas vingt ans lorsqu'il parut pour la première fois à l'Opéra; car ce fut en 1779 qu'il débuta : les applaudissements du public décidèrent sa réception. Très-bon musicien et doué d'intelligence, il comprenait bien ce qu'il chantait et le rendait d'une manière convenable. D'ailleurs sa facile émission de voix le mettait à l'abri de l'habitude de crier, qui n'était que trop fréquente parmi les acteurs dont il était entouré; mais cette facilité même, qui secondait en lui une certaine paresse naturelle, l'empêchait de mettre dans son chant et dans son jeu du feu et de l'expression. Toutefois, dans les rôles qui avaient été écrits pour lui, il était souvent fort satisfaisant. Parmi ceux

Digitized by Google

où il s'est le plus distingué, on doit citer Agamemnon dans *Iphigénie en Aulide,* le pacha dans *la Caravane,* le roi d'Ormus dans *Tarare,* et particulièrement *Œdipe à Colone.* Après sa retraite, qui eut lieu en 1802, il vécut quelque temps à Tours, puis vint se fixer à Versailles, où il est mort le 5 novembre 1829.

CHÉRON (Anne), née **CAMEROY**, femme du précédent, cantatrice de l'Opéra de Paris, a vu le jour dans un village des environs de cette ville, en 1767. Les circonstances qui l'amenèrent sur le théâtre sont assez singulières pour mériter d'être rapportées ici. Sa sœur aînée était servante chez un médecin nommé le docteur Mittié. Ayant reçu des compliments de son maître sur la beauté de sa voix, elle lui parla de sa jeune sœur qui en avait une encore plus belle. Le docteur, lié avec Gossec, lui parla de ces deux cantatrices contadines. A cette époque Gossec venait d'être nommé directeur de l'école de chant et de déclamation des *Menus-Plaisirs.* Occupé de chercher des voix, il saisit l'occasion qui lui était offerte, et obtint qu'on fit venir de son village la jeune Cameroy. Sa voix était réellement belle, et les maîtres de l'école de chant entreprirent de la cultiver. Ces maîtres étaient alors Piccinni, Langlé et Guichard. Lays s'était joint à eux pour développer le talent de mademoiselle Cameroy, à qui l'on fit prendre alors, on ne sait pourquoi, le nom de *mademoiselle Dozon.* Reçue aux appointements à l'école, au mois de juin 1783, elle y reçut non-seulement des leçons de musique et de chant, mais des conseils de Molé pour la déclamation; Deshayes le père lui donna des leçons de danse, et Donnadieu, fameux maître d'armes de ce temps, lui fit faire des exercices pour l'habituer à des mouvements libres et souples. Après quinze mois de travaux assidus, ses maîtres déclarèrent qu'elle était en état de débuter à l'Opéra, et elle y parut avec un succès brillant, le 17 septembre 1784, dans le rôle de Chimène. A cette époque le talent et la renommée de madame Saint-Huberty étaient dans tout leur éclat : les ennemis de cette grande actrice crurent trouver dans les débuts de mademoiselle Dozon les moyens d'y porter atteinte; un parti se forma pour la débutante, et pendant quelque temps le public se partagea en faveur des deux rivales; mais l'engouement cessa bientôt, et lorsqu'en 1786 mademoiselle Dozon épousa Chéron, elle n'occupait plus à l'Opéra que le second rang, qui était encore assez beau lorsqu'il n'y avait au premier que madame Saint-Huberty. Cependant le rôle d'Antigone dans *Œdipe* vint à cette époque lui rendre toute la faveur du public; ce rôle fut toujours celui qui lui fit le plus d'honneur, et qui fut le mieux assorti à ses facultés. Sacchini le lui avait enseigné avec soin. La petitesse de sa taille, sa maigreur, au lieu de faire obstacle à ses succès, comme dans les autres rôles, étaient là d'accord avec la situation du personnage; elle y mettait beaucoup de sensibilité, et le caractère de sa voix, qui était ce que les Italiens appellent *soprano sfogato*, convenait fort bien au genre de la musique. Aucune autre actrice n'a produit après madame Chéron autant d'effet qu'elle dans le rôle d'Antigone. La délicatesse de sa santé l'obligea de quitter le théâtre en 1800, à l'âge de trente-trois ans. Elle se retira d'abord à Tours, avec son mari; puis elle se fixa à Versailles. Si elle vit encore au moment où cette notice est écrite (1860), elle est âgée de quatre-vingt-treize ans.

CHÉRON (Louis), amateur de musique à la Ferté-sous-Jouarre, dans la première moitié du dix-neuvième siècle, est auteur d'un système de notation exposé dans un livre qui a pour titre : *Éléments de musique d'après une nouvelle manière de l'écrire, qui en facilite singulièrement l'étude sans laisser les élèves étrangers à la musique en usage, qu'elle leur donne le moyen de lire, et par conséquent d'exécuter;* Paris, Dumartray, 1834, 1 vol. in-4° de 64 pages, avec 17 planches de musique. Quoique le frontispice indique une adresse de libraire à Paris, cet ouvrage a été imprimé dans la ville où résidait l'auteur. Le système de notation exposé par M. Chéron consiste à réduire la portée à quatre lignes, le nombre des clefs à deux qui se posent chacune sur deux lignes, à conserver la forme des notes ordinaires ainsi que leurs valeurs, et à substituer aux noms de ces notes la désignation par des chiffres pour tous les sons de l'échelle chromatique. Ce système n'a eu aucun succès, et le livre qui l'expose est resté dans une profonde obscurité. Le titre indique assez qu'il est fort mal écrit.

CHERUBINI (Marie-Louis-Charles-Zénobi-Salvador), compositeur célèbre, naquit à Florence le 8 septembre 1760, d'après une note qu'il a donnée à Choron, en 1809, pour la notice insérée dans le *Dictionnaire historique des Musiciens,* mais le 14 du même mois, suivant le catalogue de ses œuvres rédigé par lui. Son père, Barthélemi Cherubini, était professeur de musique et accompagnateur (*Maestro al cembalo*) du théâtre de la Pergola. Les premiers principes de la musique lui furent enseignés

Digitized by Google

avant qu'il eût accompli sa sixième année. A l'âge de neuf ans il reçut des leçons d'harmonie et d'accompagnement de Bartolomeo Felici et de son fils Alexandre. Puis il passa sous la direction de Pierre Bizzari et de Joseph Castrucci, qui lui firent continuer ses études de composition et qui lui donnèrent quelques notions de l'art du chant. Ses progrès furent si rapides qu'à l'âge de treize ans il écrivit une messe solennelle (la première de son catalogue) et un intermède pour un théâtre de société. Un peu plus tard la messe fut suivie de deux autres, à quatre voix et orchestre, de deux *Dixit*, des *Lamentations de Jérémie*, d'un *Miserere*, d'un *Te Deum*, d'un oratorio exécuté à Florence dans l'église de Saint-Pierre, d'un motet, d'un second intermède représenté dans la même ville, d'une grande cantate, et de plusieurs opéras. Au milieu de ces travaux, le jeune artiste avait atteint l'âge de dix-sept ans, et ses études n'avaient point eu d'interruption. Déjà il a savouré les douceurs d'une gloire naissante; cependant une seule chose l'occupe au milieu de ses succès; c'est d'augmenter la somme de ses connaissances par des études plus sévères encore, sous la direction d'un grand maître : enfin c'est à cette époque de sa brillante jeunesse qu'on le voit renoncer aux séductions des applaudissements, pour s'engager dans une voie toute scolastique. Étonné de trouver dans le jeune Cherubini de si belles facultés, Léopold II, grand-duc de Toscane, si recommandable à la postérité par la douceur de son gouvernement, par sa bienfaisance et par son goût pour les arts, lui accorda, en 1778, une pension, afin qu'il pût aller, conformément à son désir, s'instruire près de Sarti à Bologne, des conditions et du style propres aux compositions scientifiques. Abandonnant alors l'école du dix-huitième siècle pour remonter au seizième, d'imitateur de Durante et de Leo qu'il avait été jusqu'alors, il se fit élève de Palestrina. Après 1777, Cherubini est à Bologne, près de Sarti, et le catalogue chronologique de ses ouvrages ne nous montre plus, pendant les années 1778 et 1779, que des antiennes à quatre, cinq et six voix, sur le plain-chant, dans la manière des anciens maîtres de l'école romaine. Ces morceaux ne sont que des études, et ces études, Cherubini les fait avec persévérance jusque vers le milieu de l'année 1780, c'est-à-dire jusque dans sa vingtième année. Ainsi ce jeune homme, dont la première enfance fut la manifestation d'une organisation toute musicale, employa onze années à prendre connaissance des lois de l'harmonie et des artifices de l'art d'écrire! Il y a loin de là aux méthodes expéditives de notre temps, et à l'éducation improvisée des compositeurs de notre siècle de hâte; mais il y a loin aussi du mérite de ces compositeurs à celui de Cherubini. Ce n'est pas que je croie à la nécessité absolue d'un temps si long pour une éducation complète de musicien. Par la méthode d'analyse et par des exercices bien gradués et progressifs, il est possible de l'abréger de plus de moitié sans rien négliger du domaine immense de la science. Mais la méthode d'analyse a été de tout temps inconnue dans les écoles de musique en Italie. Sarti ne l'employait pas plus que les autres maîtres dans son enseignement. Admirables dans la pratique par leur sentiment exquis de la tonalité et du rhythme, ces maîtres ne fournissaient à leurs élèves que des modèles parfaits; mais la plupart étaient incapables d'expliquer l'origine ou les motifs des règles qu'ils prescrivaient. Aux questions de leurs élèves, à leurs objections, ils ne connaissaient qu'une réponse : l'autorité de l'école. De là la longue durée des études pour faire un musicien accompli par la méthode des maîtres italiens. Instruit par elle, Cherubini n'a pu acquérir que par une longue pratique sa merveilleuse intelligence de tous les faits relatifs aux formes du style, à la tonalité, au rhythme, à la modulation. Lui-même, maître parfait, lorsqu'il s'agissait de montrer par un exemple l'application du précepte, ne pouvait presque jamais trouver l'explication de celui-ci. Malheur à l'élève qui ne le comprenait pas à demi-mot; car le mot tout entier lui venait rarement. Cette difficulté d'élocution concernant des choses dont la pratique lui était si familière, était pénible pour lui : elle lui donnait de l'humeur contre l'élève qui lui causait cet embarras. Auber, Halévy et quelques autres artistes distingués qui ont fait leurs études sous sa direction le reconnaîtront à ce portrait. On serait dans l'erreur si l'on croyait que le *Cours de contrepoint et de fugue*, publié sous son nom, contredit nos assertions à ce sujet; car Cherubini ne songea jamais à écrire un traité dogmatique sur ces matières. Il avait fait pour ses élèves des modèles de toutes les espèces de contrepoints simples et doubles, d'imitations, de canons et de fugues : une ou deux feuilles de principes, assez semblables à ce qu'on trouve dans l'ouvrage de Mattei, précédaient les exemples : tous les élèves de Cherubini ont copié ces feuilles et savent comme moi ce qui en est. L'idée d'une spéculation sur ces modèles vint à je ne sais qui; mais il fallait un texte; Cheru-

Digitized by Google

bini n'en voulait point écrire. Ce fut, je crois, Halévy qui eut la complaisance de se charger de cette tâche pour son maître. Telle est la vérité sur le cours de contrepoint et de fugue publié sous le nom du grand artiste.

Cherubini a écrit en tête du catalogue de ses ouvrages une notice en quelques lignes sur sa jeunesse (1) : on y voit que Sarti ne l'occupait pas seulement à écrire des contrepoints et des fugues, mais qu'il lui faisait composer les airs de seconds rôles de ses opéras; étude excellente qui délassait l'élève de ses travaux scolastiques, entretenait l'habitude de la production de ses idées, et lui faisait acquérir l'expérience de la musique dramatique. Au premier abord, il semble que la mémoire de Cherubini soit en défaut sur cette époque de sa vie, car la notice dit qu'il obtint vers 1777 ou 1778 la pension du grand-duc Léopold pour aller à Bologne étudier auprès de Sarti. Ce fut, en effet, dans les derniers mois de 1777 qu'il partit pour cette ville. La notice ajoute qu'il resta près de ce maître trois ou quatre ans; cependant tous ses ouvrages écrits dans l'année 1779 sont datés de Milan, ce qui n'indique qu'un an et quelques mois de séjour à Bologne. L'explication de ce fait se trouve dans le changement de position de Sarti à cette époque. Fioroni, maître de la cathédrale de Milan, était mort au commencement de l'année 1779, et, Sarti ayant obtenu sa place au concours, Cherubini suivit son maître à Milan et y acheva ses études.

Enfin, dans l'automne de 1780, commença pour le jeune artiste la carrière de compositeur dramatique par l'opéra en trois actes *il Quinto Fabio*, représenté à Alexandrie de la Paille pendant la foire. *C'est mon premier opéra*, dit Cherubini : *j'avais alors dix-neuf ans accomplis*. Il se trompe, il en avait vingt. Nous n'avons aucun renseignement sur le succès de cet opéra; car Cherubini garde le silence sur le sort de ses ouvrages. Il y a lieu de croire que le *Quinto Fabio* ne réussit que médiocrement. Le jeune maître étant resté sans engagement pendant toute l'année 1781, il n'écrivit rien pour le théâtre, à l'exception d'un opéra commencé pour Venise, et non achevé, par des motifs que Cherubini ne fait pas connaître. L'année 1782 fut une des plus actives de la vie de l'illustre maître; car il donna, pendant le carnaval à Florence, son *Armida*, en trois actes; *Adriano in Siria*, aussi en trois actes, pour l'ouverture du nouveau théâtre de Livourne, au printemps; *il Mesenzio*, également en trois actes, à Florence, pendant l'automne. De plus, il écrivit dix nocturnes à deux voix, quatre mélodies à voix seule, un air avec orchestre pour Crescentini, à Livourne, un autre air pour Rubini, chanteur qui avait alors de la renommée, comme celui du même nom que nous avons connu longtemps après, et deux duos avec accompagnement de *deux cors d'amour*, pour un Anglais. Dans l'année 1783, le catalogue nous révèle un fait longtemps ignoré, à savoir, que Cherubini a écrit un deuxième *Quinto Fabio*, en trois actes, et l'a fait représenter à Rome au mois de janvier. Nul doute que cet ouvrage ne soit différent de celui qui avait été joué en 1780 à Alexandrie de la Paille; car Cherubini a marqué celui-ci de la croix qui indique, dans son Catalogue, l'absence de son manuscrit ou de la copie de ses ouvrages, tandis qu'il possédait le manuscrit original de l'opéra de Rome, en 520 pages. Dans l'automne de la même année, il fit représenter à Venise l'opéra-bouffe en deux actes intitulé *lo Sposo di trè, marito di nessuna*.

La réputation de Cherubini s'étendait et prenait de l'importance, car on lit dans l'*Indice teatrale* de 1784 que les Vénitiens l'appelaient *il Cherubino*, non à cause de son nom, mais pour la grâce de ses chants (*toccante meno al suo nome, dalla dolcezza de' suoi canti*). On voit aussi dans le Catalogue que les Jésuites de Florence, dans le dessein d'attirer la foule dans leur église, avaient fait parodier un oratorio sur des morceaux de ses opéras, et que Cherubini composa deux chœurs pour cet oratorio, qui fut exécuté pendant l'hiver de 1784. Dans la même année il donna l'*Idalide*, en 2 actes, à Florence, et *Alessandro nell'Indie*, à Mantoue, pour la foire. Cherubini nous apprend, dans sa petite notice, qu'il partit pour Londres dans l'automne de la même année.

Là de nouveaux succès l'attendaient. Après avoir écrit six morceaux, dont un *finale* pour un *Demetrio* de différents auteurs, il fit jouer au théâtre du roi *la Finta principessa*, opéra-bouffe en deux actes, qui obtint une vogue décidée. Moins heureux dans son *Giulio Sabino*, joué en 1786 dans la même ville, il ne put le faire représenter deux fois, parce que l'ouvrage fut assassiné par les chanteurs (*was murdered*) à la première représentation, dit Burney (1). Le dégoût que causa cette chute au

(1) Bottée de Toulmon l'a publiée avec le Catalogue (Paris, 1843, in-8°)

(1) *A General History of Music*, t. IV, p. 527.

Digitized by Google

compositeur le fit s'éloigner de Londres, avant même que la saison fût achevée. Il se rendit à Paris au mois de juillet 1786, et s'y établit, ne croyant pas peut-être que ce fût pour si longtemps. Son début n'y fut pourtant point heureux; car le Catalogue nous apprend qu'il écrivit dans la même année une grande cantate pour le concert de la loge Olympique, sur le sujet d'*Amphion*, mais qu'elle ne fut pas exécutée. La partition de cet ouvrage forme 153 pages. Dix-huit romances d'Estelle, roman de Florian, publiées en deux livraisons, sont les seules productions de Cherubini inscrites sous la la date de 1787. Il avait dû se rendre à Turin pour y composer, l'*Ifigenia* en trois actes, qui fut représentée pendant le carnaval. Les almanachs des théâtres d'Italie nous apprennent que cet ouvrage eut un brillant succès, et qu'il fut joué dans la même année à Milan, à Parme et à Florence. L'*Ifigenia* fut l'adieu de Cherubini à sa patrie; car, bien qu'il y ait fait un voyage longtemps après, il n'y travailla plus. Parti de Turin après la représentation de son opéra, il retourna à Paris pour achever la partition de *Démophon*, qui fut son premier opéra français. Là commença pour lui une carrière nouvelle, et s'opéra une transformation complète de son talent.

L'administration de l'Opéra avait confié à Vogel, auteur de la musique de la *Toison d'Or*, le poëme de *Démophon*, grand opéra de Marmontel. Deux années s'étaient écoulées sans que le travail du compositeur fût achevé; les excès d'intempérance auxquels il se livrait habituellement laissaient peu d'espoir qu'il pût terminer sa partition. Dans cette situation, Marmontel exigea que son ouvrage fût donné à Cherubini, qui lui avait été présenté par un de ses amis. Une fièvre maligne conduisit Vogel au tombeau le 28 juin 1788, et le 2 décembre de la même année le *Démophon* de Cherubini fut représenté à l'Opéra. Il y produisit peu d'effet, et le public l'accueillit avec froideur. C'est un curieux sujet d'étude historique que la partition de cet opéra, si on la compare à l'*Ifigenia* que Cherubini avait écrite à Turin au commencement de la même année. Dans cette dernière partition la mélodie abonde, et parmi quelques morceaux pleins de charme on remarque un trio de la plus grande beauté. *Démophon*, au contraire, ne nous offre que de la sécheresse dans les cantilènes, des motifs vagues, de nombreux défauts de rhythme et de symétrie dans les phrases, et, ce qui est pire que tout cela, une monotonie languissante dans la couleur générale de l'ouvrage. L'harmonie même n'y a rien de distingué, et l'on a peine à reconnaître dans cette faible production l'ouvrage d'un homme qui, bientôt après, se fit considérer à juste titre comme un grand maître. D'où pouvait naître l'embarras qui comprimait ainsi le génie de Cherubini? Évidemment il était produit par les exigences de la scène française, auparavant inconnues au compositeur, et qu'il n'avait pas eu le temps d'étudier; puis d'une langue peu musicale qui ne lui offrait pas les rhythmes cadencés de sa langue maternelle, rhythmes si favorables à la contexture de la mélodie! La gêne et la préoccupation des difficultés se font apercevoir partout dans le *Démophon;* or le talent qui s'exerce dans les conditions défavorables ne peut rien produire que de médiocre. De temps en temps on aperçoit un commencement d'heureuse mélodie, par exemple, dans l'air *Faut-il enfin que je déclare,* et dans celui-ci, *Au plaisir de voir tant de charmes, etc.;* mais bientôt les détestables vers prétendus lyriques de Marmontel viennent dissiper ce parfum mélodique qui semblait vouloir s'exhaler : le pauvre Cherubini ne sait que faire de ces vers de toutes dimensions, qui tantôt l'obligent à faire sa phrase de cinq mesures, et tantôt ne lui en permettent que deux, ou le contraignent à augmenter la valeur des temps musicaux pour faire deux mesures avec une. La composition de cet opéra dut être pour lui un long supplice.

En 1789 Léonard, coiffeur de la reine, obtint un privilége pour élever à Paris un théâtre d'Opéra italien. Viotti fut chargé d'aller en Italie former la compagnie parmi les chanteurs les plus renommés. Ceux qu'il ramena méritaient d'être classés parmi les plus habiles de l'Italie : c'étaient Viganoni, Mandini, la Morichelli et l'excellent acteur Raffanelli, qu'on revit à Paris environ douze ans plus tard, et qui n'avait rien perdu de son beau talent. Ces chanteurs furent mis sous la direction de Cherubini, pour ce qui concernait la distribution des rôles et pour tout ce qui était du ressort de la musique. La troupe fit son début dans une espèce de bouge qu'on appelait *le théâtre de la foire Saint-Germain*. C'est là que furent exécutés, avec une perfection jusqu'alors inconnue, les meilleurs ouvrages d'Anfossi, de Paisiello, et de Cimarosa, dans lesquels Cherubini avait introduit d'excellents morceaux de sa composition. Tous ces morceaux étaient marqués du cachet d'un talent supérieur; ils excitèrent une admiration générale. Bien des amateurs se souviennent encore du délicieux quatuor *Cara, da voi dipende,* qui était placé dans les

Digitized by Google

Viaggiatori felici et du trio inséré dans *l'Italiana in Londra*. Ces productions offrent un sujet d'étude plein d'intérêt, si on les compare avec *Démophon*, et surtout avec *Lodoïska*, opéra français que Cherubini écrivit dans le même temps. Elles prouvent que leur auteur avait alors deux manières très-distinctes; l'une, simple comme celle de Cimarosa et de Paisiello, et qui ne se distinguait que par une pureté de style supérieure à tout ce qu'on connaissait; l'autre, sévère, plus harmonique que mélodique, riche de détails d'instrumentation, et type alors inapprécié d'une école nouvelle, destinée à changer toutes les formes de l'art.

Cherubini, dans le même temps, était occupé de la composition de *Marguerite d'Anjou*, opéra en trois actes qui ne fut point achevé, mais dont il écrivit huit morceaux qui se trouvent parmi ses manuscrits originaux. Déjà il était préoccupé d'un style profondément dramatique et nouveau que lui avait inspiré le sujet de *Lodoïska*. Il mit beaucoup de soin dans la partition de cet ouvrage, qui fut représenté en 1791; cette belle composition, où le développement des proportions dans la coupe des morceaux d'ensemble, la nouveauté des combinaisons, et les richesses instrumentales sont si remarquables, fit une révolution dans la musique française, et fut l'origine de la musique d'*effet* que tous les compositeurs modernes ont imitée avec diverses modifications. Aussi vit-on ceux de l'École française, particulièrement Méhul, Steibelt, Berton, Lesueur, Grétry même, se jeter dans cette route nouvelle, et y porter seulement des différences qui tenaient à leur génie. A la vérité, Mozart, avait déjà révélé par ses immortelles compositions des *Noces de Figaro* et de *Don Juan*, tout l'effet que peuvent produire de grandes combinaisons harmoniques et de belles dispositions instrumentales unies à d'heureuses mélodies; mais ces ouvrages, venus trop tôt, même pour que les compatriotes de Mozart fussent en état de les comprendre, étaient alors absolument inconnus des étrangers. Nul doute que Cherubini n'ait suivi ses propres inspirations dans le genre nouveau qu'il introduisit en France : la comparaison de son style avec celui de son illustre prédécesseur le prouve jusqu'à l'évidence.

La révolution commencée par *Lodoïska* fut achevée par *Élisa, ou le Mont Saint-Bernard*, et par *Médée*. Malheureusement ces opéras, dont la musique excite encore, après plus de soixante ans, l'admiration des artistes, ont été composés sur des poëmes ou dénués d'intérêt, ou écrits d'un style ridicule; en sorte qu'ils n'ont pu se maintenir sur la scène; mais ce qui prouve qu'il n'a manqué à Cherubini, pour obtenir des succès populaires, que des ouvrages ou plus intéressants ou plus raisonnables, c'est l'effet d'entraînement qu'a produit l'opéra des *Deux Journées*, dont la musique est écrite dans le système de ses autres compositions françaises, mais dont le poëme, plus intéressant, est mieux assorti aux accents de cette belle musique. Plus de deux cents représentations de cet ouvrage n'ont pas fatigué l'enthousiasme des vrais connaisseurs.

Toutefois, malgré la haute réputation dont Cherubini jouissait dans toute l'Europe, il n'avait point en France un sort digne de son talent. Les émoluments d'une place d'inspecteur du Conservatoire composaient tout son revenu, et suffisaient à peine aux besoins d'une famille nombreuse. Le chef du gouvernement qui avait succédé au Directoire, laissait dans l'oubli ce même homme dont le nom était révéré en France, en Angleterre, en Italie et surtout en Allemagne. L'*oubli* n'est peut-être pas le mot juste ici; c'était de l'antipathie qu'avait Napoléon pour l'auteur des *Deux-Journées*. Ce sentiment a été attribué à divers motifs; mais l'anecdote suivante paraît en avoir été l'origine. Au retour des brillantes campagnes d'Italie, le général Bonaparte avait demandé qu'on exécutât devant lui au Conservatoire de musique une marche fort médiocre composée pour lui par Paisiello. On profita de cette circonstance pour lui faire entendre une cantate et une marche funèbre écrite par Cherubini pour les funérailles du général Hoche. Soit que le héros fût mécontent qu'on eût chanté devant lui une autre gloire militaire; soit qu'il fût blessé qu'on ne se fût pas borné à faire ce qu'il avait désiré, il montra de l'humeur. S'approchant de Cherubini, il ne lui dit pas un mot des morceaux qu'il venait d'entendre, et se borna à donner les plus grands éloges à Paisiello et à Zingarelli, qu'il déclarait les premiers musiciens de l'époque. *Passe encore pour Paisiello*, répondit Cherubini; *mais Zingarelli!* Dès ce moment il y eut entre le futur empereur et le grand artiste un éloignement invincible.

Après l'attentat du 3 nivôse, le premier consul reçut aux Tuileries des députations de tous les corps constitués et des administrations d'établissements publics. Le Conservatoire envoya aussi la sienne. Cherubini s'y trouvait avec les autres inspecteurs de cette école; mais il se tenait caché derrière ses collègues pour échapper à une entrevue qu'il savait ne pouvoir lui être agréable. *Je ne vois pas M. Cherubini*, dit le premier consul, affectant de prononcer ce nom

Digitized by Google

à la française : l'artiste fut obligé de se montrer ; mais il ne dit pas un mot.

Quelques jours après, il reçut une invitation à dîner. Après le repas, Napoléon, marchant à grands pas dans le salon, entama avec Cherubini, qui le suivait du mieux qu'il pouvait, une conversation sur la musique, dans laquelle il passait alternativement de la langue italienne à la française. Le premier consul revint encore sur sa préférence pour la musique de Paisiello et de Zingarelli. Poussé à bout par le grand artiste, il s'écria tout à coup : « Je vous dis que j'aime « beaucoup la musique de Paisiello : elle est douce « et tranquille. Vous avez beaucoup de talent, « mais vos accompagnements sont trop forts. — « Citoyen consul, je me suis conformé au goût « des Français. — Votre musique fait trop de « bruit : parlez-moi de celle de Paisiello ; c'est « celle-là qui me berce doucement. — J'entends « (répliqua le compositeur), vous aimez la mu« sique qui ne vous empêche pas de songer aux « affaires de l'État. » Cette réponse spirituelle fit froncer le sourcil du maître qui n'aimait pas ces libertés de langage : il ne la pardonna jamais.

Le 4 octobre 1803, Cherubini fit représenter à l'Opéra *Anacréon* ou l'*Amour fugitif*, en 2 actes ; ouvrage remarquable par plusieurs morceaux d'une grande beauté, au nombre desquels est une ouverture devenue célèbre. Malheureusement le livret, entièrement dépourvu d'intérêt, en empêcha le succès. Par respect pour le grand talent de l'auteur de la musique, l'administration du théâtre fit jouer un certain nombre de représentations de cette pièce, et la partition fut gravée ; mais le public n'en comprit jamais le mérite. La mauvaise fortune qui poursuivait l'illustre compositeur fit encore sentir son influence dans le ballet d'*Achille à Scyros*, dont Cherubini avait composé la plus grande partie de la musique, et qui fut joué à l'Opéra en 1804. Il s'y trouvait une scène admirable de bacchanale et beaucoup de morceaux d'une rare délicatesse d'expression ; mais le goût français ne put admettre les gaucheries d'Achille déguisé en femme. Achille est une grande figure antique qui n'est pas tolérable dans une situation grotesque.

Le peu de ressources trouvées à la scène française par Cherubini pour l'existence de sa famille le décida, en 1805, à accepter un engagement avantageux qui lui était offert pour aller écrire à Vienne quelques opéras. Parti de Paris avec sa famille au printemps, il arriva bientôt dans la ville impériale, où son premier soin fut de présider à la mise en scène de sa *Lodoïska*. Il écrivit pour cet ouvrage un air nouveau qui fut chanté par madame Campi, et deux entr'actes. *Faniska* fut le premier opéra dont la composition lui fut confiée. Il avait terminé sa partition, quand la guerre fut déclarée entre l'Autriche et la France. Avec une rapidité qui tenait du prodige, les Français, vainqueurs au pas de course, entrèrent à Vienne à l'improviste, et terminèrent une campagne de peu de mois par la victoire d'Austerlitz et par la paix de Presbourg. Napoléon, apprenant que Cherubini était à Vienne, le fit appeler et lui dit en l'apercevant : *Puisque vous êtes ici, M. Cherubini, nous ferons de la musique ensemble ; vous dirigerez mes concerts.* Il y eut en effet environ douze soirées musicales, tant à Vienne qu'à Schœnbrunn : Cherubini les organisa et dirigea l'exécution. Il reçut en indemnité une somme assez forte, mais la faveur impériale s'arrêta là pour lui.

Le 25 février 1806, *Faniska*, opéra en 3 actes, fut représenté à Vienne sur le théâtre de la porte de Carinthie. Les beautés de cet ouvrage excitèrent l'admiration des artistes de cette ville. Haydn et Beethoven déclarèrent l'auteur de cette belle partition *Le premier compositeur dramatique de son temps*. Les musiciens français, et Méhul lui-même, souscrivirent à cet éloge. Cependant les désastres de la guerre avaient plongé la cour impériale et les habitants de Vienne dans la tristesse. Les circonstances n'étaient pas favorables pour les entrepreneurs du théâtre ; l'engagement souscrit avec Cherubini pour les autres ouvrages projetés fut rompu ; l'illustre compositeur partit de Vienne le 9 mars, et arriva à Paris le 1er avril. Trois semaines étaient alors nécessaires pour franchir la distance d'une de ces villes à l'autre. Revenu dans sa position d'inspecteur du Conservatoire, Cherubini expia dans un repos forcé la gloire d'un succès qui semblait braver les dédains de Napoléon.

Une fête improvisée au Conservatoire accueillit le retour de Cherubini à Paris. On y exécuta quelques morceaux de ses opéras, et son entrée dans la salle fut saluée par des transports d'enthousiasme. Cette protestation de tout ce qu'il y avait alors de musiciens distingués à Paris et d'une jeunesse ardente, contre la défaveur impériale qui frappait un grand artiste, loin d'être favorable à celui-ci, ne pouvait que lui nuire. Le même délaissement continua de peser sur Cherubini, dont le découragement est marqué d'une manière bien significative dans le catalogue de ses œuvres ; car les années 1806, 1807 et 1808 n'offrent que l'indication de fragments de quelques pages. Pendant toute cette époque, une occupa-

Digitized by Google

tion frivole devint pour lui un goût passionné et lui fit en quelque sorte oublier la musique : elle consistait à dessiner à la plume, sur des cartes à jouer, des figures et des scènes dont les trèfles, piques, cœurs ou carreaux formaient des parties intégrantes. Il employait quelquefois à ce travail sept ou huit heures dans une seule journée. Ces dessins, où l'on trouvait souvent une imagination originale, étaient recherchés par ses amis et lui faisaient oublier ses chagrins.

Cependant quelques amis essayèrent de vaincre les répugnances et les préventions du maître de l'empire : ils engagèrent Cherubini à écrire un opéra italien pour le théâtre des Tuileries, et Crescentini promit de chanter le rôle principal. Le compositeur se laissa persuader, et, quelques mois après, la partition de *Pimmaglione* fut achevée. *Pimmaglione!* ouvrage charmant, d'un genre absolument différent des autres productions de Cherubini, et dans lequel on trouvait quelques scènes de la plus heureuse conception! Napoléon parut étonné quand on lui eût dit le nom de l'auteur de cette œuvre; il montra d'abord quelque satisfaction, mais il n'en résulta aucune amélioration dans le sort du compositeur. Tant d'injustice devait porter le découragement dans l'âme de l'artiste; mais tout à coup, au milieu de la disgrâce où il était tombé, des circonstances imprévues guidèrent Cherubini vers un genre nouveau qu'on peut considérer comme un des titres les plus solides de sa gloire. Il venait de s'éloigner de Paris, pour goûter, chez M. le prince de Chimay, un repos d'esprit, un calme, dont il éprouvait l'impérieux besoin. Il était dans un de ces moments de dégoût de l'art qu'il n'est pas rare de rencontrer dans la vie des plus grands artistes; mais, pour donner un aliment à son esprit, il s'était épris de la botanique, et semblait ne vouloir plus s'occuper que de cette science. Or il arriva qu'on voulut exécuter un jour une messe en musique dans l'église de Chimay pour la fête de Sainte-Cécile; mais, pour réaliser ce projet, il manquait précisément la musique de la messe. On eut recours à Cherubini. Le président de la société d'harmonie qui avait formé le projet vint, à la tête des musiciens, exposer à l'illustre maître avec timidité l'objet de leur désir. *Non, cela ne se peut pas*, fut la réponse brève et sèche par laquelle Cherubini accueillit cette demande; et tel avait été le ton dont elle fut prononcée, que les pauvres harmonistes n'osèrent insister et se retirèrent confus. Parmi les habitants du château, tout le monde garda le silence sur ce qui venait de se passer, dans la crainte de contrarier le maître.

Cependant on remarqua le lendemain que Cherubini se promenait seul dans le parc, d'un air préoccupé, sans faire son excursion botanique de chaque jour. Madame de Chimay recommanda qu'on ne le troublât pas; mais elle fit mettre du papier de musique sur la petite table dont il se servait pour son herbier. Le soir venu, chacun prit dans le salon ses habitudes ordinaires, sans paraître remarquer ce que faisait Cherubini. Bientôt on le vit, assis à sa table près de la cheminée, tirer de grandes barres de partition et écrire en silence, sans approcher du piano. Le lendemain il ne descendit pas de sa chambre avant l'heure du dîner. Après quelques jours passés ainsi, il appela Auber au piano, lui mit sous les yeux la partition d'un *Kyrie* à trois voix avec orchestre, confia la partie de soprano à M[me] Duchambge, pria le prince de chanter la basse, et se chargea du ténor. Ce morceau était le premier de la messe en *fa* devenue si célèbre depuis lors. Des exclamations admiratives s'échappèrent de toutes les bouches sur cette belle composition. Cherubini écrivit ensuite le *Gloria*, dont la beauté ne laisse rien à désirer dans le genre concerté, soit qu'on le considère sous le rapport de la nouveauté des formes, soit qu'on s'y attache à l'examen du style et des qualités de l'art d'écrire. Cherubini avait dû se renfermer dans les ressources que lui offrait Chimay pour cet ouvrage : or on n'y trouvait alors ni haute-contre ni contralto : de là l'obligation d'écrire à trois voix. Dans l'instrumentation, on ne voit qu'une flûte, un basson, deux clarinettes et deux cors avec les instruments à cordes, parce qu'il n'y avait pas autre chose dans la ville; mais, avec ces faibles moyens, le génie du maître a su produire les plus beaux effets de la musique moderne.

Le *Kyrie* et le *Gloria* avaient pu seuls être terminés pour le jour indiqué : ils furent exécutés tant bien que mal à Chimay, le 22 novembre 1808; mais, de retour à Paris, Cherubini écrivit le *Credo* et les autres morceaux de la messe pendant les premiers mois de 1809, et l'ouvrage entier fut exécuté à l'hôtel du prince de Chimay, au mois de mars de la même année. Les chanteurs n'étaient pas en grand nombre, mais tous habiles et possédant de bonnes voix. Parmi les violons de l'orchestre, on remarquait Baillot, Rode, Libon, Kreutzer, Habeneck, Mazas, Grasset, etc.; la partie de violoncelle était jouée par Lamare, Duport, Levasseur, Baudiot, Norblin; Tulou, jouait la flûte; Delcambre, le basson; Lefebvre et Dacosta, les clarinettes; Frédéric Duvernoy et Domnich, les cors. Je n'oublierai jamais l'effet que produisit ce bel ouvrage avec de tels inter-

Digitized by Google

prêtes. Toutes les célébrités de Paris, en quelque genre que ce fût, assistaient à cette soirée, où la gloire du grand compositeur brilla de son éclat le plus vif. Pendant l'intervalle qu'il y eut entre le *Gloria* et le *Credo*, des groupes se formèrent dans les salons, et tout le monde exprima une admiration sans réserve pour cette composition d'un genre nouveau, où Cherubini s'était placé au-dessus de tous les musiciens qui avaient écrit jusqu'alors dans le style d'église concerté. La réunion des beautés sévères de la fugue et du contrepoint avec l'expression d'un caractère dramatique, et la richesse des effets d'instrumentation, met ici le génie de Cherubini hors de pair. La messe de *Requiem*, connue sous le nom de Mozart, n'a pas cette sévérité de style; elle appartient au genre de l'harmonie allemande et au goût instrumental. Le succès qu'obtint dans toute l'Europe le bel ouvrage dont il vient d'être parlé détermina son auteur à en produire beaucoup d'autres. La restauration de l'ancienne monarchie française, en faisant cesser l'espèce de proscription qui pesait sur Cherubini, lui fournit des occasions fréquentes de déployer son génie dans ce genre. En 1816 il succéda à Martini dans l'emploi de surintendant de la musique du roi, et dès lors il dut écrire beaucoup de messes et de motets pour le service de la chapelle royale; il n'en a été publié qu'une partie, mais la plupart de ces ouvrages sont considérés par les artistes comme des compositions d'un ordre très-élevé.

Des critiques et des biographes ont dit que la musique de Cherubini manque de mélodie; ils ont même refusé à l'artiste le génie nécessaire pour en inventer : leur erreur est évidente. N'y eût-il que le duo de l'opéra d'*Épicure*, écrit par ce compositeur, que la grande scène de *Pimmaglione* chantée par Crescentini, que le délicieux air des *Abencérages*, si souvent chanté avec succès par Ponchard, que celui d'*Anacréon chez lui* (*Jeunes filles aux regards doux*), et que le chœur si suave de *Blanche de Provence*, il serait prouvé que Cherubini était doué de la faculté d'imaginer des mélodies plus neuves de formes peut-être que beaucoup d'autre musique considérée comme essentiellement mélodieuse. La mélodie abonde dans *les Deux Journées;* mais telle est la richesse de l'harmonie qui l'accompagne, tel était l'éclat du coloris de l'instrumentation à l'époque où parut cet ouvrage, telle était surtout alors l'insuffisance des lumières du public pour apprécier les combinaisons de toutes ces beautés, que le mérite de la mélodie ne fut pas apprécié à sa juste valeur; ce mérite disparaissait au sein de toutes ces choses dont les Français n'avaient pas l'intelligence. Les mêmes critiques et les mêmes biographes, qui ne savent guère de quoi ils parlent, assurent que l'auteur d'*Élisa* et de *Médée* manque d'originalité; or, une des qualités les plus remarquables des mélodies qui viennent d'être citées, est précisément l'originalité, car les formes en sont absolument inusitées, quoique gracieuses. Il est un défaut qui aurait pu être signalé avec plus de justesse dans les œuvres dramatiques de Cherubini, et qui a peut-être nui plus que toute autre cause au succès de ses ouvrages : je veux parler d'une certaine absence de l'instinct de la scène qui se fait remarquer dans les plus belles productions de son génie. Presque toujours le premier jet est heureux ; mais, trop enclin à développer ses idées par le mérite d'une admirable facture, Cherubini oublie les exigences de l'action ; le cadre s'étend sous sa main, la musique seule préoccupe le musicien, et les situations deviennent languissantes. Qu'on examine avec soin toutes les grandes partitions de Cherubini, et l'on verra que toutes reproduisent plus ou moins ce défaut.

C'est encore ce même défaut qui empêcha le succès du *Crescendo*, opéra-comique donné par Cherubini au théâtre Feydeau le 1er septembre 1810. Pour une pièce légère en un acte, il avait écrit une partition de 522 pages en petites notes. Ces longs développements détruisaient l'action scénique. Il y avait cependant dans cet ouvrage un air chanté par Martin, dont l'originalité était bien remarquable : le sujet était la description d'un combat, faite à un homme qui déteste le bruit : l'air se chantait à demi-voix et l'orchestre accompagnait *pianissimo*. Rien de plus piquant que cette création du génie de Cherubini.

Le 6 avril 1813, Cherubini fit jouer à l'opéra les *Abencérages*, ouvrage en 3 actes, dans lequel il y avait de grandes beautés, mais dont l'action était lente et froide. Il n'eut point de succès. Après cette dernière épreuve, le compositeur sembla avoir renoncé au théâtre, car pendant vingt ans il n'écrivit plus pour la scène que des ouvrages de circonstances politiques, en collaboration avec d'autres musiciens. Le service de la chapelle royale l'occupa d'ailleurs presque exclusivement depuis 1816. Appelé en 1821 à la direction du Conservatoire de Paris, qui avait alors le titre d'*École royale de musique et de déclamation*, il porta dans ses nouvelles fonctions l'exactitude scrupuleuse du devoir, l'esprit d'ordre qu'il avait eu à toutes les époques de sa vie, et un dévouement entier à la prospérité de l'établissement. Sévère, exigeant envers les profes-

Digitized by Google

seurs et employés, comme il l'était pour lui-même, il mettait peu d'aménité dans ses rapports avec les artistes placés sous son autorité. Presque toujours les demandes qu'on lui adressait étaient accueillies par un refus; souvent même, avant qu'il sût de quoi il s'agissait, un *non* s'échappait instinctivement de sa bouche. Cependant il y avait en lui un sentiment sincère du juste qui le faisait revenir d'une première impression peu favorable, si, sans être effrayé de sa brusquerie, on lui donnait les explications nécessaires. Son amour de la régularité était porté si loin que, tirant à chaque instant sa montre, il comptait les minutes où chaque chose devait être faite. Quiconque ne le satisfaisait pas sous ce rapport courait grand risque d'être rudement gourmandé. Il lui arriva même un jour de dire au marquis de Lauriston, ministre de la maison du roi, qui s'était fait attendre pour une distribution de prix: *Vous arrivez bien tard, Monseigneur!* Du reste, homme d'esprit autant que grand artiste, il avait souvent des mots d'une finesse remarquable.

Quoiqu'on pût lui reprocher un peu trop de minuties dans les détails de sa direction du Conservatoire, il n'en est pas moins vrai qu'il releva cette école, déchue de son ancienne splendeur pendant qu'elle était placée dans les attributions de M. Papillon de la Ferté, intendant des Menus-Plaisirs du roi. Le respect qu'inspirait le grand talent de Cherubini exerçait son influence sur les professeurs et les élèves : la gloire de son nom rejaillissait sur l'établissement qu'il dirigeait.

Les agitations et les grands événements qui troublèrent la France pendant l'année 1813, et préparèrent la chute du gouvernement impérial, exercèrent sans doute leur influence sur Cherubini, car, après la représentation des *Abencérages*, on ne trouve plus dans le catalogue de ses œuvres qu'une romance jusqu'au mois de février 1814, c'est-à-dire dans l'espace de dix mois. Mais bientôt l'activité lui revint, et son talent fut incessamment occupé par des ouvrages de circonstance. Parmi ces productions on remarque l'opéra-comique *Bayard à Mézières*, dont il composa la musique avec Catel, Boieldieu et Niccolo; des marches et pas redoublés pour la garde nationale de Paris et pour la musique d'un régiment prussien; des chants guerriers et des cantates avec orchestre. Ce fut dans cette même année qu'il écrivit son premier quatuor pour 2 violons, alto et basse (en *mi* bémol) qui a été gravé longtemps après, avec cinq autres. Ces compositions sont d'un ordre très-distingué : Cherubini y a un style à lui, comme dans tous ses ouvrages : il n'imite ni la manière de Haydn, ni celle de Mozart, ni celle de Beethoven.

La Société philharmonique de Londres l'ayant invité à se rendre en cette ville et à composer des morceaux pour ses concerts, il s'éloigna de Paris vers la fin de février 1815, et, dans l'espace de quelques mois, écrivit une ouverture à grand orchestre, une symphonie complète, et un hymme au printemps, à 4 voix et orchestre, qui a été gravé à Paris quelques années après. De retour à Paris au mois de juillet suivant, Cherubini y perdit, par la suppression du Conservatoire, sa place d'inspecteur de cette école, seule ressource qu'il eût alors pour la subsistance de sa famille; mais bientôt après il en fut indemnisé par sa nomination à l'une des places de surintendant de la chapelle du roi. Il était parvenu à l'âge de cinquante-six ans lorsqu'il fut appelé à ce poste honorable; position digne de son talent et de sa grande renommée. Cet âge est rarement celui de l'activité; mais les travaux de l'illustre artiste furent à cet égard une exception très-remarquable. L'esprit est frappé d'étonnement à l'aspect du catalogue de ses productions à cette époque de sa vie.

Le service ordinaire de la chapelle des rois Louis XVIII et Charles X consistait en une messe basse, pendant laquelle les musiciens chantaient différents morceaux dont la durée ne devait pas être plus longue que la messe dite par le prêtre. Cette obligation était nouvelle pour Cherubini, dont le génie était enclin aux longs développements. Ce ne fut pas sans effort qu'il parvint à comprimer ses idées dans des limites si étroites; mais sa prodigieuse habileté parvint à surmonter les obstacles, et chacun des morceaux qui sortirent de sa plume pour le service de la chapelle, pendant les quatorze années suivantes, firent naître l'admiration des artistes. Les conditions dont je viens de parler expliquent l'exiguïté des messes n° 174, 196, 202, 211, du catalogue de ses œuvres, et 8 du supplément, dans la comparaison qu'on en peut faire avec les messes solennelles en *fa* et en *ré* mineur. Rarement on exécutait une messe entière à la chapelle du roi : souvent toute la durée de l'office était rempli par un *Kyrie* suivi d'un motet. Cette circonstance explique le nombre considérable de morceaux détachés qu'indique le catalogue des ouvrages de Cherubini. C'est ainsi qu'on y remarque treize *Kyrie* qui n'appartiennent pas aux partitions de messes entières; deux *Gloria*; un *Credo*; neuf *O Salutaris*, deux *Sanctus*, deux *Agnus Dei*, deux Litanies complètes de la Vierge, deux *Pa-*

Digitized by Google

ter noster, deux *Tantum ergo*, enfin dix-sept motets divers plus ou moins développés. Outre ces compositions de musique religieuse, on doit citer encore une première messe de *Requiem* pour quatre voix et orchestre, composée pour l'anniversaire de la mort de Louis XVI, et la messe du sacre de Charles X; productions de l'ordre le plus élevé. Bien qu'on puisse reprocher peut-être trop de bruit et des formes trop dramatiques au *Dies iræ* de la première, l'art d'écrire y est si remarquable, tous les autres morceaux sont d'un caractère à la fois si mélancolique et si noble, qu'il est permis de ranger cet ouvrage parmi les plus beaux de son auteur. Le dernier morceau, dans lequel l'artiste a exprimé avec autant de simplicité que de profondeur l'épuisement de tout sentiment vital et l'entrée dans le repos éternel, saisit le cœur et y fait entrer la terreur. C'est le comble de l'art, qu'une composition semblable. Lorsque la messe du sacre de Charles X fut répétée dans une des salles des *Menus-Plaisirs*, il n'y eut qu'un cri d'admiration parmi ceux qui assistaient à la séance. On ne pouvait se persuader qu'un homme de soixante-cinq ans eût pu trouver en abondance des idées si jeunes et si fraîches. Hummel, qui était auprès de Cherubini, s'écria dans un transport d'enthousiasme : *C'est de l'or, que votre messe!* Hummel, grand amateur de ce métal, ne croyait pas pouvoir faire un éloge plus complet.

Depuis la chute des *Abencérages*, en 1813, Cherubini semblait avoir renoncé au théâtre, n'ayant pris qu'une part de collaboration peu importante dans *Bayard à Mézières*, en 1814. Sept ans après, *Blanche de Provence*, autre opéra de circonstance composé à l'occasion du baptême du duc de Bordeaux, en collaboration avec Berton, Boieldieu, Kreutzer, et Paer, lui avait fourni l'occasion d'écrire quelques morceaux parmi lesquels on remarquait un chœur, composition charmante qu'on a entendue avec ravissement dans plusieurs concerts. Dans l'espace d'environ vingt ans, ce fut tout ce que le talent du maître enfanta pour l'art dramatique. Deux fois pourtant la velléité de cette carrière lui était revenue dans l'intervalle. La première pensée de son retour à la scène lui fut suggérée par Guilbert de Pixérécourt, qui désirait rajeunir son ancien mélodrame des *Mines de Pologne*, en traduisant et arrangeant pour l'Opéra-Comique *Faniska*, composé à Vienne par Cherubini en 1805. Quelques essais furent faits; mais, en revoyant sa partition, l'auteur de la musique se persuada qu'elle n'avait pas les conditions nécessaires de succès pour la scène française : il n'autorisa pas l'achèvement de la traduction, et l'entreprise fut abandonnée. Il n'en fut pas de même de la mise en scène d'un autre opéra dont il avait composé la musique en 1793, et qui était resté dans son portefeuille. Cet ouvrage, intitulé *Koukourgi*, était un grand opéra en 3 actes que la stupidité du *libretto* n'avait pas permis de représenter. Ses amis en connaissaient des morceaux et désiraient que la musique fût adaptée à une meilleure pièce. Cherubini lui-même s'arrêta à cette idée, et par l'entremise d'Auber il obtint de Scribe et de Mélesville une coopération qui donna pour résultat *Ali Baba ou les Quarante Voleurs;* sujet tiré des *Mille et une Nuits*. L'intention des deux littérateurs avait été d'employer toute l'ancienne partition du maître; mais Chebini trompa leur attente en ne conservant de cette musique qu'un petit nombre de morceaux, et faisant un ouvrage presque entièrement neuf, dont le manuscrit original, indiqué dans le catalogue, est de *mille pages*. C'est en vérité quelque chose de merveilleux qu'un musicien dont les premières compositions portent la date de 1773 ait pu écrire avec la verve de la jeunesse, soixante ans après, une immense composition, modifier son talent avec une rare facilité, sans cesser d'être lui-même, trouver des idées fraîches et brillantes, quand on n'espérait de lui que de l'expérience et du savoir, et rencontrer des accents d'amour et de passion dans un cœur septuagénaire. *Ali Baba* fut représenté à l'Opéra le 22 juillet 1833.

Après ce dernier effort de sa muse dramatique, Cherubini ne perdit pas le goût de son art, mais il le cultiva dans ce qu'il offre de doux et de paisible, n'attendant plus rien du produit de ses ouvrages et ne travaillant que pour lui-même et quelques amis. Des solféges pour les examens ou concours du Conservatoire, quelques petites pièces pour des *albums*, cinq quatuors de violon, un quintette pour les instruments à cordes, et une messe de morts pour voix d'hommes et orchestre, remplirent les années 1834 à 1842. Dans l'hiver de 1838, il réunit chez lui quelques artistes, et leur fit entendre le quintette qu'il venait d'achever. Tous éprouvèrent la plus vive émotion à l'audition de cet ouvrage, dont l'auteur était alors âgé de soixante-dix ans. Si l'on accorde que ce grand âge n'était pas étranger à l'impression produite, il n'en est pas moins vrai que tout le monde reconnut dans cette œuvre une fraîcheur d'idées qui ne semblait pas pouvoir être le partage d'un vieillard déjà penché sur le bord de la tombe. La main de Cherubini était tremblante lorsqu'elle traçait ses dernières émanations de son talent; mais sa pensée avait conservé toute sa netteté,

Digitized by Google

toute sa vigueur. Dans les trois années qui suivirent, cette forte pensée chercha le repos et ne produisit plus que quelques solféges.

En résumant le nombre de compositions produites pendant cette longue et laborieuse existence, et les rangeant par ordre de genres, nous y trouvons : 1° Onze messes solennelles complètes, dont cinq ont été publiées en grandes partitions. — 2° Deux messes de *Requiem* avec orchestre, publiées. — 3° des *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus* et *Agnus* de diverses dimensions et combinaisons de voix et d'instruments, dont la réunion formait le service de cinq autres messes pour la chapelle du roi de France : une partie de ces ouvrages a été publiée. — 4° *Credo* à 8 voix avec orgue, dont la fugue a été publiée dans le traité de composition de l'auteur de cet article, puis dans celui de Cherubini. — 5° Deux *Dixit*. — 6° Un *Magnificat*, à quatre voix et orchestre. — 7° Un *Miserere*, à 4 voix et orchestre. — 8° Un *Te Deum*, à 4 voix et orchestre. — 9° *Quatre Litanies* de la Vierge. — 10° Deux *Lamentations de Jérémie*, à 2 voix et orchestre. — 11° Un *Oratorio*. — 12° Trente-huit motets, graduels, hymnes, etc., avec grand ou petit orchestre, dont une partie a été publiée. — 13° Vingt antiennes sur le plain-chant, à 4, 5 et 6 voix. — 14° Treize opéras italiens. — 15° Cinquante-neuf airs italiens avec orchestre pour divers opéras. — 16° Neuf duos, *idem*. — 17° Cinq trios et quatuors, *idem*. — 18° Sept morceaux d'ensemble, finales et chœurs, *idem*. — 19° Quelques madrigaux italiens. — 20° Seize opéras français, dont sept n'ont pas été publiés en partition, et quatre ont été faits conjointement avec d'autres compositeurs. — 21° Un Ballet. — 22° Dix-sept airs et autres morceaux pour des opéras français, avec orchestre. — 23° Dix-sept grandes cantates et autres morceaux de circonstance, avec orchestre. — 24° Huit hymnes et chants révolutionnaires avec orchestre. — 25° Soixante-dix-sept nocturnes et chants italiens, romances françaises et petits morceaux de circonstance. — 26° Un grand nombre de canons. — 27° Une multitude de solféges à 1, 2, 3 et 4 voix. — 28° Symphonie à grand orchestre. — 29° Ouverture, *idem*. — 30° Des entr'actes, marches et contredanses, *idem*. — 31° Quinze marches et pas redoublés pour des instruments à vent. — 32° Six quatuors pour deux violons, alto et basse (gravés). — 33° Un quintette, *idem*. — 34° Sonate pour deux orgues. — 35° Six sonates pour le piano (gravées). — 36° Deux pièces pour deux orgues à cylindres. — 37° Grande fantaisie originale pour le piano, composée pour M^me^ Duchambge. — 38° Morceaux détachés pour divers instruments, etc. Les indications qu'on vient de lire ne sont que sommaires : pour connaître les titres et l'importance de toutes les œuvres du grand artiste, il faut consulter le catalogue que lui-même en avait dressé avec l'esprit méthodique qui le distinguait, et qu'il a accompagné de notes intéressantes. Ce catalogue a été publié par Bottée de Toulmon, sous ce titre : *Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu M.-L.-C.-Z.-S. Cherubini, ex-surintendant de la musique du roi, directeur du Conservatoire de musique*, etc., etc. Paris, 1843, in-8° de 36 pages.

Après avoir été pendant vingt ans inspecteur du Conservatoire de musique de Paris, Cherubini fut nommé professeur de composition de cette école, en 1816; puis il en devint le directeur, en 1821. Les élèves principaux de son cours de composition ont été Zimmerman, Batton, MM. Halévy et Leborne. Longtemps auparavant, Auber avait appris de lui le contrepoint. Devenu surintendant de la musique du roi en 1816, il en a rempli les fonctions jusqu'au mois d'août 1830. A cette époque, la chapelle du roi a été supprimée par l'effet de la révolution qui a changé le gouvernement. Nommé chevalier de la Légion d'honneur en 1815, il est devenu depuis lors officier de cet ordre, puis commandeur et chevalier de celui de Saint-Michel. L'Institut de Hollande, l'Académie de musique de Stockholm et l'Académie des beaux-arts de l'Institut de France l'avaient admis au nombre de leurs membres. Cherubini a fait partie des divers jurys d'examen des pièces et de la musique pour la réception des ouvrages à l'Opéra, depuis 1799 jusqu'au mois d'avril 1824. Retiré de la direction du Conservatoire en 1841, à cause de son grand âge, sa santé déclina assez rapidement, et, le 15 mars 1842, il expira dans sa quatre-vingt-deuxième année, laissant à sa famille un nom illustre et vénéré, à la postérité, des œuvres qui seront toujours admirées des connaisseurs.

On a publié sur Cherubini plusieurs notices parmi lesquelles on remarque : — 1° *L. Cherubini's kurze Biographie und æsthetische Darstellung seine Werke*; Erfurt, 1809, in-8°, avec son portrait. — 2° Loménie (Louis de) : *M. Cherubini, par un homme de rien* (pseudonyme de M. de Loménie); Paris, 1841, in-12. — 3° Miel (Edme-François-Antoine) : *Notice sur la vie et les ouvrages de Cherubini* (S.-L. et S.-D.); Paris, 1842, in-8°. — 4°. Place (Charles), *Essai sur la composition musicale : Biographie et analyse phrénologique de Cherubini*, Paris, 1842, in-8°, avec une planche représentant le tableau phrénologique de la tête du maître.

Digitized by Google

L'auteur de cette notice, médecin phrénologue, exilé à Bruxelles par suite du coup d'État du 2 décembre 1851, a pour objet de démontrer la très-fausse donnée qu'il n'y avait dans le cerveau de l'illustre artiste d'autre faculté que celle de la combinaison des sons. — 5° Picchianti (Luigi) : *Notizie sulla vita e sulle opere di L. Cherubini;* Florence, 1844. On a gravé un portrait de Cherubini, d'après le beau tableau de Ingres.

CHESNAYE (M. Duchemin de la), juge suppléant au tribunal de première instance du département de la Seine, fils d'un ancien magistrat, est né en Normandie en 1769. Il a fait imprimer un *Éloge funèbre de T.·. R.·. F.·. Dalayrac, ancien dignitaire de la R.·. loge des Neuf-Sœurs, lu dans cet atelier, par le F.·.*, etc.; Paris, 1810, in-8°.

CHEUNIER (...), musicien français, vécut vers le milieu du seizième siècle. Il est connu par une suite de chansons françaises à quatre voix, qui forment la plus grande partie du sixième livre de la collection rare et précieuse intitulée *Trente-cinq livres des chansons nouvelles à quatre parties, de divers autheurs; à Paris, par Pierre-Attaingnant*, 1539-1549, in-4° obl.

CHEVALIER, musicien de la musique de la chambre de Henri IV et de Louis XIII, jouait du violon et de la viole bâtarde appelée *quinte*. Dans un catalogue des ballets de la cour, à quatre et cinq parties, faits par Michel Henry (mss. de la Vallière, à la Bibliothèque de Paris, n° 3512, neuvième portefeuille), l'un des vingt-quatre violons de la grande bande de Louis XIII, on trouve ce passage : « Sept airs sonnez la « nuict de Saint-Julien, en 1587, par nous *Chevalier, Lore, Henry l'Aisné, Lamotte, Richaine*, et aultres, sur luths, espinettes, man- « dores, violons, flustes à neuf trous, etc., le « tout bien d'accord, sonnant et allant par la « ville. Henry fist la plupart des dessus; les « parties lors n'estoient que cinq. *Planton* y « jouist la quinte, et depuis lors *Chevalier* a « faict aussi la quinte. » On voit par ce catalogue que Chevalier était auteur de la musique du ballet de Saint-Julien dont il est ici question. Ce musicien paraît avoir été un des plus habiles de son temps, en France, pour la composition de la musique instrumentale, et surtout pour la musique de ballet. Henry donne, dans le catalogue indiqué précédemment, la liste des autres ballets composés par Chevalier; en voici les titres : 1° *Ballet des Enfants fourrés de malice, à cinq parties*, neuf airs. — 2° *Ballet de Tiretaine, faict le lundi gras, dansé au Louvre devant Henri le Grand*, quatre airs. — 3° *Le ballet de la Mariée, faict par le comte d'Auvergne, les parties* (accompagnement) *par Chevalier*, quatre airs (1600). — 4° *Le ballet des Valets de festes*, deux airs (1609). — 5° *Le grand ballet de Nemours*, quatre airs, 28 février (1604). — 6° *Le grand ballet faict au mariage de monsieur de Vendôme à Fontainebleau* (9 juillet 1609). Le premier air seulement est de Chevalier. — 7° *Le ballet des Gens de la reine Marguerite* (1609), trois airs. — 8° *Ballet du roi Artus, dansé chez la reine Marguerite* (1609, 16 février), six airs. — 9° *Ballet de monsieur le Dauphin* (Louis XIII), janvier 1609, cinq airs par Chevalier. — 10° *Grand ballet*, idem (1609), cinq airs. — 11° *Ballet des Morfondus* (1609), sept airs. — 12° *Ballet de cinq hommes et cinq filles* (1599), treize airs. — 13° *Ballet des Dieux* (1599), treize airs. — 14° *Ballet des Sibilots* (1601), trois airs. — 15° *Ballet des Souffleurs d'alchimie* (1604), quatre airs. — 16° *Ballet des Juifs fripiers* (1604), première partie, cinq airs; deuxième partie, deux airs. — 17° *Ballet faict par monsieur de Bassompières* (1604), parties de Chevalier. — 18° *Ballet des Janissaires*, idem, six airs. — 19° *Ballet des Vieilles Sorcières* (1598), sept airs. — 20° *Ballet des Garçons de taverne* (1598), cinq airs. — 21° *Ballet des Sarrasins* (1598), quatre airs. — 22° *Ballet des Juifs faict par monsieur de Nemours lorsque le duc de Savoye alloist à Paris*, quatre airs de Chevalier. — 23° *Ballet des Maistres des comptes et des Margueilliers*, cinq airs par Chevalier (1604). — 24° *Ballet des Amoureulx contrefaits* (1610), cinq airs par Chevalier. Dans les *Airs de cour mis en tablature de luth*, par Gabriel Bataille (Paris, 1611, 2 vol. in-4°), on trouve l'air de ce ballet, intitulé *Récit aux dames*. — 25° *Ballet de Monsieur de Vendosme* (1608), neuf airs. — 26° *Ballet des Indiens* (1608), sept airs. — 27° *Ballet des Hermaphrodites* (1608), quatre airs. — 28° *Ballet du Prince de Condé* (1605), quatre airs. — 29° *Ballet de la Reine* (31 janvier 1609), trois airs. — 30° *Ballet que le Roy fist à Tours, revenant de son mariage à Bordeaux le jour du mardi gras* (16 février 1616). — 31° *Ballet de la Reine, faict à Tours au retour de Bordeaux* (1616), trois airs. — 32° *Ballet de Madame la duchesse de Rohan* (1617), sept airs. — 33° *Ballet des Chambrières à louer* (1617), quatre airs.

CHEVALIER de Montréal (M[lle] Julia), née à Paris le 20 avril 1829, s'est fait connaître comme poëte et comme compositeur de romances. Elle en a publié trois recueils comme Album, avec accompagnement de piano, à Paris

Digitized by Google

chez Challiot. M[lle] Chevalier de Montréal a fait imprimer beaucoup de pièces de poésies, des odes et d'autres productions littéraires.

CHEVÉ (ÉMILE), ancien chirurgien de la marine, né en 1804, à Douarnenez (Finistère), s'est fait connaître d'abord par une thèse remarquable, publiée en 1836, sur la fièvre jaune qui a régné au Sénégal en 1830; il avait été décoré en 1831 pour sa conduite lors de cette épidémie. Ayant épousé la sœur de M. Aimé Paris, il s'est épris de passion pour la propagation de la musique par la méthode du *méloplaste*, et a quitté l'enseignement de la médecine (il ne la pratiquait pour ainsi dire pas), pour fonder des cours de musique vocale par cette méthode. Ardent propagateur de la méthode de Galin modifiée par ses successeurs, M. Chevé a publié divers ouvrages pour l'usage des personnes qui suivent ses cours, entre autres : 1° *Méthode élémentaire de musique vocale;* Paris, imprimerie de Hauquelin, 1844, 1 vol. in-8°. La partie technique seule de cet ouvrage est rédigée par M. Chevé, les exercices pratiques sont de M[me] Chevé. Un quatrième tirage de la septième édition (clichée) du même ouvrage porte le titre suivant : *Méthode élémentaire de musique vocale, par M. et M[me] Emile Chevé. Ouvrage repoussé à l'unanimité, le* 9 *avril* 1850, *par la commission du chant de la ville de Paris, composée* de MM..., etc.; Paris, chez les auteurs, octobre 1857, 1 vol. gr. in-8°. — 2° *Méthode élémentaire d'harmonie* (avec M[me] Chevé); Paris, 1846, 2 vol-in-8°. — 3° *Appel au bon sens de toutes les nations qui désirent voir se généraliser chez elles l'enseignement musical;* Paris, 1845, gr. in-8° de 79 pages. Les exagérations et les assertions hasardées qui remplissent cet écrit ont pour base les notions fausses dont l'auteur est imbu concernant les prétendus inconvénients du système ordinaire de l'enseignement de la musique, et les avantages non moins imaginaires de la méthode proposée. Comme ses prédécesseurs, M. Chevé a demandé avec instance, aux autorités compétentes, des concours entre ses élèves et ceux des autres écoles de musique, notamment avec ceux du Conservatoire de Paris; concours impossibles, et par la nature des choses, et sous les conditions imposées par ceux qui les demandent. Les concours sont impossibles par la nature des choses; car les méloplasticiens enseignent une notation de leur choix, et non celle qui est d'un usage universel : or il ne peut y avoir de concours entre des choses de nature si différente. Il faudrait donc préalablement vider la question de préférence entre les divers systèmes de notations; question sur laquelle on n'a pas moins déraisonné depuis deux siècles que sur les méthodes d'enseignement. C'est donc avec raison que les prétentions de M. Chevé à cet égard ont toujours été repoussées par les gouvernements, par les commissions spéciales et par les chefs d'écoles où l'on enseigne la musique suivant l'usage universel. M. Chevé a essayé de tirer vengeance des refus qu'il a éprouvés, par la publication de plusieurs pamphlets, au nombre desquels on remarque : 1° *Protestation adressée au comité central de l'instruction primaire de la ville de Paris, contre un rapport de sa commission de chant;* Paris, 1847, in-8° de 64 pages. — 2° *Coup de grâce à la routine musicale, à l'occasion d'un nouveau rapport de la commission spéciale de surveillance de l'enseignement du chant, dans les écoles communales de la ville de Paris; commission composée de* MM. Victor Fouché, *président*, Ad. Adam, *de l'Institut;* Auber, *de l'Institut;* Barbereau; Boulet; Carafa, *de l'Institut;* L. Clapisson; Ermel; Édouard Rodrigues, *vice-président;* F. Halévy, *de l'Institut;* G. Hequet, *rapporteur;* Jomard, *de l'Institut;* Gide, Zimmerman; Demoyencourt, *secrétaire;* Paris, 1851, in-8° de 79 pages. — 3° *La Routine et le bon sens, ou les Conservatoires et la méthode Galin-Paris-Chevé; Lettres sur la musique*, par M. Émile Chevé; Paris, 1852, in-8° de 192 pages. — 4° *Historique et procès-verbal du concours musical ouvert à Paris, le* 12 *juin* 1853, *sous la présidence de M. Henri Reber, suivi des comptes rendus des journaux et accompagné de notes;* Paris, 1853, in-8° de 82 pages. M. Chevé ne se pique pas de politesse envers ses adversaires dans ses libelles : il n'y fait preuve que de violence. Au surplus, le public a laissé passer inaperçus ces recueils d'arguties illisibles.

CHEVÉ (M[me] NANINE), née PARIS, femme du précédent, a dirigé conjointement avec son mari les cours de musique par la méthode du méloplaste, et a collaboré à une partie des ouvrages cités dans l'article précédent; elle est, de plus, auteur d'une *Nouvelle Théorie des accords, servant de base à l'harmonie;* Paris, 1844, in-8° de 72 pages, lithographiée.

CHEVESAILLES (...), autrefois violoniste au théâtre des Beaujolais, puis marchand de musique, et enfin retiré dans les environs de Paris, où il vivait encore en 1835, a publié une *Petite méthode de violon,* ouvrage sans valeur. On a aussi publié sous le nom de ce musicien : 1° Beaucoup d'airs variés pour violon seul; Paris, Dufaut et Dubois (Schonenberger). — 2° Des valses et des airs variés pour flûte seule; Paris, Carli,

Digitized by Google

Mme Joly. — 3° Idem pour clarinette. — 4° Idem pour guitare; Paris, Hentz-Jouve. — 5° *Nouvelle méthode de guitare;* Paris, madame Joly. Cette méthode a eu trois éditions.

CHEVILLARD (Pierre-Alexandre-François), virtuose violoncelliste, professeur de son instrument au Conservatoire impérial de Paris, et premier violoncelle solo de l'Opéra italien, est né à Anvers le 15 janvier 1811. Après avoir appris les éléments de la musique en cette ville, il fut admis comme élève au Conservatoire de Paris le 15 mars 1820. Il y obtint le second prix de solfége en 1823, et le premier lui fut décerné en 1825. Norblin fut son professeur de violoncelle. Ses heureuses dispositions se développèrent rapidement sous la direction de ce maître; le second prix de son instrument lui fut décerné au concours de 1826, et il remporta brillamment le premier dans l'année suivante. Pour compléter son instruction musicale, Chevillard suivit un cours d'harmonie, puis l'auteur de cette notice lui enseigna la composition. A cette époque, Chevillard était violoncelle solo du théâtre du Gymnase : il abandonna cette position, en 1831, pour entrer à l'orchestre du Théâtre-Italien. Au moment où il débutait dans sa carrière en véritable artiste, les derniers quatuors de Beethoven venaient d'être publiés à Paris : il en fit l'essai avec quelques amis récemment sortis, comme lui, des classes du Conservatoire. Mais leurs talents n'étaient pas mûrs pour une telle musique : ils la déclarèrent non-seulement inintelligible, mais inexécutable. Chevillard seul n'était pas convaincu. Quelques années se passèrent; puis il recommença l'épreuve avec d'autres instrumentistes plus habiles, mais à qui manquait la persévérance et la foi dans la valeur de ces œuvres, si différentes de toute autre musique. Le découragement fut encore le résultat de l'entreprise. Enfin Chevillard eut occasion d'entendre Maurin, et reconnut aussitôt dans cet élève de Baillot toutes les qualités nécessaires pour réaliser son rêve d'une exécution parfaite des sept derniers quatuors de Beethoven. Sabattier, violoniste distingué, et Mas, talent de premier ordre sur l'alto, complétèrent cette association d'artistes dévoués, qui se mit immédiatement à l'œuvre. Étudiant avec un soin religieux les plus vagues indications de la pensée du grand homme, et s'efforçant d'en pénétrer le sens, ils ne se bornèrent pas dans leurs études à chercher l'exactitude la plus rigoureuse de l'exécution : tous avaient compris que l'accent expressif du sentiment intime de chaque phrase pouvait seul en révéler la signification, et cet accent devint l'objet suprême de leurs efforts. S'excitant mutuellement, ils atteignirent enfin leur but, et parvinrent à l'exécution la plus finie et la plus poétique des dernières émanations du génie de Beethoven. Quelques amis, en petit nombre, parmi lesquels on remarquait Berlioz, Stéphen Heller, Gathy et Mme Viardot, furent admis aux séances du quatuor beethovenien, chez Chevillard; mais bientôt les amis en amenèrent d'autres, et le logement de l'artiste finit par être encombré. Le moment était venu pour faire l'expérience, sur un public intelligent, de l'effet des derniers quatuors de l'illustre maître, rendus avec une perfection jusqu'alors inouïe : elle eut lieu dans la salle Pleyel. L'impression fut profonde; l'admiration se partagea entre les beautés colossales de ces œuvres et l'exécution admirable qui les révélait. Il s'y mêla, comme cela s'était vu précédemment, et comme cela sera toujours, de vives critiques contre les teintes vagues, l'excès des développements et certaines associations harmoniques où le sentiment tonal est blessé; mais, en résultat, l'expérience tentée par Chevillard et ses dignes collègues fut une victoire dont l'éclat s'est augmenté chaque année depuis lors. Fiers à juste titre de leur mission, ces excellents artistes ont osé en étendre le cercle en parcourant ensemble l'Allemagne à deux reprises, dans les années 1855 et 1856 : le succès le plus complet a couronné leur courageuse entreprise, et Cologne, Francfort, Darmstadt, Hanovre, Leipsick et Berlin ont retenti des éloges et des applaudissements prodigués à l'interprétation la plus parfaite qu'on eût jamais entendue de la musique d'ensemble la plus difficile qui existe.

Comme compositeur, Chevillard s'est fait connaître par la publication d'un concerto pour violoncelle et orchestre; d'un quatuor pour deux violons, alto et basse; de quinze mélodies, morceaux développés pour violoncelle et orchestre ou piano, d'un genre nouveau et dans lesquels l'orchestre ou le piano n'ont pas un simple accompagnement, mais concourent à l'intérêt de la composition. On connaît aussi du même artiste : 1° Fantaisie sur les thèmes de *Marino Faliero*, pour violoncelle et piano, Paris; Brandus. — 2° *Lamenti*, adagio et finale, idem; Paris, Meissonnier. — 3° *Andante* et Barcarole, avec accompagnement de quatuor et de piano; ibid. — 4° Méthode de violoncelle.

CHEVRIER (François-Antoine), né à Nancy au commencement du dix-huitième siècle, servit d'abord en qualité de volontaire dans le régiment de Tournaisis; mais, dégoûté de l'état militaire, il le quitta et vint à Paris, où il donna quelques pièces de théâtre, et des brochures spi-

Digitized by Google

rituelles qui lui firent beaucoup d'ennemis par le ton satirique qui y régnait. Il fut obligé de s'enfuir en Hollande, et mourut d'indigestion, à Rotterdam, le 2 juillet 1760. On a de lui : *Observations sur le théâtre, dans lesquelles on examine avec impartialité l'état actuel des théâtres de Paris*; Paris, 1755, in-12. Dans cette revue, il y a quelques observations sur l'Opéra.

CHIARAMONTE (Francesco), compositeur italien, né en Sicile en 1818, élève de Raimondi et de Donizetti, s'est fait connaître depuis 1848 par quelques opéras dont plusieurs ont été bien accueillis du public. Le premier en date est *Fenicia*, dont deux cavatines ont été publiées chez Ricordi, à Milan. En 1850 il donna *Caterina di Cleves*, dont le même éditeur devint propriétaire et publia quelques morceaux. Postérieurement il a écrit pour le théâtre *Carlo Felice*, de Gênes, *Armando il Gondoliere*, un de ses meilleurs ouvrages, représenté le 20 février 1851; *Giovanna di Castiglia*, au même théâtre, le 12 février 1852; *Anès de Mendosa*, au théâtre de *la Scala*, à Milan, en 1855; *una Burla per correzione*, au théâtre Paganini de Gênes, en 1855.

CHIARELLI (André), luthier et compositeur, né à Messine, en Sicile, vers 1675, manifesta dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Ayant été envoyé à Rome et à Naples pour y développer ses facultés, il y acquit un talent remarquable sur l'archiluth, et, lorsqu'il revint dans sa ville natale, il excita l'admiration de tous ceux qui l'entendirent. Dès lors il s'occupa des perfectionnements qu'il voulait introduire dans la construction de son instrument, et fabriqua plusieurs théorbes et archiluths qui sont encore considérés comme les meilleurs qu'on ait faits. Je possède un archiluth de cet artiste, qui porte la date de 1698. Chiarelli venait de se marier lorsqu'il mourut en Sicile, à l'âge de vingt-quatre ans, en 1699. On a de sa composition : *Suonate musicali di violini, organo, violone ed arciliuto*; Napoli, 1699, in-4°.

CHIARINI (Pierre), habile claveciniste et compositeur, né à Brescia en 1717, s'est fait connaître en Italie par les opéras suivants : 1° *Achille in Sciro*, 1739; — 2° *Statira*, 1742. — 3° *Meride e Selinunte*, 1744. — 4° *Argenide*.

CHIAULA (Mauro), bénédictin et compositeur pour l'Église, naquit à Palerme vers le milieu du seizième siècle, et fut moine au couvent de Saint-Martin de cette ville. Il mourut en 1600. On connaît de sa composition : *Sacræ cantiones, quæ octo tum vocibus, tum variis instrumentis concinni possunt*; Venise, 1590, in-4°.

CHIAVACCI (Vincent), compositeur, né à Rome vers 1757, s'est fait connaître depuis 1783 par quelques opéras représentés à Milan, parmi lesquels on cite : *Alessandro nell' Indie*; 2° *Il Filosofo impostore*; 3° *le Quattro Parti del mondo*. En 1801, Chiavacci était directeur de l'Opéra-Buffa à Varsovie. On connaît aussi de lui : *XII Ariette per il clavicembalo*; Vienne, 1799, et trois rondos tirés de ses opéras et publiés à Vienne dans la même année. La femme de ce compositeur (Clémentine Chiavacci) était *prima donna* à *la Scala* de Milan au printemps de l'année 1782, et partageait cet emploi avec madame Morichelli en 1785.

CHIAVELLONI (Vincent), littérateur italien qui n'est connu que par un livre intitulé : *Discorsi della musica*; Rome, 1668, in-4°. Ce sont vingt-quatre discours sur le but moral de la musique.

CHILA (Abraham), juif espagnol, élève de Moïse Haddarscian, a laissé, parmi plusieurs livres de géométrie, un traité de musique, qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque du Vatican, in-4°. (*Vid. Bibl. Rabb. in Bartolocci*, t. IV, p. 53.)

CHILCOTT (Thomas), organiste à l'église de l'abbaye, à Bath, a publié chez Preston, à Londres (1797), deux suites de concertos pour le clavecin. Il a été le premier maître de Thomas Linley.

CHILD (William), docteur en musique, né à Bristol en 1605, apprit la musique sous la direction d'Elway Bevin, organiste de la cathédrale de cette ville. En 1631 il prit ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford, et cinq ans après il devint organiste de la chapelle royale de Saint-Georges à Windsor, et l'un des organistes de la chapelle royale à Whitehall. Après la restauration il devint chanteur de la chapelle et l'un des membres de la musique de Charles II. En 1663 il fut fait docteur en musique. On a de lui : — 1° *Psalms for three voices, with a Continued-bass either for the organ or theorbo*; Londres, 1639 (psaumes à trois voix, avec la basse continue pour l'orgue ou le théorbe). — 2° *Catches, rounds and canons*, dans la collection publiée par Hilton, sous le titre de *Catch that catch can*; Londres, 1652. — Quelques antiennes à deux parties imprimées dans le livre intitulé : *Court Ayres*; Londres, 1665. On trouve aussi quelques pièces de Child dans la *Cathedral Music* de Boyce, et une fort belle antienne (*O praise the lord*) dans la *Musica antiqua* de Smith. Le style de ce compositeur est simple et clair, mais dénué d'invention. Child est mort à Londres, au mois de mars 1696, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Son portrait a été gravé dans l'*Histoire de la musique* de Hawkins (t. IV,

Digitized by Google

p. 414), d'après un tableau qui est à l'université d'Oxford.

CHILMEAD (Edmond), savant philologue, né à Stowon-The-Wold, dans le comté de Glocester, fut maître-ès-arts au collége de la Madelaine d'Oxford, et chapelain de l'église du Christ dans la même ville. A la mort de Charles Ier, sa fidélité à la cause du roi lui fit perdre ce bénéfice, et il se fixa à Londres, où il fut obligé d'enseigner la musique pour vivre. Il mourut dans cette ville le 1er mars 1654. On a de lui : *De Musica antiqua græca*, à la fin de l'édition d'*Aratus*, donnée par Jean Fell, Oxford, 1672, in-8°, à laquelle il eut part. Hawkins dit que Chilmead a aussi écrit une dissertation *de Sonis* qui n'a point été imprimée. (Voy. *A Gen. His. of music*, t. IV, p. 410.)

CHILSTON. Dans un manuscrit qui a appartenu autrefois au monastère de Sainte-Croix à Waltham (comté d'Essex), et qui a passé ensuite en la possession du comte Shelburne, se trouvent neuf traités de musique de divers auteurs. Le neuvième est un traité des proportions musicales, de leur nature et de leurs dénominations, en anglais et latin; et il a pour titre *Her beginneth Tretises diverses of musical proportions, of theire naturis and denominations first in englisch, and than in latyne:* cet ouvrage est sous le nom d'un auteur inconnu nommé *Chilston*. D'après le langage et l'orthographe, il a dû être écrit au commencement du quinzième siècle.

CHINELLI (Jean-Baptiste), compositeur italien sur qui l'on n'a pas de renseignements, n'est connu que par les ouvrages suivants, cités pas Walther (*Musical Lexikon*) : 1° *Conzertirende Missen von* 3, 4 *und* 5 *Stimmen, nebst* 2 *Violinen a beneplacito*, 1 *th*. — 2° Idem, 2 *th*. — 3° Idem, 3 *th*. — 4° *Motetti a voce sola*, 1630. — 5° *Madrigali a* 2, 3, 4, *con alcune canzonette a due violini, lib*. 1, op. 4. — 6° *Compiete, Antifone, Letanie della B. V. concertati a quattro voci e due violini* op. 6; Venise, Al. Vincenti, 1639, in-4°. — 7° *Il quarto libro de Motetti a 2 e 4 voci con violini*, op. 9; ibid., 1652.

CHINZER (Jean), musicien allemand, était fixé à Paris en 1754. Il a fait imprimer dans cette ville plusieurs ouvrages de sa composition, sous les titres suivants : 1° Un livre de sonates pour deux violons. — 2° Trois livres de sonates en trios pour violon. — 3° Un livre de sonates pour la flûte seule. — 4° Deux livres de sonates pour deux violoncelles. On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste. Peut-être est-ce le même musicien du nom de *Chinzer* qui se trouvait à Londres en 1797, et dont un œuvre de duos pour deux violons, en 2 suites, fut publié chez Preston.

CHIOCHETTI (Pierre-Vincent), compositeur, naquit à Lucques vers la fin du dix-septième siècle. Parmi ses ouvrages on remarque : 1° *L'Ingratitudine castigata, ossia l'Alarico*, représenté à Ancône en 1719. — 2° Un oratorio sur la Circoncision ; 1729, à Venise.

CHIOSI (Jean), amateur des arts à Crémone, s'est fait connaître par un écrit intitulé *Intorno la Musica solenne composta e diretta dal nobile signor Ruggiero Manna, rinnovandosi nella chiesa parochiale de SS. Giorgio e Pietro in Cremona, il giorno e alle glorie del principe degli Apostoli. Discorso estetico*; Cremona, tipografia de Feraboli, sans date (1833), gr. in-8° de 16 pages.

CHISON (Jacques de), poëte et musicien français, vivait en 1250. Il nous reste neuf chansons notées de sa composition : on en trouve huit dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale nos 65 et 66 (fonds de Cangé) et 7222, (ancien fonds).

CHITI (D. Girolamo) compositeur de l'École romaine, né dans les dernières années du dix-septième siècle, fut nommé second maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, et coadjuteur de Gasparini, au mois de juillet 1726 : il succéda en titre à ce maître le premier avril 1727, et remplit les fonctions de cette place jusqu'à sa mort, arrivée à la fin du mois d'août 1759. Chiti fut un savant musicien dont le style a une grande pureté, et qui écrivait à 8 parties réelles avec une élégance remarquable. Tous ses ouvrages sont restés en manuscrit. Je possède un beau *Dixit* à 8 voix de sa composition. Dans la belle collection de M. l'abbé Santini, à Rome, on trouve de ce maître : 1° La messe, à 4, *Fuge dilecte*. — 2° *Missa de Feria*, à 4. — 3° La messe, à 4, *Tempus est breve*. — 4° Une messe à 6. — 5° Une messe à 8. — 6° Les antiennes du *Benedictus* du jeudi, du vendredi et du samedi saints. — 7° Deux *Christus factus est*, et deux *Miserere* à 4. — 8° *Veni Sponsa Christi*, à 4. — 9° *Sub tuum præsidium*, à 4. — 10° *Dextera Domini*, à 4. — 11° *Salvator mundi*, à 8.

CHIZZOTI (Jean), maître de chapelle de l'église de San-Salvador à Venise, naquit en cette ville vers 1590. On a de sa composition : *Salmi, Magnificat e Missa a* 4 *voci*; Venise, Vincenti, 1634, in-4°.

CHLADNI (Ernest-Florent-Frédéric), docteur en philosophie, en droit civil et en droit canon, membre et correspondant de plusieurs sociétés savantes, naquit à Wittemberg le 30 no-

Digitized by Google

vembre 1756. Son père, professeur et président de la faculté de droit en cette ville, était un homme sévère qui l'assujettit sans relâche à des études sérieuses, lui interdit toute relation avec les autres jeunes gens de la ville, et même le priva de tout exercice salutaire, ne lui permettant de sortir que le dimanche pour aller au temple. Plus tard Chladni a souvent exprimé de l'étonnement d'avoir pu conserver une santé robuste après une jeunesse si pénible et si contrainte. Tant de sévérité était d'ailleurs inutile, car celui qui en était victime avait reçu de la nature un goût passionné pour le travail et pour l'étude. Le seul effet que produisit cette gêne sur l'esprit de Chladni fut de lui inspirer un dégoût invincible pour tout devoir forcé, et le penchant le plus décidé à l'indépendance la plus absolue. Dès ses premières années il étudiait de préférence les livres de géographie, et passait tout le temps dont il pouvait disposer à considérer des cartes, des globes, des sphères : il ne parlait que de voyages et se persuadait que le bonheur le plus pur consistait à parcourir le monde pour choisir en liberté le lieu qu'on voulait habiter. Plusieurs fois il avait été tenté de fuir la maison paternelle, de se rendre en Hollande, et de s'y embarquer pour l'Inde. Il avait épargné quelque argent pour l'exécution de son dessein, et s'était mis à étudier avec ardeur la langue hollandaise ; mais la crainte de causer par cette escapade un chagrin trop vif à son père le retint et le fit renoncer à son projet. L'histoire naturelle, la géologie, l'astronomie, devinrent tour à tour les objets favoris de ses travaux. A l'âge de quatorze ans on l'envoya au collége de Grimma ; il y fut confié aux soins particuliers du sous-recteur Mücke. Il semblait que le sort se plût à rendre malheureuse la jeunesse de Chladni, car, de la contrainte où il avait langui jusqu'alors, il tomba dans un esclavage plus dur encore sous la férule du morose pédagogue. Après quelques années passées dans le collége de Grimma, Chladni retourna à Wittemberg. Sa vocation paraissait être la médecine, mais son père avait décidé qu'il étudierait le droit, et il fallut se soumettre à sa volonté. D'abord il retrouva dans son travail journalier la pénible gêne qui avait affligé son enfance ; mais enfin il obtint la permission d'aller continuer ses études à Leipsick. Là commença pour lui l'exercice de sa liberté ; mais il n'abusa pas de ce bien qu'on lui avait fait acheter si cher, et son assiduité aux leçons du professeur de droit ne fut pas moindre que s'il eût choisi lui-même cette science pour l'objet de ses études.

Un goût décidé pour la musique s'était manifesté en lui dès son enfance ; mais il avait atteint sa dix-neuvième année avant qu'il lui fût permis de se livrer à l'étude de cet art : ce fut à Leipsick qu'il prit les premières leçons de piano. La lecture attentive des écrits de Marpurg et des autres théoriciens eut bientôt étendu ses connaissances. Deux thèses qu'il soutint avec distinction aux exercices publics de l'université lui firent obtenir les degrés de docteur en philosophie et en droit. Il revint ensuite à Wittemberg, où il paraissait destiné à se livrer à des travaux de jurisprudence, lorsque la mort de son père lui fit remettre en question sa carrière future ; il ne tarda point à se décider pour la physique et l'histoire naturelle, qui de tout temps avaient préoccupé son esprit, et le droit fut abandonné sans retour. Alors commença pour Chladni une vie nouvelle, où son activité intellectuelle se développa dans sa véritable sphère.

Cependant, laissé sans fortune par son père, il lui fallait songer à se créer une existence. Les deux chaires de mathématiques et de physique étaient vacantes à l'université : dans l'espoir d'obtenir l'une ou l'autre, Chladni ouvrit des cours de géographie physique et mathématique, de géométrie, et fit, dans les environs de Wittemberg, des excursions de botanique ; mais rien de tout cela ne le conduisit à son but ; il finit par renoncer aux emplois publics, pour se livrer sans réserve aux recherches scientifiques vers lesquelles il se sentait entraîné. Heureusement sa belle-mère, bonne femme qui avait pour lui de l'attachement, vint souvent au secours de ses besoins.

A la lecture de divers écrits sur la musique, Chladni avait remarqué que la théorie du son était moins avancée que celle de quelques autres parties de la physique ; cette observation lui suggéra le dessein de travailler au perfectionnement de cette théorie : dès lors, le plan de sa vie scientifique fut en quelque sorte tracé. Il fit d'abord quelques expériences sur les vibrations longitudinales et transversales des cordes, dont la théorie avait été donnée précédemment par Taylor, Bernouilli et Euler (*voy.* ces noms) ; expériences fort imparfaites, suivant son propre aveu, et telles qu'on devait les attendre d'un premier essai. Il fut bientôt détourné de cet objet par des expériences plus importantes (faites en 1785) sur des plaques de verre ou de métal. Le premier il remarqua que ces plaques rendent des sons différents, en raison des endroits où elles sont serrées et frappées. Vers le même temps, les journaux ayant donné quelques renseignements sur un instrument imaginé en Italie par l'abbé Mazzocchi (*voy.* ce nom), lequel consistait en plusieurs cloches de verre frottées par des archets,

zed by Googl

Chladni conçut le projet d'employer aussi un archet de violon pour la production des vibrations de divers corps sonores. Ce moyen d'expérimentation, bien plus fécond en résultats que la percussion, a fait faire depuis lors des découvertes importantes pour la théorie générale du son. Chladni remarqua que, lorsqu'il appliquait l'archet aux divers points de la circonférence d'une plaque ronde de cuivre jaune, fixée par son milieu, elle rendait des sons différents qui, comparés entre eux, étaient égaux aux carrés de 2, 3, 4, 5, etc.; mais la nature des mouvements auxquels ces sons correspondaient et les moyens de produire chacun de ces mouvements à volonté, lui étaient encore inconnus. Les expériences faites et publiées par Lichtenberg sur les figures électriques qui se forment à la surface d'une plaque de résine saupoudrée, fut un trait de lumière pour Chladni. Elles lui firent présumer que les différents mouvements vibratoires d'une plaque sonore devraient offrir aussi des apparences différentes si l'on répandait du sable fin sur sa surface. Ayant employé ce moyen sur la plaque ronde dont il vient d'être parlé, la première figure qui s'offrit à ses regards ressemblait à une étoile à 10 ou 12 rayons, et le son, très-aigu, était, dans la série citée précédemment, celui qui convenait au carré du nombre des lignes diamétrales. Il est facile d'imaginer l'étonnement de l'expérimentateur à la vue d'un phénomène si remarquable, inconnu jusqu'à lui. Après avoir réfléchi sur la nature de ces mouvements, il ne lui fut pas difficile de varier et de multiplier les expériences, dont les résultats se succédèrent avec rapidité. En 1787 il publia à Leipsick son premier mémoire sur les vibrations d'une plaque ronde, d'une plaque carrée, d'un anneau, d'une cloche, etc. Plus tard il fit paraître dans quelques journaux allemands et dans les mémoires de plusieurs sociétés savantes, les résultats de ses observations sur les vibrations longitudinales et sur quelques autres objets de l'acoustique.

Au milieu des recherches dont il était préoccupé, Chaldni se persuadait que l'objet le plus important pour sa gloire future serait d'inventer un instrument de nature absolument différente de tous ceux qui étaient connus. Mille idées se croisaient dans sa tête à ce sujet. D'abord il imagina d'ajouter un clavier à l'harmonica, et construisit un de ces instruments avec des verres qu'il avait fait venir de la Bohême; mais ensuite il renonça à son projet, parce que Roellig, Nicolaï et d'autres l'avaient devancé. Cependant l'idée de mettre le verre en vibration par le frottement resta toujours dans sa pensée, et fut l'origine de deux instruments qu'il inventa dans la suite. Le premier de ces instruments, auquel il donna le nom d'*euphone,* fut inventé par lui en 1789 et achevé en 1790. Il consistait intérieurement en de petits cylindres de verre qu'on frottait longitudinalement avec les doigts mouillés d'eau. Ces cylindres, de la grosseur d'une plume à écrire, étaient tous égaux en longueur, et la différence des intonations était produite par un mécanisme intérieur dont l'auteur dérobait le secret. On ne pouvait considérer l'*euphone* que comme une variété de l'harmonica, connu depuis longtemps; cependant l'auteur obtint des applaudissements pour l'invention de cet instrument, dans ses voyages en Allemagne, à Saint-Pétersbourg et à Copenhague. Il en exécuta de diverses formes et suivant des procédés différents quant à la disposition du mécanisme intérieur, mais sans qu'il en résultât de variété sensible dans la qualité des sons. Au surplus, l'*euphone* était, par le système de sa construction, un de ces instruments bornés qu'on doit plutôt considérer comme des curiosités que comme des choses utiles à l'art.

Il en fut à peu près de même à l'égard du *clavicylindre,* autre instrument inventé par Chladni; celui-ci fut construit en 1800, et perfectionné depuis lors par des améliorations successives. Sa forme était à peu près celle d'un petit piano carré; son clavier avait une étendue de quatre octaves et demie, depuis l'*ut* grave du violoncelle jusqu'au *fa* aigu au-dessus de la portée de la clef de *sol.* Un cylindre de verre, parallèle au plan du clavier, était mis en mouvement par une manivelle à pédale; en abaissant les touches, on faisait frotter contre ce cylindre des tiges métalliques qui produisaient des sons. Quant à la qualité de ces sons et à leur timbre, le clavicylindre avait de l'analogie avec l'harmonica, mais il n'exerçait pas, comme celui-ci, une sorte d'irritation sur le système nerveux. Les autres avantages du clavicylindre étaient de prolonger le son à volonté, d'en augmenter ou diminuer la force par des nuances bien graduées, et de garder invariablement son accord. Longtemps Chladni fit un secret du mécanisme intérieur de cet instrument et de l'*euphone;* mais, dans les dernières années de sa vie, il en a publié la description. Il paraît avoir attaché plus d'importance à leur invention qu'à tous ses autres travaux; pendant plus de quinze ans il s'en occupa sans relâche, les refit sur différents plans, et dépensa beaucoup d'argent pour les porter à la perfection qu'il avait pour but; cependant il n'a pu parvenir à leur donner une existence réelle dans l'art, et les avantages qu'il croyait en retirer n'ont été que des illusions.

Ayant achevé son premier euphone en 1791,

Digitized by Google

Chladni entreprit un voyage pour le faire entendre; il alla d'abord à Dresde, puis à Berlin, à Hambourg, à Copenhague, à Saint-Pétersbourg, et revint à Wittemberg au mois de décembre 1793. Plusieurs autres voyages furent ensuite entrepris par lui dans la Thuringe et dans quelques autres parties de l'Allemagne au mois de mars 1797, il se rendit de nouveau à Hambourg, et, vers la fin de la même année, il partit pour Vienne, en passant par Dresde et Prague. Son euphone était alors l'objet de toutes ses excursions. Plus tard il parcourut aussi une grande partie de l'Allemagne et du Nord pour faire entendre le clavicylindre. Il est très-regrettable qu'un expérimentateur si habile ait employé tant de temps à ces courses qui interrompaient ses travaux importants sur les vibrations des plaques élastiques, et qui n'ont été que d'un médiocre avantage pour sa gloire.

Les résultats de ses études et de ses observations furent enfin publiés par Chladni dans son *Traité d'acoustique,* qui parut en allemand, à Leipsick, en 1802. La première partie de cet ouvrage, qui concerne les rapports numériques des vibrations, ne renferme rien de neuf, et reproduit toutes les stériles théories des géomètres et des physiciens, sans modifications. Dans tout le reste de sa vie, Chladni n'a rendu aucun service à cette partie de la science. Il était impossible, en effet, qu'il y introduisît quelque amélioration importante, puisque, comme tous les mathématiciens, il n'avait qu'une base fausse pour sa doctrine. Les premières sections de la seconde partie du *Traité d'acoustique* indiquent quelques expériences nouvelles sur les vibrations des cordes et des instruments à vent; mais c'est surtout dans les sections 7ᵉ, 8ᵉ et 9ᵉ de la même partie, que Chladni s'est élevé au-dessus de tous ses prédécesseurs par la multitude de faits nouveaux qu'il a fait connaître concernant les divers modes de vibration des plaques. Bien que quelques-unes de ses expériences aient été faites avec trop de précipitation, qu'il n'ait pas tout vu, et qu'il ait quelquefois mal vu, on ne peut nier que ce physicien a créé dans cette partie de son ouvrage une branche nouvelle de la science. Quels que puissent être les progrès futurs de celle-ci, le nom de Chladni sera toujours en honneur, et l'on n'oubliera pas qu'il fut celui d'un homme qui a ouvert aux physiciens et aux géomètres une carrière nouvelle. L'importance de ces découvertes fut comprise par les savants de l'Italie et de la France; elles déterminèrent plusieurs d'entre eux à refaire des séries d'expériences qui conduisirent à de nouveaux résultats, et la première classe de l'Institut s'empressa de mettre au concours ce sujet difficile : *Donner la théorie mathématique des vibrations des surfaces élastiques, et la comparer à l'expérience.* C'était trop se hâter de poser une question si épineuse, dont la solution est environnée des plus grandes difficultés; ce qui fit dire à l'illustre géomètre Lagrange, qu'en l'état des connaissances, dans la nature des faits et dans l'analyse, la question était insoluble. (*Voy.* GERMAIN.)

Arrivé à Paris vers la fin de 1808, Chladni fut présenté à Napoléon, lui fit entendre son clavicylindre, et lui exposa quelques-unes de ses découvertes; l'empereur fut frappé de leur importance, demanda qu'elles fussent l'objet d'un rapport de l'Institut, et accorda à leur auteur six mille francs pour faire imprimer la traduction française du *Traité d'acoustique.* Chladni voulut être lui-même son traducteur, et fit revoir son travail par des amis pour la correction des fautes de langue. L'ouvrage parut à Paris en 1809. Quelques années après, Chladni publia de nouvelles découvertes sur les vibrations des lames et des verges élastiques, dans un fort bon appendice à son *Traité d'acoustique.*

Après avoir passé environ dix-huit mois à Paris, Chladni en partit en 1810, se rendit d'abord à Strasbourg, puis voyagea en Suisse et en Italie. De retour à Wittemberg, il y avait repris ses travaux ; mais les événements de la guerre dans les années 1813 et 1814, l'obligèrent à sortir de cette ville pour se soustraire aux inconvénients d'un long blocus. Il se retira dans la petite ville de Kemberg, dans l'espoir d'y jouir de plus de liberté ; mais un incendie y détruisit une partie de ses instruments et de ses appareils d'expérimentation. Il fut sensible à cette perte et en parla toujours avec un vif chagrin. Il s'était longtemps occupé de la théorie des météores ignés, et avait rassemblé beaucoup de produits de ces phénomènes; cette collection fut à peu près tout ce qu'il sauva du désastre qui anéantit son cabinet. Dans les dernières années de sa vie, il ne fit que de petits voyages à Leipsick et à Halle, où son amitié pour les professeurs Ernest-Henri et Guillaume Weber l'attirait. Il considérait ces habiles acousticiens comme les seuls qui eussent bien compris le sens de ses découvertes et qui pouvaient compléter son ouvrage. Au moment où il était occupé de la construction d'un nouvel euphone, il fut atteint d'une hydropisie de poitrine, maladie grave qui inspira aux amis de Chladni des craintes sérieuses pour sa vie; mais sa robuste constitution triompha du danger, et sa santé se rétablit de manière à faire croire qu'il vivrait encore longtemps. Bien qu'il eût atteint l'âge de soixante-

Digitized by Google

dix ans, il se sentit encore assez fort pour aller, en 1826, ouvrir un cours d'acoustique à Francfort-sur-le-Mein. De là il alla à Bonn, puis à Leipsick, et, vers la fin de l'année, il retourna à Kemberg. Au commencement de 1827, il se rendit à Breslau par Berlin, et y ouvrit un nouveau cours. Le 3 avril il eut avec H. Hientzch, rédacteur de l'*Eutonia,* écrit périodique sur la musique, une longue conversation dans laquelle il développa ses idées sur un voyage musical, et donna quelques notices sur plusieurs savants théoriciens. Le soir il assista à un thé chez un professeur de l'université. La conversation tomba sur les cas de mort subite, et lui-même en parla comme d'un événement heureux pour l'homme qui a rempli sa mission sur la terre. A onze heures, deux amis l'accompagnèrent jusque chez lui; il se retira dans sa chambre, et le lendemain, 4 avril 1829, on le trouva mort, assis dans un fauteuil. Sa montre était ouverte à ses pieds; il paraît que sa dernière occupation avait été de la remonter, et que pendant ce temps il fut frappé d'une apoplexie foudroyante. Son visage ne portait aucune empreinte de douleur, et ses traits avaient conservé le caractère calme et méditatif qui leur était habituel. Tout ce qu'il y avait de savants et d'artistes à Breslau assista à ses funérailles, qui furent faites avec pompe. Chladni n'avait jamais été marié. Quoiqu'il n'eût point occupé de fonctions publiques et n'eût aucune sorte de traitement, il avait amassé une fortune assez considérable pour passer sa vieillesse dans une aisance agréable. Le recteur Hermann, de Kemberg, fut son héritier. Sa collection météorologique passa à l'université de Berlin, et le clavicylindre dont il se servait habituellement, et qui lui avait coûté tant de recherches et de dépenses, ne fut vendu que neuf écus de Prusse, c'est-à-dire, environ trente-six francs!

Voici la liste des écrits de Chladni relatifs à l'acoustique : 1° *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* (Découvertes sur la théorie du son); Leipsick, chez les héritiers Weidmans, 1787, 78 pages in-4°. Ces découvertes ne furent connues en France qu'environ douze ans après la publication de cet écrit; ce fut Pérolle qui en parla le premier dans une notice insérée au *Journal de physique* (t. XLVIII, ann. 1799) sous ce titre : *Sur les expériences acoustiques de Chladni et Jacquin.* — 2° *Ueber die Længentœne einer Saite* (Sur les intonations longitudinales d'une corde), notice de quelques expériences insérée dans le *musikalische Monathsschrift,* publié à Berlin par Kunzen et Reichardt (août 1792, p. 34 et suiv.). C'est dans cette notice que Chladni a fait connaître les effets singuliers des sons produits par des cordes de laiton, d'acier et de boyau, mises en vibration par des frottements opérés dans le sens de leur longueur. Il y a donné une table des sons aigus qui résultent de ce mode de vibration, en raison du poids des cordes, de leur tension, de leur longueur et de leur ton fondamental. — 3° *Uber die longitudinal Schmingungen der Saiten und Stücke* (Sur les vibrations longitudinales des cordes et des lames); Erfurt, chez Kayser, 1796, in-4°. Cet ouvrage contient les développements des expériences indiquées dans l'écrit précédent. — 4° *Ueber drehende Schwingungen eines Stabes* (Sur les vibrations tournantes d'une verge), dans le journal scientifique intitulé *Neue Schriften der Berlin. Naturforschenden Freunde* (t. II). Il s'agit dans ce mémoire d'un genre de vibrations qui paraît n'avoir pas été connu avant Chladni, et dont il croit avoir constaté et expliqué l'existence. Ces vibrations s'obtiennent quand on frotte une verge dans une direction oblique sur son axe. Suivant les observations de Chladni, elles produisent un son d'une quinte plus bas que le son total de la verge, lorsqu'on la fait résonner par la percussion. — 5° *Beitræge zur Befœrderung eines bessern Vortrags der Klanglehre* (Appendice à l'acheminement vers un meilleur exposé de la science du son), dans le même recueil, 1797. — 6° *Ueber die Tœne einer Pfeife in verschiedenen Gasarten* (Sur le ton d'un tuyau d'orgue mis en vibration par différents gaz), dans le *Magasin des sciences naturelles* de Voigt (t. IX. cah. 3. — 7° *Eine neue Art die Geschwindigkeit der Schwingungen bei einem jeden Tœne durch den Augenschein zu bestimmen* (Nouvel art de déterminer la vitesse des vibrations pour chaque intonation, par la vue seule), dans les *Annales de physique* de Gilbert (1800, t. V, cah. 1, n°1). — 8° *Ueber die wahre Ursache des Consonirens und Dissonirens* (Sur la véritable cause du consonnant et du dissonant), dans la troisième année de la *Gazette musicale de Leipsik* p. 337 et 353. — 9° *Nachricht von dem Clavicylinder, einem neuerfundenem Instrumente,* etc. (Notice sur le clavicylindre, instrument nouvellement inventé), dans la *Gazette musicale de Leipsick,* 2e année, p. 305-313. — 10e *Zweite Nachricht von dem Clavicylinder und einem neuen Baue desselben* (Deuxième notice sur le clavicylindre et sur une nouvelle construction de cet instrument), dans le même écrit périodique, troisième année, p. 386. On trouve aussi de nouveaux détails sur le clavicylindre dans la neuvième année de la même *Gazette musicale,*

Digitized by Google

p. 221-224. — 11° *Die Akustik* (l'Acoustique), Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1802, un vol. in-4° de 310 pages, avec 12 planches. C'est cet ouvrage dont Chladni a donné une traduction française sous le titre de *Traité d'acoustique*; Paris, Courcier, 1809, un vol. in-8° avec huit planches. — 12° *Neue Beitræge zur Akustik* (Nouvel appendice à l'Acoustique), Leipsick, Breitkopf et Haertel, 1817, in-4° avec dix planches gravées sur pierre. — 13° *Beitræge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumenten Bau, enthalthend die Theorie und Anleitung vom Bau der Clavicylinder und der damit-verwandten Instrumente* (Appendice à l'Acoustique pratique et à la science de la construction des instruments, contenant la théorie et l'introduction à la construction du clavicylindre, etc.); Leipsick, Breitkopf et Hærtel, 1821, un vol. in-8° avec cinq planches. Chladni a révélé dans cet ouvrage le secret du mécanisme intérieur du clavicylindre. — 14° *Kurze Uebersicht der Schall-und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Anordnung und Entwickelung der Tonverhaeltnisse betreffend* (Court aperçu de la science du son, etc.); Mayence, Schott fils, 1827, in-8°. Cet ouvrage est le dernier de Chladni. On a de ce savant quelques notices sur des sujets de peu d'importance relatifs à la musique, et des écrits sur des objets qui n'ont point de rapports avec cet art.

CHOLLET (Jean-Baptiste-Marie), fils d'un choriste de l'Opéra, né à Paris le 20 mai 1798, fut admis comme élève au Conservatoire de musique, au mois d'avril 1806. Il s'y livra à l'étude du solfége et du violon. Quelque temps après, il interrompit le cours de ses études, le reprit ensuite, et obtint un prix de solfége aux concours de 1814. Le Conservatoire ayant été fermé en 1815, par suite des événements politiques, Chollet entra peu de temps après comme choriste à l'Opéra, puis au Théâtre-Italien, et enfin au théâtre Feydeau, y resta jusqu'en 1818, puis accepta un engagement dans une troupe de comédiens de province. Bon musicien et doué d'une voix agréable, mais peu expérimenté dans l'art du chant, il suppléait aux connaissances qui lui manquaient dans cet art par beaucoup d'intelligence et d'adresse. A cette époque sa voix était plus grave qu'elle ne l'a été plus tard; son caractère était celui d'un baryton, car on voit dans le tableau de la troupe du Havre, en 1823, qu'il y était engagé pour jouer les rôles de *Martin*, de *Laïs* et de *Solié*. Il portait alors le nom de *Dôme-Chollet*. Engagé au théâtre de Bruxelles pour y jouer les mêmes rôles en 1825, il se fit entendre à l'Opéra-Comique, lors de son passage à Paris, y fut applaudi, et obtint un engagement pour l'année 1826, comme acteur aux appointements. Il vint, en effet, prendre possession de son emploi au temps fixé, et ses débuts furent si brillants qu'il fut admis comme sociétaire au renouvellement de l'année théâtrale, en 1827. Les compositeurs s'empressèrent d'écrire pour lui, et dès ce moment il abandonna les rôles de baryton pour ceux de ténor, qu'il chanta exclusivement. Ce fut Hérold qui écrivit pour lui le premier rôle de ce genre, dans son opéra de *Marie. La Fiancée, Fra-Diavolo, Zampa* et quelques autres ouvrages sont venus ensuite lui composer un répertoire; dans toutes ces pièces, il a obtenu de brillants succès, et le public l'a toujours entendu avec plaisir, bien qu'il n'ait pas eu à Paris cette sorte d'attraction qui fait que le nom d'un acteur, placé sur l'affiche, fait envahir par la foule la salle où cet acteur se fait entendre.

Après la dissolution de la société des acteurs de l'Opéra-Comique, Chollet fut engagé par l'administration qui lui succéda; mais, la ruine de cette entreprise lui ayant rendu sa liberté, il en profita pour voyager et se faire entendre dans les principales villes de France. Engagé comme premier ténor au grand théâtre de Bruxelles, il y débuta au mois d'avril 1832, et y resta jusqu'au printemps de l'année 1834. A cette époque, il s'est rendu à la Haye pour y remplir le même emploi. Au mois de mai 1835, il est rentré à l'Opéra-Comique de Paris, et y est resté pendant quelques années. Plus tard la direction du théâtre de la Haye lui fut confiée, et, pendant le temps de sa gestion, le roi des Pays-Bas le traita avec beaucoup de faveur; mais tout à coup Chollet abandonna sa position et retourna en France. Depuis lors il a reparu au Théâtre-Lyrique de Paris, mais sans succès. Applaudi avec transport à Bruxelles, Chollet y avait la vogue qui lui manquait à Paris, quoiqu'il fût aimé dans cette dernière ville.

Ce chanteur, doué de qualités qui auraient pu le conduire à un beau talent si son éducation vocale eût été mieux faite, avait plus d'adresse que d'habileté réelle, plus de manière que de style. Quelquefois il saccadait son chant avec affectation; souvent il altérait le caractère de la musique par les variations de mouvement et la multitude de points d'orgue qu'il y introduisait; car c'est surtout dans le point d'orgue qu'il tirait avantage de sa voix de tête. Les études de vocalisation lui ont manqué, en sorte que sa mise de voix était défectueuse, et qu'il n'exécutait les gammes ascendantes que d'une manière imparfaite. Malgré ces défauts, le charme de sa voix, la connaissance qu'il avait des choses qui plaisent au

Digitized by Google

public devant lequel il chantait, et son aplomb comme musicien, lui ont fait souvent produire plus d'effet que des chanteurs habiles privés de ces avantages. Chollet a composé des romances et des nocturnes qui ont été publiés à Paris et à Bruxelles; quelques-uns de ces morceaux ont eu du succès.

CHOLLET (Louis-François), organiste, pianiste et compositeur, né à Paris le 5 juillet 1815, est mort en cette ville le 21 mars 1851. Admis au Conservatoire le 23 février 1826, il entra immédiatement dans le cours de piano de Zimmerman, et y fit de si rapides progrès, qu'il obtint le premier prix en 1828. Il suivit ensuite le cours d'orgue sous la direction de M. Benoist, et obtint au concours de 1833 le premier prix de cet instrument. Chollet a été organiste de plusieurs églises de Paris. On a imprimé de sa composition : 1° Deux petits duos pour piano, à 4 mains; Paris, Aulagnier. — 2° Variations pour piano seul sur la valse du *Duc de Reichstadt;* Paris, Mayaud. — 3° Fantaisie pour le même instrument sur les thèmes de *Parisina*, de Donizetti; ibid. — 4° Rondo brillant pour piano seul; ibid. — 5° Rondo sur la *Romanesca;* Paris, Meissonnier. — 6° Chanson napolitaine variée; ibid. — 7° Mélodie suisse variée; ibid. — 8° *L'Odalisque, la Fête de nuit, Rêverie*, grandes valses; ibid. — 9° Fantaisie sur le *Domino noir*, op. 34; Paris, Brandus. — 10° Variations brillantes sur des motifs du *Lac des Fées*, op. 37; ibid. — 11° Fantaisie sur *le Duc d'Olonne*, op. 38; ibid. — 12° Fantaisie sur *la Part du Diable*, op. 40; *ibid.* — 13° Fantaisie sur *la Favorite*, op. 42; ibid. Quelques jolies romances, des chansonnettes, nocturnes, etc.

CHOPIN (Frédéric-François), pianiste et compositeur célèbre, naquit le 8 février 1810 à Zelazowa-Wola, près de Varsovie. Sa famille, française d'origine, était peu fortunée. D'une constitution faible et maladive, il ne semblait pas destiné à vivre : son enfance fut souffrante, végétative, et rien dans ses premières années n'indiqua qu'il dût se distinguer par quelque talent. A l'âge de neuf ans, on lui fit commencer l'étude de la musique sous la direction de Zywny; vieux musicien bohême, admirateur passionné des œuvres de Bach, qui fut son unique maître de piano et lui continua ses leçons pendant sept ans. Les Biographes qui ont dit que Chopin fut élève de Würfel, pianiste et compositeur à Varsovie, ont été induits en erreur. La délicatesse et la grâce de son exécution, résultats de sa constitution physique autant que de son organisation sentimentale, le firent remarquer par le prince Antoine Radziwill (*voy.* ce nom), dont l'âme généreuse conçut le dessein de faire donner au jeune artiste une éducation distinguée. Il le fit entrer dans un des meilleurs colléges de Varsovie, et paya sa pension jusqu'à ce que ses études fussent achevées. D'un caractère doux, facile, et poli jusqu'à la dissimulation, comme tous ceux qui se concentrent en eux-mêmes et n'accordent pas leur confiance, Chopin plaisait à ses camarades d'études : il se fit des amis et compta parmi eux le prince Barys Czetwertynski et ses frères. Souvent il allait passer avec eux les fêtes et les vacances chez leur mère, femme d'un esprit distingué et douée d'un sentiment poétique de l'art. Présenté par cette princesse à la haute noblesse polonaise, et déjà fixant sur lui l'attention par le charme de son talent, Chopin prit au milieu de ce monde aristocratique l'élégance de manières et la réserve qu'il conserva jusqu'à ses derniers jours. Il était parvenu à l'âge de seize ans, lorsque le compositeur Elsner, musicien instruit et directeur du Conservatoire de Varsovie, lui enseigna la théorie de l'harmonie et les procédés de l'art d'écrire en musique. Quelques petits voyages qu'il fit un peu plus tard à Berlin, à Dresde et à Prague, lui procurèrent les occasions d'entendre des artistes de mérite et exercèrent quelque influence sur son talent, sans altérer toutefois l'originalité qui en était le caractère distinctif. En 1829 il prit la résolution de se hasarder dans une tournée plus lointaine et se rendit à Vienne. Il y débuta le 11 septembre, dans le concert d'une demoiselle Veltheim, puis en donna plusieurs lui-même. Liszt dit (dans la monographie intitulée *F. Chopin*, p. 155) *qu'il n'y produisit pas toute la sensation à laquelle il était en droit de s'attendre;* cependant le jugement porté dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (Ann. 1829, n° 46, 18 novembre), à la suite de ces concerts, prouve que le talent de l'artiste avait été estimé à sa juste valeur. « De prime abord, « dit le correspondant, M. Chopin s'est placé « au premier rang des maîtres. La délicatesse « parfaite de son toucher, sa dextérité méca- « nique indescriptible, les teintes mélancoliques « de sa manière de nuancer, et la rare clarté de « son jeu, sont en lui des qualités qui ont le « caractère du génie. On doit le considérer « comme un des plus remarquables météores « qui brillent à l'horizon du monde musical. » Il est vrai qu'il resta longtemps dans la même ville sans s'y faire entendre en public, et qu'il n'y donna plus qu'un concert d'adieu, en 1831, au moment de son départ pour Paris. Les malheurs qui accablèrent sa patrie, après la révolution du 29 novembre 1830, l'avaient décidé à

se fixer à Londres; mais il voulait s'arrêter quelques jours dans la capitale de la France : il y passa le reste de sa vie.

Chopin était âgé de vingt-deux ans lorsqu'il se fit entendre à Paris pour la première fois chez Pleyel, devant une réunion d'artistes : il y produisit une vive sensation en jouant son premier concerto et quelques-unes de ses premières pièces détachées. L'opinion de cet auditoire d'élite assigna tout d'abord à son talent la place exceptionnelle qu'il occupa jusqu'à son dernier jour. Toutefois quelques critiques se mêlaient aux éloges. Kalkbrenner trouvait mille incorrections dans le doigter de Chopin : il est vrai que le pianiste polonais avait un système singulier d'enjambement du troisième doigt de chaque main, par lequel il suppléait souvent au passage du pouce. Un tel système était aux yeux du classique disciple de Clementi l'abomination de la désolation. Field, qui entendit Chopin vers le même temps, le jugea aussi peu favorablement, et déclara que c'était *un talent de chambre de malade*. Les hautes familles polonaises qui se trouvaient à Paris l'accueillirent avec empressement, et il vécut dans l'intimité des princes Czartoryski, Lubomirski, des comtes Platner, Ostrowski, et de la comtesse Delphine Potoka, dont la beauté, la grâce et le talent excitaient l'admiration dans les cercles de cette époque. C'est dans cette société que se concentra l'existence de Chopin, pendant les premières années : on le rencontrait rarement ailleurs. Il fuyait les artistes; les plus grands talents, les célébrités même ne lui étaient pas sympathiques. Son patriotisme, qui le rapprochait incessamment de ses compatriotes, exerça aussi une puissante influence sur son talent : la direction que prit son génie dans ses ouvrages en fut évidemment le résultat. Sans cesse il était ramené comme à son insu aux airs de danses caractéristiques de son pays et en faisait le sujet des œuvres dans lesquelles l'originalité de son talent se manifeste de la manière la plus remarquable. On a de lui deux concertos et d'autres pièces avec orchestre, un trio pour piano, violon et violoncelle, de grandes études et des sonates où l'on remarque un talent distingué; mais son génie ne déploya toute son originalité que dans ses polonaises, mazoureks, nocturnes, ballades et autres pièces de peu d'étendue. Il est grand dans les petites choses; mais les larges proportions ne vont pas à sa frêle organisation. Il en était de son talent d'exécution comme de ses inspirations : ce talent ne produisait pas d'effet dans les concerts. Ravissant de poésie et de charme dans un salon, il s'éteignait dans une grande salle. Lui-même sentait qu'il lui manquait la force, l'énergie, le brillant par lesquels on impressionne les auditoires nombreux. Ce ne fut jamais qu'à regret et dans de rares occasions qu'il consentit à se faire entendre en public ou à donner lui-même des concerts. Un souvenir douloureux lui était resté de celui qu'il avait organisé pour faire connaître son concerto en *mi* majeur. Il avait loué la salle de l'opéra italien; Habeneck conduisait l'orchestre, et la foule avait envahi toutes les places. Chopin avait espéré un succès d'éclat : à peine recueillit-il quelques applaudissements de ses amis les plus dévoués. Il en eut un chagrin profond qui finit par se transformer en ressentiment. Son esprit hautain méprisait les masses, et son talent aristocratique ne se plaisait que dans l'intimité des natures d'élite. Liszt a fort bien compris et analysé les sentiments intérieurs auxquels Chopin fut en butte dans ses dégoûts pour la production de son talent devant de nombreuses assemblées, et dans son penchant, au moins apparent, pour les auditions privées; voici ces paroles : « Toutefois, s'il nous est permis de le dire, nous « croyons que ces concerts fatiguaient moins sa « constitution physique que son irritabilité d'artiste. Sa volontaire abnégation des bruyants « succès cachait, ce nous semble, un froissement intérieur. Il avait un sentiment très-distinct de sa haute supériorité; mais peut-être « n'en recevait-il pas du dehors assez d'écho et « de réverbération pour gagner la tranquille « certitude d'être parfaitement apprécié. L'acclamation populaire lui manquait, et il se demandait sans doute jusqu'à quel point les « salons d'élite remplaçaient, par l'enthousiasme « de leurs applaudissements, le grand public « qu'il évitait. Peu le comprenaient; mais ce « peu le comprenaient-ils suffisamment?...... « Beaucoup trop fin connaisseur en raillerie et « trop ingénieux moqueur lui-même pour prêter « le flanc au sarcasme, il ne se drapa point en « génie méconnu. Sous une apparente satisfaction pleine de bonne grâce, il dissimula si « complétement la blessure de son légitime orgueil, qu'on n'en remarqua presque pas l'existence. »

Dès son arrivée à Paris, Chopin s'était livré à l'enseignement : la distinction remarquable de sa personne, non moins que la supériorité de son talent, le faisait rechercher comme professeur par les femmes des plus hautes classes de la société. Il forma parmi elles beaucoup de bons élèves qui imitaient son style et sa manière : la plupart ne jouaient que sa musique, pour laquelle il y a eu dans certains salons une prédi-

Digitized by Google

lection qui allait jusqu'au fanatisme. Loin d'éprouver le dégoût qu'ont eu beaucoup d'artistes célèbres pour les leçons, Chopin semblait s'y plaire lorsqu'il rencontrait dans un élève le sentiment uni à l'intelligence. L'empire que sa volonté exerça toujours sur ses sentiments se retrouvait là comme dans toute son existence. Près de ses élèves, son penchant à la rêverie mélancolique disparaissait entièrement,du moins en apparence. La sérénité se peignait sur ses traits : il était souriant comme si l'ennui et la fatigue se fussent transformés en plaisirs.

En 1837 la santé de Chopin reçut ses premières atteintes, et les symptômes d'une maladie de poitrine devinrent assez alarmants pour que son médecin conseillât l'habitation d'un pays méridional pendant l'hiver. Majorque fut désigné : l'artiste se disposait à s'y rendre, craignant toutefois l'isolement dans lequel il allait se trouver, loin de ses habitudes et du confortable qui lui était nécessaire : madame Sand, son amie, vint à son secours et voulut l'accompagner. Les *Mémoires* de cette femme, considérée à juste titre comme le plus grand écrivain français de son temps, contiennent des renseignements sur cette époque de la vie de Chopin, où se révèle la vérité sur son caractère, sur son humeur chagrine, et sur le despotisme exercé par ses sentiments dans les relations les plus intimes qu'il ait eues : là disparaît toute cette comédie de douceur, d'aménité, de bonne grâce, qu'il s'était condamné à jouer dans le monde et avec ce qu'on est convenu d'appeler des amis. Madame Sand a fait des efforts pour cacher, sous son langage doré, ce qu'elle avait aperçu; mais, pour qui sait lire, la réalité devient évidente. Le séjour de Majorque avait produit une amélioration sensible dans la santé de Chopin ; cependant après deux ou trois ans le mal reparut plus intense, et ses progrès furent presque incessants depuis 1840 jusqu'au dernier jour. Dans les années 1846 et 1847 il ne pouvait presque plus marcher, et de douloureuses suffocations le saisissaient lorsqu'il montait un escalier. La révolution du mois de février 1848 survint : les amis de l'artiste eurent la crainte que les agitations démocratiques n'augmentassent ses souffrances, car elles lui étaient antipathiques : mais il sembla se ranimer au contraire au printemps de cette même année. Ce fut alors qu'il songea à réaliser son projet, depuis longtemps formé, de visiter l'Angleterre. Il partit pour Londres au mois d'avril. S'il n'y fut pas salué par les transports enthousiastes que prodiguent les peuples méridionaux du continent, il y reçut du moins un accueil digne de ses talents. Une sorte de surexcitation parut alors le dominer et lui fit oublier les soins que réclamait sa santé délabrée. Il joua plusieurs fois en public, accueillit les invitations de l'aristocratie, et dépensa le reste de ses forces dans des veilles qui se prolongeaient pendant une partie des nuits. Il visita aussi l'Écosse et n'en revint que mourant.

De retour à Paris, il n'y reparut au milieu de ses amis qu'avec une prostration de forces effrayante. Le mal fit de si rapides progrès que bientôt il ne quitta plus son lit et n'eut presque plus la force de parler. Informé de son état, sa sœur accourut de Varsovie et ne quitta point son chevet. L'heure de la fin approchait : elle arriva le 17 octobre 1849. Les obsèques eurent lieu le 30 du même mois à l'église de la Madeleine : on y exécuta le *Requiem* de Mozart.

Le génie de Chopin était élégiaque. Parfois ses compositions ont le style élégant et gracieux ; mais plus souvent le sombre, le mélancolique, le fantasque, y dominent. Il eut aussi çà et là de l'énergie dans sa musique : mais elle sembla toujours l'épuiser, et sa nature délicate le ramena incessamment au petit cadre fait pour elle. C'est là surtout qu'il a le mérite suprême de l'originalité. Sa mélodie a des allures qui ne sont celles d'aucun autre compositeur ; elle n'est pas exempte d'affectation, mais elle est toujours distinguée. Il n'est pas rare de rencontrer dans son harmonie des successions d'accords qui trahissent le sentiment tonal; mais parfois il est assez heureux pour que l'inattendu ne soit pas sans charme. En somme, Chopin fut un artiste de grande valeur : si l'on a exagéré le mérite de ses œuvres, et si la mode a exercé son empire dans leur succès, il n'en est pas moins vrai que ces œuvres occupent dans l'art une place qu'aucun autre compositeur n'avait prise, et où il n'aura pas de successeurs. On a de lui trois sonates pour piano seul, œuvres 4, 35 et 58 ; une sonate pour piano et violoncelle, op. 65 ; une polonaise pour les mêmes instruments, op. 3; un trio pour piano, violon et violoncelle, op. 8 ; deux concertos pour piano et orchestre (en *mi* majeur et en *fa* mineur), op. 11 et 21 ; des fantaisies et variations avec orchestre ; de grandes études pour le piano, op. 10 et 25; une grande polonaise (en *fa dièse mineur*), morceau dans lequel il y a plus de fièvre que de véritable inspiration ; des polonaises pour piano seul, œuvres 26, 40, 53, et 61 ; onze recueils de mazoureks ou mazoures, œuvres 6, 7, 17, 24, 30, 33, 41, 50, 56, 59, et 63 ; trois rondeaux, op. 1, 5, 16 ; huit recueils de nocturnes, op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 55, 62 ; quatre ballades, op. 23, 38, 47, 52 ; des préludes, tarentelles, et autres petites pièces.

Digitized by Google

CHOQUEL (Henri-Louis), avocat au parlement de Provence, et non au parlement de Paris, comme le dit Lichtenthal (*Bibliog. della musica*, t. IV, p. 110), est auteur d'une méthode de musique qui a paru sous ce titre, *la Musique rendue sensible par la méchanique* (sic), *ou Nouveau Système pour apprendre facilement la musique soi-même. Ouvrage utile et curieux;* Paris, 1759, in-8°. La méthode de Choquel consiste à enseigner l'intonation par l'usage du monocorde, et la mesure par le chronomètre . c'est ce qu'il appelle *la musique rendue sensible par la mécanique*. L'Académie royale des sciences, sur le rapport de Grandjean de Fouchy et de Dortous de Mairan, approuva l'ouvrage, le 5 septembre 1759, et déclara que, bien que le monocorde et le chronomètre fussent connus auparavant, on n'en avait pas fait encore un si bon emploi. Dans la réalité, le livre de Choquel n'est pas dépourvu de mérite, et l'on y trouve des aperçus utiles pour le temps où il a été fait. Une seconde édition de *la Musique rendue sensible par la mécanique* fut publiée à Paris, chez Ballard, en 1762, 1 vol. in-8°. L'auteur dit, dans la préface de celle-ci, que la première avait été épuisée en six mois. Une différence assez sensible existe entre l'édition de 1759 et la deuxième. Dans la première, Choquel avait divisé l'octave en douze parties égales sur le monocorde; dans la seconde, il se conforme au système des proportions adoptées par tous les physiciens. On trouve des exemplaires de cette deuxième édition avec ce titre, *Méthode pour apprendre facilement la musique soi-même, ou la Musique rendue sensible par la mécanique;* Paris, Lamy, 1782, in-8°. Cette édition prétendue nouvelle est une spéculation du libraire Lamy, qui, ayant acheté le reste des exemplaires de celle de 1762, voulut essayer de les écouler par le moyen d'un nouveau frontispice. Choquel est mort à Paris, en 1767, et non en 1761, comme cela est dit dans *la France littéraire*.

CHORLEY (Henry-F.), littérateur anglais et amateur de musique, est né près de Wigan, dans le comté de Lancastre, en 1808 ou 1809, d'une famille très-ancienne qui possédait autrefois la petite ville de Chorley, dans le même comté, mais qui, dévouée aux Stuarts, se déclara pour le prétendant en 1715, et fut dépouillée de ses biens. Entrés plus tard dans le protestantisme, les ancêtres de M. Chorley appartinrent à la secte la plus rigoriste et la plus éloignée de la culture des arts. Bien que son organisation le portât vers la musique, où sans doute il se serait distingué, il trouva dans sa famille des obstacles invincibles pour se livrer à l'étude de cet art. Il ignore lui-même comment il est parvenu à lire la musique à livre ouvert et à jouer quelque peu du piano, n'ayant jamais eu de maître, sauf M. Herrmann, chef d'orchestre à Liverpool, qui lui donna environ vingt leçons. Ses heureuses dispositions et sa mémoire merveilleuse firent tous les frais de son éducation musicale. Il avait été placé dans une maison de commerce à Liverpool; mais le genre de vie qu'il y trouvait lui devint bientôt si insupportable, qu'il résolut de s'en affranchir. Sans autres ressources que celles de son esprit et de son instruction, il se rendit à Londres et y arriva le 1er janvier 1834. Entré bientôt après dans la rédaction des journaux, il s'y distingua et publia quelques ouvrages qui ont été bien accueillis par le public. Au nombre de ses livres on remarque celui qui a pour titre *Music and Manners in France and Germany. A series, of travelling Sketches of Arts and Society* (La Musique et les Mœurs en France et en Allemagne. Suite d'observations de voyage sur les arts et la société); Londres, Longmann and C°, 1841, 3 vol. petit in-8°. Un jugement juste en ce qui concerne l'art, et des observations originales exprimées avec esprit, distinguent cet ouvrage de beaucoup de publications du même genre. M. Chorley a refondu et resserré son livre dans une nouvelle édition qui a pour titre *Modern German Music. Recollections and Criticism;* Londres, Smith, Elder and C°, 1854, 2 vol. petit in-8°.

CHORON (Alexandre-Étienne) naquit le 21 octobre 1772 à Caen, où son père était directeur des fermes. Ses études, qu'il termina à l'âge de quinze ans, au collége de Juilly, furent brillantes et solides; mais il ne les considéra que comme les préliminaires d'une instruction étendue, dont il sentait le besoin, et qui fut pendant toute sa vie l'objet de ses travaux. Peu de personnes savaient aussi bien que lui la langue latine; il la parlait et l'écrivait avec facilité. Sa mémoire était prodigieuse; et souvent il récitait de longs morceaux de Virgile, d'Horace, de Martial ou de Catulle, dont il n'avait pas lu les ouvrages depuis longtemps. Le plaisir de citer s'était même tourné en habitude, à ce point qu'il ne se livrait guère à la conversation avec ses amis sans qu'il lui échappât quelque vers latin, quelque phrase de Cicéron, et même quelque passage de la Bible ou des Pères de l'Église, sa lecture favorite. La littérature grecque ne lui était pas moins familière, et son penchant pour cette littérature était tel qu'on le vit, dans ses dernières années, se re-

Digitized by Google

mettre à la lecture des philosophes, des historiens et des poëtes grecs, avec toute l'ardeur de la jeunesse. Jeune encore, il s'était aussi livré à l'étude de l'hébreu, et ses progrès avaient été si rapides, qu'en l'absence du professeur il l'avait quelquefois remplacé dans ses leçons au Collége de France.

Dès son enfance, Choron se sentit un goût passionné pour la musique; mais, destiné par son père à une profession absolument étrangère à la culture des arts, il ne lui fut point permis de se livrer à l'étude du plus séduisant de tous. Les maîtres qu'il demandait avec instance lui furent refusés, et ce ne fut que plusieurs années après sa sortie du collége qu'il put, sans autre secours que les livres de Rameau, de d'Alembert, de J.-J. Rousseau et de l'abbé Roussier, acquérir quelques notions de musique théorique, telle qu'on la concevait alors en France. Quant aux exercices relatifs à la pratique de l'art, il n'en put faire d'étude, n'ayant pas de maîtres. Peut-être ne lui eussent-ils été que d'un médiocre secours, car il touchait à sa vingtième année, et l'on sait que les études de musique commencées à cet âge ne conduisent guère à l'habileté dans la lecture ni dans l'exécution; ce n'est que par de longs exercices, commencés dès l'enfance, qu'on parvient à vaincre les difficultés multipliées de ces parties de l'art. Choron se ressentit toujours de l'insuffisance de sa première éducation musicale, et, bien que la nature l'eût doué d'un sentiment exquis des beautés de la musique, et qu'il fût devenu par la suite un savant musicien, il ne put jamais saisir du premier coup d'œil le caractère d'un morceau de musique. Il lui fallait du temps et de la réflexion, mais, après le premier moment, il entrait presque toujours dans l'esprit d'une composition avec plus de profondeur que n'aurait pu le faire un musicien plus exercé.

Les calculs dont les livres théoriques de l'école de Rameau sont hérissés portèrent Choron à étudier les mathématiques; d'abord il ne les considéra que comme l'accessoire de la science musicale, mais bientôt il se passionna si bien pour elles qu'il leur consacra tout son temps. Ses progrès furent rapides et le firent remarquer à l'École des ponts-et-chaussées. Monge le jugea capable de recevoir ses conseils, l'adopta pour son élève, et lui fit remplir, en cette qualité, les fonctions de répétiteur de géométrie descriptive à l'École normale en 1795. Peu de temps après, on le nomma chef de brigade à l'École polytechnique, qui venait d'être instituée. En avançant dans les sciences mathématiques, son esprit, doué de rectitude, comprit qu'il y a beaucoup moins de rapports entre elles et la musique qu'on ne le croit généralement. Il entrevit l'action toute métaphysique de celle-ci sur l'organisation humaine, et se persuada qu'elle ne pouvait être étudiée qu'en elle-même. Convaincu de cette vérité, Choron se décida à se livrer exclusivement à l'étude de l'art pratique, et Bonesi, auteur d'un *Traité de la mesure*, qui n'est pas sans mérite, fut chargé de lui enseigner les principes de cet art. Choron avait alors vingt-cinq ans. Grétry, dont il était devenu l'ami, lui conseilla de prendre aussi quelques leçons d'harmonie de l'abbé Rose, qui passait alors pour un musicien savant, bien que sa science se réduisît à peu de chose. Ce furent là tous les secours que tira des leçons d'autrui un homme destiné à être un des musiciens érudits les plus recommandables.

Bonesi lui avait fait connaître la littérature italienne de la musique; il se mit à lire avec ardeur les ouvrages du P. Martini, d'Eximeno, de Sabbatini, et plus tard ceux des anciens auteurs, tels que Gafori, Aaron, Zarlino, Berardi. La nécessité de connaître toutes les écoles, pour comparer les systèmes, le conduisit ensuite à apprendre la langue allemande pour lire les écrits de Kirnberger, de Marpurg, de Koch et d'Albrechtsberger. De tous ces auteurs, le dernier et Marpurg furent ceux dont il affectionna toujours la méthode et les idées. Quelques années employées à ces études sérieuses avaient accumulé dans la tête de Choron plus de connaissances relatives à la théorie et à la pratique de la musique qu'aucun musicien français en eût jamais possédé jusqu'alors. Le besoin de résumer ce qu'il avait appris se fit sentir à lui; il s'associa avec Fiocchi, compositeur et professeur de chant distingué, et le fruit de leur union fut la publication d'un livre intitulé *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie;* Paris, 1804, in-fol. Ce titre n'était pas justifié par la nature de l'ouvrage, sorte de combinaison éclectique dans laquelle des doctrines fort différentes étaient conciliées avec plus d'adresse que de raison. L'objet que se proposaient les auteurs ne se fait pas assez apercevoir dans cet ouvrage : ce défaut nuisit à son succès.

A l'époque où parut cette méthode d'accompagnement, Choron s'était déjà fait connaître par une publication d'un genre tout différent. Ses méditations sur la nécessité de perfectionner l'enseignement dans les écoles primaires lui avaient fait découvrir des procédés plus simples, plus faciles et plus rationnels que ceux dont on use habituellement pour enseigner à lire et à écrire. Il publia le résultat de ses recherches en 1800, sous le titre de *Méthode d'instruction primaire pour apprendre à lire et à écrire*. Ce petit

Digitized by Google

ouvrage, composé dans des vues philosophiques, a depuis lors servi de base au système d'enseignement mutuel.

Entraîné par le désir de populariser en France le goût de la bonne musique, et d'y répandre le goût de l'instruction dans l'histoire et la théorie de cet art, Choron s'associa, en 1805, à une maison de commerce de musique à Paris, et y porta toute sa fortune patrimoniale, pour l'employer à la publication d'anciens ouvrages classiques, oubliant qu'il n'y avait point alors en France de lecteurs pour ces productions. C'est ainsi qu'il fit paraître à grands frais le recueil des cantates de Porpora, les solféges à plusieurs voix de Caresana, ceux de Sabbatini, le recueil des pièces qui s'exécutent à la chapelle Sixtine pendant la semaine sainte, une messe en double canon et le *Stabat* de Pierluigi de Palestrina, le *Stabat* de Josquin Deprés, la messe de *Requiem* et le *Miserere* de Jomelli, le *Miserere* à deux chœurs de Leo, et beaucoup d'autres compositions du même genre.

A la même époque, il était préoccupé de la publication d'une volumineuse compilation qu'il avait annoncée sous le titre de *Principes de composition des écoles d'Italie*. Les exercices de contrepoint pratique et de fugue, composés par Sala, et gravés sur des planches de cuivre, aux frais du roi de Naples, devaient former la base de ce recueil. On croyait alors que l'ouvrage de Sala avait été détruit dans l'invasion du royaume de Naples par l'armée française, et Choron voulait le sauver d'un entier oubli. Cette production médiocre, écrite d'un style lâche, incorrect, et peu digne de sa réputation, ne méritait pas l'honneur qu'il voulait lui faire. Quoi qu'il en soit, l'ouvrage de Sala reparut dans les *Principes de composition des écoles d'Italie*, accompagné d'un *Traité d'harmonie* et de principes de contrepoint simple par Choron, d'une nouvelle traduction du *Traité de la fugue* de Marpurg, de nombreux exemples de contrepoint fugué puisés dans l'*Esemplare* du P. Martini, enfin d'un choix de morceaux de différents genres, accompagnés d'un texte explicatif par l'éditeur. Il en était de cette immense collection de documents de tout genre comme des *Principes d'accompagnement* : elle ne justifiait pas son titre, et l'idée favorite de Choron, pour la fusion des doctrines des diverses écoles, s'y reproduisait avec tous ses inconvénients. Pour être d'accord avec son programme, il aurait dû ne point produire un nouveau système d'harmonie, auquel il a renoncé plus tard, et se borner à donner une traduction du petit *Traité d'accompagnement* de Gasparini ou de celui de Fenaroli; il aurait fallu y joindre les principes de contrepoint simple qui se trouvent répandus dans les ouvrages de Zarlino, de Zacconi, de Cerreto, ou de tout autre didacticien de l'Italie; Berardi aurait dû fournir des documents pour les contrepoints conditionnels; Sabbatini, tout ce qui concerne la fugue, et ainsi du reste; mais, admirateur sincère de l'excellente tradition pratique des Italiens, Choron avait l'esprit trop lumineux pour ne pas apercevoir les défauts de leur méthode d'exposition, et la puérile prolixité des raisonnements de la plupart de leurs écrivains. Il voulut éviter ce que leurs ouvrages ont de défectueux, en leur empruntant ce qu'ils ont de bon; mais il ne vit pas qu'en s'éloignant d'un écueil il allait se heurter contre un autre beaucoup plus dangereux : celui d'incompatibilité de systèmes dans les choses qu'il assemblait. Certes Marpurg est bien plus méthodique dans son *Traité de la figure* qu'aucun écrivain de l'Italie; mais tous ses exemples, pris dans des compositions instrumentales assez correctement écrites, quoique surchargées de dures modulations, étaient de nature à faire grincer les dents de tout musicien italien, à l'époque où son ouvrage parut.

Après d'immenses travaux et d'énormes dépenses, les *Principes de composition des écoles d'Italie* parurent en 1808, formant trois gros volumes in-folio de plus de dix-huit cents pages, qui depuis lors ont été divisés en six volumes, au moyen de nouveaux titres. Leur publication, et les désordres de la maison dont il était l'associé, avaient achevé d'anéantir la fortune de Choron. Tout occupé du succès de son livre, il n'y songeait pas, et lorsqu'il recevait les félicitations de ses amis, il ne lui vint pas même à la pensée qu'elles lui coûtaient un peu cher.

Doué d'une rare activité, son esprit était toujours préoccupé de plusieurs ouvrages à la fois, et les *Principes de composition* n'étaient point encore publiés, que la lecture du *Dictionnaire historique des musiciens* écrit en allemand par E. L. Gerber, lui fit concevoir le projet de publier en français un ouvrage du même genre. Malheureusement le plan fut fait à la hâte; une grande précipitation régna dans les recherches et dans la rédaction, et le livre de Gerber, qui servait de base à celui qu'on voulait faire, fut traduit avec négligence par un Allemand qui savait mal le français, et qui n'entendait rien à la musique. Choron, dont la santé s'était dérangée, avait pris Fayolle pour associé de son nouvel ouvrage; ce fut ce dernier qui fit en quelque sorte tout le travail; car celui qui en avait conçu le projet ne put y donner que peu de soins; un petit nombre d'articles furent seulement fournis par lui, et la

Digitized by Google

morceau le plus considérable qu'il mit dans le livre, fut l'introduction historique, résumé estimable qui avait déjà paru dans les *Principes de composition*. *Le Dictionnaire des Musiciens* fut publié en deux volumes in-8°, dans les années 1810 et 1811. Ce fut vers le même temps qu'admis à la classe des beaux-arts en qualité de correspondant, Choron écrivit plusieurs rapports très-remarquables sur des objets d'art et de littérature. Celui qu'il fit sur les *Principes de versification*, de Scoppa, peut être considéré comme un chef-d'œuvre.

Jusqu'alors la vie de ce savant avait été consacrée tout entière aux travaux de cabinet; mais en 1812 elle devint activement dévouée aux institutions d'utilité publique. Associé dans cette année à la rédaction du *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale*, il fut chargé peu de temps après par le ministre des cultes, M. Bigot de Préameneu, de faire un plan de réorganisation des maîtrises et des chœurs de cathédrales, ainsi que de la direction de la musique dans les fêtes et cérémonies religieuses. Quelques écrits de peu d'étendue, qu'il fit paraître alors sur les objets de ses nouvelles fonctions, le firent connaître avantageusement sous le rapport de ses idées relatives à l'enseignement public de la musique; mais il eut le tort de révoquer en doute l'utilité du Conservatoire, dont la direction n'était pas conforme à ses vues. Il s'en expliqua avec amertume et fit trop apercevoir d'injustes préventions contre un établissement qui fournissait depuis plusieurs années de beaux talents en tout genre à la France. Ses sarcasmes lui firent d'implacables ennemis, et dès lors, peut-être, il prépara les chagrins qui ont tourmenté le reste de sa vie, et les injustices qui l'ont conduit au tombeau. Ses fonctions de directeur de la musique des fêtes et cérémonies religieuses fournissaient d'ailleurs à ses ennemis une occasion favorable pour prendre leur revanche contre lui. J'ai déjà dit que son éducation pratique dans la musique avait été insuffisante; peut-être ne se l'était-il pas avoué jusqu'alors; mais il ne tarda pas à en acquérir la triste conviction; car, lorsqu'il dut remplir ses devoirs de directeur de chœur et d'orchestre, lorsqu'il se vit le bâton de mesure à la main, il se troubla et parut embarrassé par de certaines difficultés dont se jouaient les moindres symphonistes placés sous ses ordres. La malignité tira parti de cet incident; mais elle avait affaire à un homme de trempe supérieure qui avait la conscience de son mérite réel; il ne se laissa point abattre; et il sut, par une persévérance infatigable, acquérir l'expérience nécessaire à sa nouvelle destination. Si Choron laissa toujours quelque chose à désirer sous certains rapports, il montra aussi d'heureuses facultés par lesquelles il savait échauffer et entraîner les masses, les animer du sentiment dont lui-même était pénétré, et souvent il sut prêter aux individus l'apparence de talents bien supérieurs à ceux qu'ils possédaient réellement.

La Restauration fut d'abord fatale à l'existence du Conservatoire de musique. Né de la révolution, cet établissement avait, aux yeux des partisans de l'ancienne monarchie une tache originelle qui l'avait fait maintenir avec impatience en 1814, et qui le fit enfin fermer l'année suivante. Ce coup, porté à l'école dont Choron s'était montré l'ardent antagoniste, semblait être un triomphe pour lui; mais il y avait trop de justesse dans son esprit et trop d'amour de l'art dans son cœur pour qu'il songeât à s'en applaudir. Des discussions de doctrine avaient pu exister entre lui et le Conservatoire; mais il n'était point assez passionné dans son opinion pour nier les services que cette école avait rendus à la musique française. Nommé directeur de l'Opéra au mois de janvier 1816, il fut à peine installé qu'il acquit la conviction de la nécessité d'établir, entre le Conservatoire de musique et le théâtre qui lui était confié, des relations intimes, et proposa la réorganisation de ce même établissement, sous le nom d'*Ecole royale de chant et de déclamation*. Ce fut lui qu'on chargea de la rédaction du plan, et celui qu'il présenta fut adopté. On lui a reproché souvent depuis lors les mesquines combinaisons de ce plan; mais quoi? ne valait-il pas mieux une institution telle quelle, que l'absence de tout moyen d'enseignement musical? L'événement a d'ailleurs démontré que Choron avait agi sagement en faisant des concessions aux idées parcimonieuses de cette époque; car c'est cette même *Ecole de chant et de déclamation* qui, par des accroissements successifs, a reconquis son ancienne importance.

L'administration de l'Opéra, au temps de la direction de Choron, n'a pas été exempte de blâme; mais, quoi qu'on en ait dit, on n'a pu nier qu'elle a eu le mérite d'être la moins coûteuse et la plus productive. Frappé de la difficulté qu'éprouvaient tous les jeunes compositeurs à se faire connaître, Choron voulut leur ouvrir l'entrée de la carrière, et fit décider qu'une certaine quantité de pièces en un acte leur serait confiée pour en écrire la musique. Dans cette circonstance, sa bienveillance pour les artistes lui fit oublier que l'Opéra est organisé pour de grandes choses, et que ce n'est point un théâtre d'essai. Trop d'ennemis s'étaient déclarés contre

Digitized by Google

Choron pour qu'il pût rester longtemps à la tête de l'administration de l'Opéra : dans les premiers mois de l'année 1817, il reçut sa démission sans dédommagement, et personne ne se souvint qu'un homme qui avait fait de si grands sacrifices pour la musique méritait que le gouvernement fît quelque chose pour lui. Heureusement cet homme avait de l'énergie dans l'âme et des idées dans la tête : il ne perdit pas son temps à se plaindre de l'ingratitude dont on payait ses services ; il crut l'employer mieux en réalisant des plans conçus depuis longtemps pour des ouvrages sur la musique. Ce fut alors qu'il entreprit la rédaction d'une sorte d'encyclopédie des sciences musicales, à laquelle il donna le titre d'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*. Brillant d'idées nouvelles, et fort de principes féconds en vérités, cet ouvrage était destiné à placer Choron au rang des hommes les plus distingués parmi les littérateurs et les historiens de la musique. Nul doute que, s'il l'eût achevé, il eût introduit beaucoup d'idées nouvelles dans la théorie de cet art, et qu'il eût fixé sur lui l'attention des musiciens de tous les pays; mais telle était l'activité de son esprit que le même objet ne pouvait l'occuper longtemps. L'ouvrage qu'il commençait était toujours celui de ses affections, mais au bout de quelques mois il se fatiguait de son travail, se faisait à lui-même des objections, perdait la foi qu'il avait eue en ses premiers aperçus, et presque toujours, dans cette disposition d'esprit, il faisait rentrer son ouvrage dans ses cartons pour ne plus l'en tirer. Que de fois, après qu'il m'eût lu des morceaux de son *Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, je lui ai dit : « Voilà qui est beau et neuf; publiez cela, « et votre nom vivra dans l'histoire de l'art! » Il promettait d'achever, se remettait à l'ouvrage, et huit jours après, une idée nouvelle, saisie avec ardeur, venait le replonger dans son indifférence pour l'œuvre de sa vie.

Après l'inconstance de ses vues, le plus grand obstacle que Choron a rencontré dans l'accomplissement de ses projets de livres sur la musique consista dans sa facilité à se rendre aux objections qu'on lui faisait. C'est ainsi que, sur une observation assez saugrenue qui lui fut faite contre le principe fondamental d'un *Traité d'harmonie et d'accompagnement* qu'il venait d'achever, il arrêta l'impression, paya l'imprimeur, et condamna son œuvre à l'oubli. On a dû retrouver dans sa bibliothèque les huit ou dix premières feuilles imprimées de cet ouvrage; le reste n'existe plus. C'est encore ainsi qu'un jour, dans une nombreuse assemblée où je me trouvais avec lui, il exposait, avec cette chaleur qui lui était naturelle, ses idées sur l'histoire de l'art; il en vint à dire que depuis Palestrina on n'avait rien fait ni rien trouvé en musique, si ce n'est, disait-il, le coloris instrumental, dont il attribuait l'invention à Mozart. « Vous vous « trompez, lui dis-je; on a fait quelque chose « d'important, car on a fait la gamme qui a en- « gendré la musique dramatique. » Il ne répondit pas, se mit à réfléchir, et, lorsque nous sortîmes, il m'arrêta par le bras dans l'escalier, et me dit avec plus de gravité qu'il n'y en avait d'ordinaire dans son accent : « Vous n'avez dit que « quelques mots ce soir, mais il y a plus de va- « leur en eux que dans tout ce que vous avez fait « jusqu'ici. Cela est contraire à mes idées, « mais je ne puis m'empêcher de vous dire que, « si vous développez cette pensée, elle vous mè- « nera loin. » C'était avec cette facilité qu'il se rendait à tout ce qui le frappait.

Dans les premiers mois qui suivirent son expulsion de l'Opéra, Choron conçut le projet d'un mode d'enseignement de la musique par une méthode simultanée qu'il appela *concertante*. A peine la première idée lui en fut-elle venue qu'il courut en faire part à M. de Pradel, intendant général de la maison du roi, qui l'avait pris sous sa protection, et il en obtint un léger subside pour l'école qu'il voulait élever. Aussitôt il se mit à l'œuvre avec cette ardeur qui était dans son caractère, et une persévérance qui ne lui était pas habituelle. Les essais furent multipliés pour porter sa méthode à une perfection dont il la croyait susceptible. Il crut enfin avoir résolu toutes les difficultés, et il publia en 1818 sa *Méthode concertante de musique à quatre parties*. Elle fut vivement critiquée, à cause de quelques incorrections d'harmonie; mais elle n'en était pas moins une des idées les plus heureuses qu'on eût mises en pratique pour l'enseignement simultané de la musique. A l'aide de cette méthode et de son chaleureux enseignement, Choron a fait prospérer son école, qui, par des accroissements progressifs, est devenue ce *Conservatoire de musique classique et religieuse*, objet de toutes ses affections, et dont la destruction par la révolution de juillet a été cause de sa mort.

La nouvelle carrière où Choron était entré devait lui fournir l'occasion de déployer des facultés qu'on ne lui connaissait point encore; facultés d'un ordre élevé et qui étaient en lui toutes d'instinct. Ce n'est pas seulement par une activité peu commune qu'il se distingua comme chef d'une institution musicale : son âme ardente y sut communiquer à ses élèves un amour de

igitized by Google

l'art et un sentiment du beau qui n'existent pas à un degré si élevé dans des écoles plus renommées. Doué d'une sagacité singulière qui lui faisait discerner au premier coup d'œil les enfants bien organisés pour la musique, il n'était pas moins habile à faire comprendre ses intentions aux individus qu'aux masses. Je l'ai vu, dans des répétitions, adresser une allocution à ses élèves, lorsqu'il voulait insinuer dans leur âme le sentiment d'un morceau de musique, s'énonçant avec assez de difficulté, préoccupé de la multitude d'idées qui se croisaient dans sa tête, et pourtant éloquent par l'accent qui animait sa parole. Souvent il voulait joindre l'exemple au précepte; alors, sans avoir fait lui-même d'études vocales, et gêné par une voix faible et tremblante, il faisait entendre quelque phrase de chant dont un musicien de profession n'aurait peut-être aperçu que le côté ridicule, mais qui ne manquait jamais de produire un heureux effet sur les jeunes gens qui l'écoutaient, parce qu'une belle intention rachetait des défauts accidentels.

Les premières ressources qui furent mises à la disposition de Choron pour la fondation de son école étaient si bornées que lui seul était capable d'en tirer parti, et de ne pas se décourager. Les voix étaient rares; les organisations musicales l'étaient plus encore, et le budget de l'école, si parcimonieux qu'il semblait qu'on se fût proposé de la rendre improductive. Choron sut triompher de toutes les difficultés. Il n'était pas assez riche pour aller en voiture chercher des élèves dans les départements; et puis les voitures ne s'arrêtent que dans les villes, et il y a aussi des voix et des âmes dans les hameaux. Choron partit à pied, ne sachant trop où le conduirait sa bourse légère, ou plutôt n'y songeant pas. Telle qu'était cette bourse, elle lui fournit les moyens de visiter une grande partie de la France. Il ne pouvait donner par son équipage une opinion très-favorable du sort qui attendait dans son école ceux qu'il engageait à s'y rendre; pourtant sa parole persuadait. On ne fut pas peu surpris de lui voir ramener du midi de fort beaux ténors, et de la Picardie d'excellentes basses qui depuis lors ont fourni un recrutement nécessaire aux chœurs de tous les théâtres lyriques. Animé par le désir et par l'espoir d'être utile, Choron ne songeait pas aux fatigues de son voyage; sa gaieté le soutenait dans les situations les plus pénibles. Surpris un jour par une pluie abondante dans de mauvais chemins, il y perdit sa chaussure, et ce ne fut pas sans peine qu'il gagna le premier village qui s'offrait à lui; mais il ne s'occupa même pas un instant de cet accident, parce qu'il venait de découvrir une belle voix de contralto. Peu de jours après il passa près d'une maison incendiée dont les habitants imploraient la commisération publique: il mit dans le tronc son dernier écu, et ne se souvint qu'il n'avait pas de quoi dîner que lorsqu'il entra dans Soissons, pressé par la faim, et se trouvant à vingt-cinq lieues de chez lui. Peu d'hommes ont eu plus de dévouement à l'art, plus de désintéressement; aucun n'a été plus mal récompensé de ses généreux sacrifices.

D'abord inaperçue, l'école de Choron ne tarda point à fixer l'attention publique par des exercices où de légers défauts d'exactitude et de fini étaient rachetés par un sentiment profond du caractère de la musique. Là, pour la première fois, on entendit à Paris les sublimes compositions de Bach, de Hændel, de Palestrina et de quelques autres grands maîtres des écoles d'Allemagne et d'Italie; là seulement on osa sortir du répertoire usé qui, depuis plus de trente ans, alimentait les concerts. Les amateurs du beau de tous les temps et les artistes sans préjugés se passionnèrent pour cette musique si nouvelle pour eux, et rendirent justice au mérite de l'homme consciencieux qui leur procurait le plaisir de l'entendre bien exécutée. L'autorité, éclairée par le retentissement qu'avaient ces modestes exercices, comprit enfin que l'école de musique religieuse et classique méritait qu'on encourageât ses progrès, et des fonds suffisants furent accordés pour la formation d'un pensionnat. Aidé de ces ressources, Choron put donner un nouvel essor à ses facultés de professeur. Son idée dominante consistait à faire passer le goût de la bonne musique dans toutes les classes; pour y parvenir, il fit des essais en grand sur des masses d'enfants pris dans des écoles de charité, et le succès alla au delà de toutes ses espérances.

On a souvent reproché à Choron d'avoir négligé l'éducation individuelle au profit des masses, et l'on a dit qu'il n'avait pas fait de chanteurs. Il paraît que ce sont ces allégations qui ont exercé de l'influence sur les hommes du pouvoir établi par la révolution de 1830, et qui ont fait réduire le budget de l'école de musique religieuse à des proportions telles qu'il était devenu impossible d'y rien produire de bon, et qu'il eût mieux valu la supprimer. Choron avait bien compris que sa mission n'était pas de faire des éducations individuelles de chanteurs; il laissait ce soin aux professeurs du Conservatoire; pour lui, ce qu'il voulait, ce qu'il était utile qu'il fît, c'était d'introduire en France l'enseignement des masses vocales tel qu'il existe en Allemagne,

enseignement sans lequel il n'y a pas d'espoir de rendre les grandes compositions selon la pensée qui a dirigé leurs auteurs. Voilà ce qu'on n'a pas compris, et ce qui eût certainement empêché la destruction d'une des institutions les plus utiles, si ceux qui ont mission d'administrer les arts n'en étaient d'ordinaire fort ignorants.

Le coup qui frappa Choron dans l'existence de son école fut pour lui celui de la mort : depuis lors sa santé alla toujours déclinant. Il comprenait qu'il s'épuisait en efforts impuissants, et cette pensée, qu'il ne pouvait plus rien pour l'art auquel il avait sacrifié toute sa fortune, lui comprimait incessamment le cœur. Un reste de son ancienne énergie s'exhala dans quelques écrits chagrins qu'il publia dans les derniers mois de sa vie : bientôt après il s'éteignit. Il mourut à Paris le 29 juin 1834.

S'il avait pu réaliser ses projets, s'il eût trouvé dans le pouvoir toute la protection qui lui était due, il faudrait nous féliciter de la direction qu'avait prise Choron à sa sortie de l'administration de l'Opéra. Mais, après ce qu'on a fait pour anéantir le fruit de ses efforts, il ne peut rester que le regret qu'il ait abandonné ses travaux de littérateur-musicien pour ceux de professeur; car, quelle que fût son activité, elle ne pouvait suffire à tant de choses. Il lui fallut opter entre sa renommée de savant et la modeste réputation d'homme utile : il préféra celle-ci. Il travaillait cependant beaucoup dans son cabinet; mais c'était toujours au profit de l'instruction élémentaire. Il se passait peu de mois qu'il ne fît paraître quelque œuvre, quelque recueil destiné à l'enseignement et au service des églises. C'est ainsi qu'il composa une multitude d'hymnes et d'antiennes à deux, trois et quatre voix, et qu'il écrivit des chorals en faux-bourdon à trois voix, une méthode de plain-chant; un recueil de chants chorals en usage dans les églises d'Allemagne, arrangés à quatre parties avec orgue, un corps complet de musique d'église à une ou plusieurs voix, et beaucoup d'autres choses du même genre. Quant aux autres ouvrages qu'il annonça par divers prospectus, la plupart n'étaient qu'en projet, et il n'eut pas le temps de les écrire. C'est dans cette catégorie qu'il faut ranger son *Exposition abrégée des principes de musique*, le *Manuel encyclopédique de musique*, qui devait faire partie de la collection des Manuels de M. Roret, qu'il ne put qu'ébaucher, et dont M. Adrien de la Fage a fait la plus grande partie; la traduction du *Traité de composition moderne*, de Preindl, ouvrage dont Choron avait une opinion trop favorable; le *Répertoire des contrapuntistes*, enfin l'*Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique*, dont il n'y a eu malheureusement qu'une partie de terminée. De tout ce que j'ai dit sur les travaux de Choron, résulte une triste vérité : c'est que la vie d'un homme organisé de la manière la plus heureuse, et dont l'instruction était aussi solide que variée, a produit peu de chose qui soit digne d'aussi grandes facultés, parce que les circonstances ne lui furent pas favorables. Les élèves les plus remarquables de Choron sont : MM. Duprez, célèbre comme chanteur et comme professeur; Dietsch, compositeur, maître de chapelle à Saint-Roch et chef d'orchestre de l'Opéra de Paris; Boulanger-Kunzé, professeur de chant; Monpou, compositeur dramatique; Scudo, compositeur de romances, professeur de chant et écrivain distingué sur la musique; Jansenne, chanteur, professeur de chant et compositeur; Canaples, ancien chanteur à l'Opéra; Nicou, compositeur et professeur, qui devint l'époux de la fille de son maître; MM^mes Clora Novello; Stoltz, et Hébert-Massy.

Voici la liste chronologique des ouvrages composés ou publiés par Choron : 1° Collection de romances, chansons et poésies mises en musique; Paris, le Duc, 1806, in-8°. Parmi ces romances, on remarque : 1° *la Sentinelle*, dont le succès a été populaire. — 2° *Bulletin musical d'Auguste le Duc et compagnie;* Paris; 1807 et 1808, in-8°, vingt-quatre numéros de quatre pages chacun. — 3° Notices françaises et italiennes sur *Leo, Jomelli, Pierluigi de Palestrina*, et *Josquin Després*. Ces notices sont placées au commencement de chaque livraison de la *Collection générale des ouvrages classiques de musique;* Paris, le Duc. — 4° *Principes d'accompagnement des écoles d'Italie*, par Choron et Fiocchi; Paris, Imbault, 1804, un vol. in-fol. — 5° *Principes de composition des écoles d'Italie;* Paris, Auguste le Duc, 1808, trois vol. in-fol. Cet ouvrage a été divisé en six volumes, avec de nouveaux titres, en 1816. Le premier volume renferme une préface en XVII pages; le livre premier, qui traite de l'harmonie et de l'accompagnement, en 102 pages, et un choix de *Partimenti* pour l'accompagnement, choisis dans les ouvrages de Durante, de Cotumacci, de Fenaroli et de Sala, en 142 pages. Le deuxième volume contient un traité du contrepoint simple, en 42 pages, les modèles de Sala pour ce contrepoint, les trios de Caresana, en 34 pages, une nouvelle traduction française des contrepoints doubles et conditionnels de Marpurg, en 52 pages, les modèles de Sala pour le contrepoint double, en 71 pages. Le troisième volume

Digitized by Google

renferme le traité de l'imitation et de la fugue, traduit de Marpurg, en 73 pages, et les modèles de Sala jusqu'à la fugue à huit parties, en 181 pages. Le quatrième volume contient la deuxième suite de fugues de Sala, en 138 pages, le traité des canons, traduit de Marpurg, en 60 pages, et les modèles de canons de Sala, en 68 pages. Au commencement du cinquième volume, on trouve un traité de style de chaque genre de musique, sous le titre de *Rhétorique musicale*, en 39 pages, suivi de modèles du style *osservato* de musique d'église, extraits de l'*Esemplare* du P. Martini, et de modèles du style concerté pris dans Jomelli; ces modèles sont contenus en 202 pages. Le sixième volume renferme des modèles de madrigaux non accompagnés, pris dans les ouvrages de Martini et de Paolucci, des modèles de duos, trios et cantates choisis dans les œuvres de Marcello, de Lotti, d'Alexandre Scarlatti et de Pergolèse, des modèles de musique vocale de différents genres, en style moderne, ainsi que quelques modèles de style instrumental. L'ouvrage est terminé par des notions élémentaires d'acoustique, par une esquisse historique des progrès de la composition, et par la table des matières. — 6° *Dictionnaire historique des musiciens*, par Choron et Fayolle; Paris, Vallade, 1810-1811, deux vol. in-8°. Cet ouvrage a reparu avec un nouveau frontispice en 1817; Paris, Chimot. Choron ne songeait point à prendre Fayolle pour collaborateur, lorsqu'il entreprit cet ouvrage. Il l'annonça en 1809 par un prospectus d'un quart de feuille in-4°, sous le titre de *Dictionnaire historique de musique*. — 7° *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'église de Rome dans toutes les églises de l'empire français;* Paris, Courcier, 1811, in-8° de quinze pages. — 8° *Méthode élémentaire de musique et de plain-chant, à l'usage des séminaires et des maîtrises de cathédrales;* Paris, Courcier, 1811, in-8°. — 9° *Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France sur l'ouvrage de M. Scoppa, intitulé Des vrais principes de versification;* Paris, Baudoin, 1812, un vol. in-4°. Dans cet ouvrage, Choron a particulièrement examiné ce qui concerne le rhythme musical. — 10° *Rapport fait à la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France sur un manuscrit qui contient la collection des traités de musique de J. le Teinturier;* Paris, 1813, 8 pages in-8°. — 11° *Traité général des voix et des instruments d'orchestre, et principalement des instruments à vent, à l'usage des compositeurs, par J. L. Francœur, nouvelle édition, revue et augmentée des instruments modernes, par M. Choron;* Paris, 1813, in-fol. — 12° *Bibliothèque encyclopédique de musique, contenant des notes, recherches et dissertations sur la musique tant théorique que pratique*, etc.; Paris, 1814. Il n'a paru que le prospectus de ce recueil périodique, en une demi-feuille in-8°. — 13° *Méthode élémentaire de composition, par J. G. Albrechtsberger, traduite de l'allemand, par A. Choron;* Paris, veuve Courcier, 1814, deux vol. in-8°, dont un de texte, et l'autre d'exemples gravés. — 14° *Méthode d'accompagnement selon les principes des écoles d'Allemagne, par Albrechtsberger*, traduite de l'allemand; Paris, Simon Gaveaux, 1815, in-fol. Ces deux ouvrages ont été réunis par Choron avec quelques additions, d'après l'édition des œuvres complètes de théorie d'Albrechtsberger publiée par le chevalier de Seyfried, et accompagnés de notes critiques. Cette édition complète de la traduction a paru sous ce titre, *Méthodes d'harmonie et de composition à l'aide desquelles on peut apprendre soi-même à accompagner la basse chiffrée et à composer toute espèce de musique, par J.-G. Albrechtsberger*, etc.; Paris, Bachelier, 1830, deux vol. in-8°, dont un d'exemples gravés. — 15° *Le Musicien pratique, ou Leçons graduées qui conduisent les élèves dans l'étude de l'harmonie, de l'accompagnement et de l'art du contrepoint, en leur enseignant la manière de composer toute espèce de musique, par Fr. Azopardi, maître de chapelle de la cathédrale de Malte*, traduit de l'italien par feu M. de Framery, nouvelle édition, revue, corrigée et mise dans un meilleur ordre par A. Choron; Paris, 1816, in-4°. Dans cette édition, préférable à la première donnée par Framery, les exemples sont intercalés dans le texte; malheureusement ils fourmillent de fautes de gravure — 16° *Livre choral de Paris, contenant le chant du diocèse de Paris écrit en contrepoint*, à quatre parties, 1817, in 8°. Il n'a paru de cet ouvrage qu'une livraison qui contient la messe des annuels et des grands solennels. — 17° *Méthode concertante de musique à plusieurs parties, d'une difficulté graduelle;* Paris, 1817, in-4°. — 18° *Méthode de plain-chant, autrement appelé chant ecclésiastique ou chant grégorien, contenant des leçons et les exercices nécessaires pour parvenir à une parfaite connaissance de ce chant;* Paris, L. Colas, 1818, petit in-4° de 28 pages. — 19° *Exposition de la méthode concertante de musique;* Paris, 1818, une demi-feuille in-4° à deux colonnes. — 20° *Salut du Saint-Sacrement, contenant les strophes et antiennes en*

l'honneur du Saint-Sacrement et de la Sainte Vierge, mises en musique à trois voix égales, par Choron; Paris, 1818, un vol. in-8°. — 21° *Méthode concertante de plain-chant et de contrepoint ecclésiastique;* Paris, 1819, petit in-4°. — 22° *Solfége harmonique, offrant une série méthodique d'exercices d'harmonie à quatre voix, pour un maître et ses élèves*, un vol. grand in-8°. Le prospectus de cet ouvrage, en une demi-feuille grand in-8°, à deux colonnes, a seul paru. — 23° *Instruction abrégée sur l'organisation et la conduite d'une école de musique, solfége et chant;* Paris, 1819, une demi-feuille in-4°. — 24° *Exposition élémentaire des principes de la musique, servant de complément à la méthode concertante;* Paris, 1819, in-8°. Le prospectus seul de cet ouvrage, en une demi-feuille à deux colonnes, a paru. — 25° *Solféges élémentaires, contenant les premières leçons de lecture musicale à l'usage des commençants;* Paris, 1820, in-4°. — 26° *Méthode concertante élémentaire de musique, à trois parties;* Paris, 1820, in-4°. — 27° *Méthode de chant à l'usage des élèves de l'école royale de chant;* Paris, 1821, in-4°. Le premier cahier seulement de cet ouvrage a paru. — 28° *Chant choral à quatre parties, en usage dans les églises d'Allemagne;* Paris, 1822. — 29° *Liber Choralis tribus vocibus, ad usum collegii Sancti-Ludovici; complectens maxime vulgatas divini officii partes in contrapuncto simplici notæ ad notam super plano cantu in media posito rite pertractatas; accesserunt et hymnorum varii cantus quibusque metris apti. Composuit ac disposuit Alex. Steph. Choron; Parisiis*, 1824, in-4° min. — 30° *Considérations sur la situation actuelle de l'Institution royale ou Conservatoire de musique classique; et sur la nécessité de rendre à cet établissement les moyens propres à lui faire atteindre le but pour lequel il a été créé;* Paris, imprimerie de Ducessois, 1834, in-4° de 8 pages. C'est la dernière production de cet homme autrefois si actif, et qui s'éteignait. — 31° Avec M. de la Fage : *Manuel complet de musique vocale et instrumentale, ou Encyclopédie musicale;* Paris, Roret, 1836-1838, 6 volumes in-12 et 2 volumes d'exemples in-8° obl. (*Voy.* pour le contenu de cet ouvrage, l'article LA FAGE (DE). — 32° Proses des fêtes principales selon le rit parisien, en contrepoint à 4 voix. — 33° Hymnes pour toutes les fêtes de l'année, en chants rhythmiques, conformément au mètre de la poésie ancienne. — 34° Messe à 3 voix sans accompagnement. — 35° Le psaume *Dixit Dominus* en psalmodie mesurée à 4 voix, avec basse continue. — 36° *Beatus vir*, idem. — 37° *Magnificat* à 3 voix sans accompagnement. — 38° Idem à 4 voix avec orgue. — 49° *Laudate Dominum* à 4 voix, solo et chœur alternativement, avec orgue. — 40° Quinze motets à 3 voix sans accompagnement. — 41° *Ave verum* à 3 voix et orgue. — 42° Idem à voix seule et orgue. — 43° *Ave Regina* à 4 voix sans accompagnement. — 44° *Stabat Mater* à 3 voix avec orgue; et beaucoup d'autres morceaux de musique d'Église. Choron a publié quelques opuscules très-courts et plusieurs petits écrits de circonstance, tirés à un petit nombre d'exemplaires qui sont devenus fort rares.

Beaucoup de notices biographiques de Choron plus ou moins développées ont été publiées ; les plus complètes sont celles-ci : 1° *Éloge d'Alexandre Choron*, par L.-E. Gauthier, ouvrage couronné par l'Académie royale de Caen; Caen, Hardel, 1845, in-8° de 118 pages. — 2° *Éloge de Choron*, par J. Adrien de la Fage; Paris, 1844, in-8°. Cet ouvrage a été composé pour le concours ouvert par l'Académie de Caen. Pour connaître Choron dans sa vie privée et dans les relations avec ses élèves, il faut lire un morceau remarquable par le style et par la vérité du portrait dans le volume de M. Scudo intitulé *Critique et littérature musicales*. (Paris, 1re édition, 1850, 1 vol. in-8°, pages 403 à 410.)

CHOTEK (FRANÇOIS-XAVIER), professeur de piano à Vienne, est né le 22 octobre 1800 à Liebisch, dans la Styrie. Son père, instituteur de campagne, lui enseigna la musique, le piano et le violon. Après être allé faire ses études littéraires au gymnase de Freyberg, Chotek se rendit à Vienne en 1819 et y suivit pendant deux ans les cours de philosophie et de droit; mais, en 1824, il prit une direction nouvelle en se livrant spécialement à la culture de la musique. Il étudia d'abord la théorie de cet art sous la direction de Henneberg, organiste de la cour; après la mort de cet artiste, il prit des leçons de Simon Sechter. Dès 1828 il était déjà connu à Vienne comme pianiste et compositeur de petites pièces pour son instrument. Depuis lors il a arrangé une multitude de thèmes d'opéras en petites fantaisies et *rondinos*. Tout cela est de peu de valeur. Chotek est mort à Vienne, au mois de mai 1852.

CHRÉTIEN (CHARLES-ANTOINE), musicien de la chapelle du roi, vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié à Paris, en 1751 : *Pièces de différents auteurs, mises en trios pour les violons*. Il a donné à la Comédie italienne, en

zed by Googl

1760, un opéra-comique intitulé *les Précautions inutiles.*

CHRÉTIEN (Gilles-Louis), né à Versailles en 1754 entra à la chapelle du roi en qualité de violoncelliste, à l'âge de vingt-deux ans. Il tirait un bon son de son instrument, et jouait avec facilité les passages les plus difficiles, mais son jeu était dépourvu d'expression. La révolution lui fit perdre sa place, par la réforme de la chapelle; mais en 1807 il rentra à la chapelle de l'empereur Napoléon. On lui attribue dans le *Dictionnaire historique des Musiciens* (Paris, 1810) la musique d'un opéra-comique intitulé *les Précautions inutiles*, représenté en 1760; mais cet ouvrage est d'un autre musicien du même nom (*voy.* l'article précédent); celui qui est l'objet de cet article n'était âgé que de six ans à l'époque où cet ouvrage fut représenté. Il s'occupait de la correction des épreuves d'un livre sur son art, lorsque la mort le surprit, le 4 mars 1811. L'ouvrage de Chrétien parut après sa mort sous ce titre : *La Musique étudiée comme science naturelle, certaine et comme art, ou Grammaire et Dictionnaire musical;* Paris, 1811, in-8° de 278 pages, et 17 pl. in-fol. Ce traité, purement élémentaire, a pour objet l'analyse des formes de l'harmonie, mais d'après un système particulier à son auteur, et qui ne peut être d'aucune utilité dans la pratique. On y trouve des définitions de *Mélodies positives*, de *Mélodies collectives*, de *Mélodies interpositives*, de *Constructions fondamentales*, etc., et de cent autres rêveries qui n'ont point fait fortune. Chrétien a aussi publié : *Lettre sur la musique, en réponse à M. Amar, auteur de l'analyse de l'ouvrage de M. Villoteau, insérée dans le Moniteur du 27 octobre* 1807; Paris, 1807, une feuille in 8°.

CHRISTENIUS (Jean), *cantor* de la cour de l'électeur de Saxe, et musicien à Altenbourg, naquit à Buttstædt, en Thuringe. On connaît de sa composition : 1° *Selectissima et nova cantio, quam Valedictionis ergo dedicat Patronis, 6 vocibus;* Jena, 1609. — 2° *Musikalische Melodias mit 4 Stimmem gesetz* (Mélodies musicales à quatre voix); Leipsick, 1616, in-4°. — 3° *Gulden Venus-Pfeil, in welcher zu finden, newe weltliche Lieder, teutsche und polnische Tænze* (les Traits dorés de Vénus, dans lesquels on trouve des chansons nouvelles et profanes, et des danses allemandes et polonaises); Leipsick, 1619. — 4° *Symbola Saxonica, Fürstlicher Personem tægliche gedenksprüche mit 3 Stimmen gesetzt* (Maximes journalières pour les personnes de haute naissance, composé à trois voix); Leipsick, 1620. — 5° *Complementum, und dritter Theil Fest und Apostellægiger evangelischer Spreuch, so Melchior Vulpius übergangen, mit 4-8 Stimmen* (Complément et troisième partie des maximes évangéliques pour les jours de fête, que Melchior Vulpius a omises, à quatre et huit voix); Erfurt, 1621, in-4°. — 6° *Omnigeni mancherley Manier newer weltlicher Lieder, Paduans*, etc. (Chansons nouvelles et profanes de toute espèce); Erfurt, 1619.

CHRISTERN (Charles-Krebs), compositeur de Lieder et rédacteur de la *Feuille hambourgeoise pour la musique* (*Hambürger Blatter für die Musik*), est né à Hambourg vers 1812. On a de lui plusieurs chants allemands avec accompagnement de piano, publiés à Hambourg chez Niemeyer, et chez Schuberth. Il est auteur d'une Biographie caractéristique de Liszt, intitulée *Franz Liszt. Nach seinen Leben and Wirken aus authentischen Birichten dargestellt.* Hambourg, Schuberth, in-8° avec portrait. On a publié sur Christern une brochure qui a pour titre *Christern als Mensch, Componist und Dirigent. Eine biographisch-musikalische Studie* (Christern comme homme, compositeur et directeur. Étude biographique et musicale). Hambourg, Schubert, in-8°. Cet écrit est une appréciation élogieuse du caractère et du mérite de celui qui en est le sujet.

CHRISTIANELLI (Philippe), ou plutôt vraisemblablement Cristianelli, maître de chapelle à Aquilée, dans le royaume de Naples, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié : *Salmi a cinque voci;* Venise, 1626.

CHRISTIANI (Élise), virtuose sur le violoncelle, née à Paris le 24 décembre 1827, fut élève de Benazet pour son instrument, et produisit une vive sensation lorsqu'elle se fit entendre pour la première fois au public, dans un concert donné à la salle de Herz, le 14 février 1845. Beau son, justesse, belle manière de chanter et habileté dans les traits, telles étaient les qualités remarquables de son jeu. Le succès qu'elle obtint dans cette première épreuve et dans les suivantes détermina ses parents à lui faire parcourir les pays étrangers pour y donner des concerts. Elle prit sa route par l'Allemagne et se fit admirer à Vienne, Lintz, Ratisbonne, Baden-Bade, Leipsick, Berlin, Hambourg et Pétersbourg. A Hambourg, il y eut tant d'enthousiasme pour son talent que son portrait fut lithographié et se trouva bientôt chez tous les amateurs. Déjà il en avait été fait un autre à Paris, d'après un croquis de Couture. Pendant le séjour de M^lle^ Christiani à Pétersbourg, on y parlait beaucoup d'un voyage hardi et fructueux que Servais avait fait

Digitized by Google

récemment dans les provinces septentrionales les plus éloignées du centre de l'empire russe : elle crut pouvoir supporter les mêmes fatigues et recueillir les mêmes avantages; mais sa frêle constitution succomba dans cette entreprise téméraire. Épuisée par la fatigue et par la rigueur du climat, elle mourut en 1853, à Tobolsk, en Sibérie, y laissant un violoncelle magnifique de Stradivarius, qui s'y trouve peut-être encore.

CHRISTMANN (Jean-Frédéric), ministre luthérien à Heutingsheim, près de Louisbourg, est né dans cette dernière ville, le 10 septembre 1752. Dès son enfance il s'adonna à la musique, et les fréquentes occasions qu'il eut d'entendre les virtuoses de la chapelle du duc de Würtemberg perfectionnèrent son goût et son talent. Il était étudiant au gymnase de Stuttgard, lorsque sa réputation comme flûtiste lui procura l'honneur de jouer un solo devant le duc. Il était aussi fort habile sur le piano. Ses parents l'ayant envoyé à Tubinge pour y étudier la théologie, il y continua ses travaux pour la musique, et commença à composer ses concertos pour la flûte. Nommé vicaire chez un ministre, il quitta cette place au bout de deux ans, et alla en 1777, à Winterthur en Suisse, en qualité de précepteur. Là il composa, pendant ses loisirs, ses *Éléments de musique*, ouvrage généralement estimé, qu'il fit imprimer à Spire, en 1782-1790 ; il y fit aussi paraître ses premières compositions pour le piano. En répétant quelques-unes des expériences sur l'air inflammable, qui occupaient alors les physiciens, à l'occasion des machines aérostatiques, il eut le malheur de perdre un œil. En 1779 il accepta une place de précepteur à Carlsruhe. Il s'y lia avec le maître de chapelle Schmidtbauër et avec l'abbé Vogler. Après un séjour de neuf mois dans cette ville, Christmann fit un voyage dans le Palatinat et revint ensuite dans sa ville natale, où il obtint une place de ministre, en 1783. Le repos et l'indépendance que cet emploi lui procura lui fournirent alors les moyens de se livrer à son goût pour la musique, et aux recherches qu'il avait entreprises sur la théorie de cet art. Il eut la plus grande part au plan et à la rédaction de la *Gazette musicale de Bossler*, à Spire, à laquelle il fournit des articles fort intéressants. Il était en outre occupé, en 1790, de recherches importantes sur l'histoire littéraire de la musique, et, travaillait à un Dictionnaire général de cet art, en plusieurs volumes in-4°, dont le prospectus parut dans les journaux de 1788. On peut consulter à cet égard la *Gazette de musique de Spire*, du mois de février 1789, où l'on trouve aussi sa biographie détaillée. Voici la liste de ses ouvrages les plus connus : 1° *Elementarbuch der Tonkunst zum Unterricth beym Clavier für Lehrende und Lernende* (Livre Élémentaire de musique, etc.) ; Spire, 1782, in-8° de 330 pages. Cet ouvrage est accompagné d'un cahier d'exemples, in-fol., qui porte ce titre : *Praktische Beytræge zum Elementarbuch ;* Spire, 1782. La deuxième partie de cet ouvrage, qui contient des éléments d'harmonie, a paru dans la même ville, en 1790, en un volume in-8° de 179 pages, et 50 pages in-fol. d'exemples. — 2° Rondeau pour le clavecin. — 3° *Adagio* pour le piano, sur la mort d'une caille; Darmstadt. — 4° *Roses pour le clavecin de ma Mina, étrennes pour la nouvelle année ;* Spire, 1791. — 5° Odes et chansons pour le clavecin; Leipsick, Breitkopf, 1797. — 6° *Volstændige Sammlung theils ganz neue Komponisten, theils Verbesserter vierstimmiger Choralmelodien, für das neue Würtembergische Landgesangbuch*, etc. (Recueil complet des mélodies pour les psaumes à quatre voix, à l'usage du duché de Würtemberg, etc.); Stuttgard, 1799, in-4°. Ce recueil a été composé et rédigé par Christmann et Knecht. On y trouve une introduction de 30 pages, et 318 mélodies. — 7° *La Fiancée de Corinthe*, ballade de Gœthe; Leipsick, 1792. — 8° Variations pour violon et basse sur l'air : *Tyroler sind immer so lustig ;* Offenbach, 1800. — 9° *Arion*, romance, 1801. — 10° *Ah ! vous dirai-je, maman*, varié pour la flûte avec basse ; Offenbach, 1801. — 11° Recueil de douze marches pour le clavecin; ibid. — 12° *Die Kinder im Walde* (les Enfants dans la forêt), ballade pour le piano; Leipsick, Kühnel. Christmann a inséré dans la *Gazette musicale de Leipsick* les morceaux suivants : 1° Biographie de Cor. Heur. Kaeferlen, 1re année, p. 65. — 2° Quelques idées sur le caractère des chansons nationales françaises, même année, p. 228. — 3° Sur la composition de Zumsteeg *der Geisterinsel* (l'Ile des Esprits), même année, p. 657. — 4° Tableau de l'état de la musique dans le Wurtemberg, 2me année, p. 71, 95, 118, 139. — 5° Notice préalable sur le nouvel opéra de Zumsteeg, intitulé *das Pfauenfest betitelt* (la Fête des paons), même année, p. 716. Christmann est mort à Heutingsheim, le 21 mai 1817.

CHRISTO (Fr.-Jean de), moine portugais, et organiste habile, naquit à Lisbonne au commencement du dix-septième siècle, et mourut à Alcobaça le 30 juillet 1654. Machado (Bibl. Lusit., t. II, p. 636) cite les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Texto de Paixoens que se cantao em a Semana Santa, composto a 4 vozes* (Texte de la passion qui se chante

dans la semaine sainte, mis en musique à quatre voix). — 2° *Calendas do Natal, e de S. Bernardo* (les Calendes de Noël et de S. Bernard, à 4 voix). Ces compositions n'ont point été imprimées.

CHRISTO (Fr.-Luiz de), carme portugais et organiste de son couvent à Calçado, naquit à Lisbonne en 1625, et mourut dans son cloître en 1693. On connaît de lui en manuscrit les ouvrages suivants : 1° *Paixoens dos quatro Evangelistas, a 4 voces* (la Passion, d'après les quatre Évangélistes, à 4 voix). — 2° *Liçoens de defunctos, moteles e vilhancicos* (Leçons de l'office des morts, motets et noëls).

CHRYSANDER (Guillaume-Chrétien-Juste), théologien protestant, né le 9 décembre 1718 à Gœdekenroda, village de la principauté d'Halbertsadt, fut successivement professeur de philosophie, de mathématiques, de langues orientales et de théologie dans les universités de Helmstadt, de Rinteln et de Kiel; il mourut dans cette dernière ville le 10 décembre 1788. Chrysander aimait beaucoup la musique, et jusque dans sa vieillesse on l'entendit souvent chanter les psaumes en hébreu, en s'accompagnant de la guitare. Parmi ses dissertations, dont le nombre est immense, on en remarque une intitulée *Historische Untersuchungen von den Kirchenorgel* (Recherches historiques sur les orgues d'églises), qui fut d'abord insérée dans le *Magasin scientifique de Hanovre*, année 1754, n° 91, p. 1275, et qui fut imprimée séparément en 1755, 3 feuilles et demie, in-8°, sans nom de lieu.

CHRYSANDER (Frédéric), amateur de musique à Schwerin, s'est fait connaître par un écrit qui a pour titre *Ueber die Moll-Tonart in den Volkgesængen, und ueber das Oratorium. Zwei Abhandlungen* (Sur la tonalité mineure dans les chants populaires, et sur l'Oratorio. Deux dissertations); Schwerin, 1853, gr. in-8° de 63 pages. Il y a des aperçus intéressants dans ces dissertations, où l'auteur se place au point de vue religieux. M. Chrysander, ardent admirateur du génie de Hændel, a organisé une association, à Leipsick, pour la publication d'une édition nouvelle et complète des œuvres de ce grand homme, et à cette occasion il a écrit et publié une monographie de la vie et des œuvres de ce maître, intitulée simplement *G.-F. Hændel*. Le premier volume a paru à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, en 1858, gr. in-8°.

CHRYSANTE DE MADYTE, archevêque de Dyrrachium ou Durazzo, en Illyrie, fut d'abord chantre et professeur de musique théorique et pratique. Il vivait à Constantinople vers 1815. Il fut un des auteurs de la simplification introduite dans la notation du chant ecclésiastique grec depuis environ cinquante ans, et il a écrit sur ce sujet un livre qui a pour titre Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς συνταχθεῖσα πρὸς χρῆσιν τῶν σπουδαζόντων αὐτὴν κατὰ τὴν νέαν μέθοδον (Introduction à la théorie et à la pratique de la musique ecclésiastique, composée pour l'usage de ceux qui désirent l'apprendre par la nouvelle méthode); Paris, de l'imprimerie de Rignoux, 1821, 1 vol. in-8°, et à Constantinople, faubourg de Galatha, chez A. Castrou, imprimeur. Le livre de Chrysante de Madyte a été imprimé par les soins d'Anastase Thamyris, jeune chantre grec qu'on avait envoyé à Paris pour cet objet, et pour surveiller l'impression des livres de chant de l'église grecque composés par Pierre Lampadarius le Péloponésien, et notés suivant la nouvelle méthode par son descendant Grégoire Lampadarius. (*Voy.* ces noms.) Anastase Thamyris se fixa à Paris, après les malheurs qui furent la suite de la révolution de la Grèce, et y mourut en 1828. Ce jeune homme avait ajouté une préface au livre de Chrysante de Madyte. L'ouvrage, très-intéressant par le sujet et par la manière dont il est conçu, est divisé en 19 chapitres qui traitent : 1° Du chant ou de la mélodie. — 2° Des caractères qui représentent les sons. — 3° De la composition des caractères. — 4° Des mutations. — 5° De la manière de former la mélodie. — 6° Des signes sous-posés qui n'ont pas de mesure. — 7° Des diverses acceptions des caractères des sons. — 8° De la diminution et de la division (c'est-à-dire des ornements du chant). — 9° Des modes ou tons. — 10° Du premier ton. — 11° Du second ton. — 12° Du troisième ton. — 13° Du quatrième ton. — 14° Du plagal du premier ton. — 15° Du plagal du second ton. — 16° Du ton grave. — 17° Du plagal du troisième ton. — 18° Des changements de tons. — 19° Des témoins ou signes qui marquent les différents tons. Nicolo Poulo, grec de Smyrne (*voy.* ce nom), aida beaucoup son compatriote Thamyris dans sa mission, et revit avec soin les épreuves de l'ouvrage de Chrysante de Madyte. On a imprimé à Trieste, en 1832, sous le nom de celui-ci, un ouvrage intitulé Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς. C'est vraisemblablement une deuxième édition du livre cité précédemment.

CHRYSOGON, célèbre chanteur de l'ancienne Grèce, vivait vers la trentième année après Jésus-Christ. Plutarque dit qu'il avait inventé un instrument particulier avec lequel il

Digitized by Google

accompagnait son chant. Juvénal a fait mention de ce musicien en ces mots :

. . . . Sunt quæ
Chrysogonum cantare vetent.

« Quelques-unes (les femmes) ont ruiné la voix de Chrysogon. »

(*Satyr.* 6, l. 2, v. 74.)

CHUPPIN (M^lle EMMA), postérieurement M^me LIÉNARD, est née à Caen vers 1810. Elle s'est fait connaître par une dissertation intitulée *de l'État de la musique en Normandie depuis le neuvième siècle ;* Caen, 1837, in-8° de 8 feuilles. Cette dissertation a été couronnée par la Société des sciences, des lettres et des arts du Calvados, le 2 décembre 1836.

CHURCHILL (. . . .), musicien anglais, qui vivait à Londres vers la fin du dix-huitième siècle, y a publié les ouvrages suivants : 1° Trois sonates pour le piano, avec accompagnement de violon. — 2° Six duos pour deux violons, op. 2 ; ibid., 1793. — 3° Trois sonates pour le piano, avec violon, op. 3, ibid. — 4° Six duos pour violon et alto, ibid.

CHURCHYARD (THOMAS). Sous ce nom d'un auteur inconnu il existe un petit écrit qui a pour titre *a Musical Consort of heavently harmony* (Concert (1) musical d'harmonie céleste) ; Londres, 1595, in-4° de 56 pages. Un exemplaire de cet opuscule rarissime a été vendu en 1816, chez Longman, à Londres, 40 livres sterling (1,000 fr.).

CHUSTROVIUS (JEAN), directeur de musique à l'église de Saint-Nicolas, à Lunebourg, vers le commencement du dix-septième siècle, a publié : *Sacræ cantiones quinque, sex et octo vocibus ita compositæ, ut non solum viva voce commodissime cantari, sed etiam, ad omnis generis instrumenta optime adhiberi possint:* Francfort, 1603.

CHYTRÆE (NATHAN). *Voy.* OLTHOVIUS.

CHWATAL (FRANÇOIS-XAVIER), pianiste et compositeur à Magdebourg, est né le 19 juillet 1808, à Rumburg, en Bohême. Son père, amateur de musique, jouait un peu du piano, et fut son premier maître. On lui fit commencer l'étude de cet instrument à l'âge de six ans. Plus tard il suivit les cours du Conservatoire de Prague, comme élève externe, pendant qu'il faisait dans cette ville ses études littéraires, qu'il alla ensuite continuer à Dresde et à Leipsick. Depuis 1822 jusqu'en 1835 il vécut à Mersebourg et y produisit ses premiers ouvrages comme compositeur-pianiste et comme écrivain sur la musique. En 1835 il s'est fixé à Magdebourg, en qualité de professeur de musique. On a de cet artiste environ quatre-vingts œuvres de compositions légères et faciles pour le piano, lesquelles consistent en variations, rondos, petites sonates, et des *Lieder*. Chwatal a fourni des morceaux de critique à plusieurs journaux de musique, particulièrement à l'*Iris*, publié par Rellstab.

CHYTRÉE (DAVID), docteur et professeur de théologie à Rostock, dont le nom allemand était *Tœpfer* (potier), naquit en 1530 à Ingelfing, en Souabe. Il étudia le latin et le grec sous Joachim Camerarius, à Tubinge, et la théologie sous Mélanchton, à Wittemberg. Après avoir fait ses études, il fit un voyage en Italie. De retour en Allemagne, il obtint la chaire d'écriture sainte à l'Académie de Rostock. Il mourut le 15 juin 1600, âgé de plus de soixante-dix ans. Parmi ses ouvrages ; on remarque celui-ci : *Regulæ Studiorum seu de ratione et ordine discendi, in præcipuis artibus recte instituendo ;* Jéna, 1595, in-8°. Le troisième chapitre de l'appendice traite *de Musica ; de sententiæ rhythmo et vocis modulatione ; de speciebus intervallorum, tetrachordis, generibus et modis musicis.*

CHYTRY (. . .), excellent violoniste, naquit à Holoben en Bohême, vers l'année 1740. Il étudia d'abord à Prague, se rendit ensuite à Vienne pour y faire un cours de droit, et eut le bonheur de se faire entendre sur le violon devant l'empereur Joseph II, qui, charmé de son talent, voulut lui procurer une existence en le faisant placer à la chancellerie impériale. En 1778 Chytry était employé au gouvernement de Prague. Kucharz considère cet artiste comme un des plus habiles violonistes produits par la Bohême. (*Voy.* Dlabacz, *Histor. Kunstler-Lexikon für Bœhmen*, col. 281.)

CIAFFONI (D. PIETRO), compositeur romain, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Il s'est fait connaître par quelques ouvrages de musique d'église qui existent en manuscrit dans la bibliothèque de l'abbé Santini, à Rome. On y remarque : 1° *Miserere* à 4 voix. — 2° *Le Lamentazioni* (en italien), *a* 4 *voci*. — 3° *Le tre Ore d' agonia a* 3. — 4° *L'Ora di Maria desolata, a* 3 *con stromenti*.

CIAJA (AZZOLINO-BERNARDINO DELLA) chevalier de l'ordre de Saint-Etienne, né à Sienne le 21 mars 1671, s'est rendu également célèbre comme compositeur, comme organiste et comme grand connaisseur dans la construction des orgues. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Salmi concertati a* 5 *voci con* 2 *violini obligati et violetta a bene placito*, op. 1 ; Bologne, 1700. — 2° *Cantate da camera a voce sola*, opera 2ª ; Lucca, D. Gregori, 1701, in-4°. — 3° *Cantate da ca-*

(1) *Consort* est un vieux mot anglais qui signifiait *Concert* au seizième siècle. Plus tard on lui a donné la signification d'*union*.

mera, op. 3ª ; Bologne, 1702, in-4°.—4° *Sonate per cembalo, con alcuni saggi ed altri contrapunti di largo et grave stile ecclesiastico per grandi organi*, opera 4ª ; Rome, 1727, in-fol. Landsberg, artiste distingué qui vécut à Rome, possédait en manuscrit de cet auteur : *Messa a 4 voci concertate con violini ad libitum*, datée de 1693. — *Messa a 4 e 5 voci, con trombe e violini ad libitum*. — *Messa a quattro a capella*. — *Dodici Ricercari a quattro voci in ciascheduno de' dodici modi*. — *Sei Ricercari di tuoni misti*. — *Sonate da Organo*. En 1733 Azzolino Della Ciaja donna à l'église des chevaliers de Saint-Étienne de Pise l'orgue magnifique, qui est considéré comme un des plus beaux de l'Italie, et même de l'Europe, car il est composé de plus de cent registres, dont un grand nombre est de son invention. Ayant séjourné à Rome pendant dix-sept ans, il s'y était occupé spécialement de la construction des orgues, et en avait fait faire un de vingt registres et deux claviers, sous sa direction. De retour en Toscane, il présenta requête au grand-duc et au grand maître de l'ordre des chevaliers de Saint-Étienne, pour être autorisé à réunir cet intrument à l'ancien orgue de l'église de cet ordre, par le moyen d'un troisième clavier : il offrait de se charger de la dépense. Sa demande lui fut accordée ; mais, au lieu de trois claviers, il en mit quatre, et le nombre des registres s'augmenta de jour en jour jusqu'au nombre de près de cent. Les facteurs qui travaillèrent à cet orgue sous la direction de Della Ciaja furent Felice et Fabrizio Cimino, de Naples ; Lorenzo Nelli, Filippo Testa, de Rome ; Giuseppe Basili, Domenico Cacioli, et les frères Ravani, de Lucques. Outre ces facteurs déjà connus par leurs ouvrages, Della Ciaja employa aussi quelques jeunes gens, parmi lesquels on remarque les frères Tronci, de Pistoie, qui plus tard ont eu de la célébrité. Lui-même mit la main à l'œuvre et fit plusieurs registres. (*Voy*. la *Pisa illustrata* de Morano, t. III, p. 40 et suivantes.)

CIAJA (Alessandro Della), de la même famille, vécut dans le dix-septième siècle, et fut amateur distingué de musique. Le P. Azzolino Ugurgieri dit (dans son livre intitulé *Pompe senesi*) qu'il jouait également bien du monocorde (sorte de basse à une seule corde, qui se jouait avec le pouce de la main gauche et avec l'archet), du luth et du théorbe. Il était élève de Pecci pour le contrepoint. On a imprimé quelques-unes de ces compositions, entre autres l'œuvre qui a pour titre *Motetti a 2, 3, 4, 5, 8, 9 voci*, op. 3ª ; Bologna, 1666, in-4°. Della Ciaja était de l'Académie des *Intronati*.

CIAMPI (François), virtuose sur le violon et compositeur distingué, naquit à Massa di Sorrento, dans le royaume de Naples, en 1704. Vers 1728 il se rendit à Venise, où il a fait représenter presque tous ses opéras. Les plus connus sont : 1° *Onorio*, 1729. — 2° *Adriano in Siria*, 1748. — 3° *Il Negligente*, 1749. — 4° *Catone in Utica*, 1756. — 5° *Gianguir*, 1761. — 6° *Amore in caricatura*, 1761. — 7° *Antigono*, 1762. Burney cite une messe et une *miserere* à 8 voix avec instruments, de Ciampi, qu'il estimait beaucoup.

CIAMPI (Philippe), maître de chapelle de Saint-Jacques des Espagnols, à Rome, vers le milieu du dix-huitième siècle, naquit dans cette ville. Il a laissé en manuscrit beaucoup de compositions pour l'église, parmi lesquelles on remarque : 1° *O sacrum convivium*, *a* 3. — 2° *Fructum salutiferum*, *à* 3. — 3° *Salve Regina*, *à* 3. — 4° Autre *Salve Regina*, *à* 4. 5° *Lamentazioni del Giovedi santo*, pour soprano avec instruments. — 6° *Lezione quarta in Parasceve*, pour alto et basse. — 7° *Lezione terza per canto et basso*. —8° *Lezione del Mercoledi santo*, pour soprano. —9° *Lezione* 3ª, pour le même jour. — 10° *Lezione* 1ª *in Parasceve*, pour soprano. — 11° *Lezione* 2ª *in Parasceve* pour alto. Toutes ces compositions sont accompagnées par les instruments.—12° *Lezioni del Mercoledi santo*, la première pour soprano, la seconde pour soprano et alto, la troisième pour soprano, alto et basse, toutes trois avec orgue.

CIAMPI (Legrenzio-Vincenzo), compositeur dramatique, né dans un village près de Plaisance en 1719, fit ses études musicales dans cette ville sous un maître de chapelle nommé *Rondini*. Il était encore fort jeune lorsqu'il donna son premier opéra, intitulé *l'Arcadia in Brenta*, qui fut suivi de celui de *Bertoldo alla corte*, dont le succès fut prodigieux. Favart a parodié sur cette jolie musique son opéra de *Ninette à la cour*. En 1748 Ciampi passa en Angleterre avec une troupe de chanteurs italiens, et il fit représenter à Londres les opéras suivants : 1° *Gli Tre Cigisbei ridicoli*, 1748. — 2° *Adriano in Siria*, 1750.—3° *Il Trionfo di Camillo*, 1750. — 4° *Didone*, 1754. — 5° *Tolomeo*, pasticcio fait avec quelques morceaux de sa musique et de celle de quelques autres compositeurs, 1762. Il a aussi publié : 1° Six trios pour deux violons et basse, op. 1 et 2. — 2° Cinq concertos pour le hautbois. — 3° *Italian Songs*. — 4° *Ouvertures for a full Band*, op. 5. On trouve à la Bibliothèque royale de Berlin (fonds de Poelchau) la partition d'une messe solennelle de Ciampi à 4 voix et orchestre, composée en 1758.

CIAMPI (Sébastien), correspondant des

sciences et des lettres en Italie, pour le royaume de Pologne, a publié un livre qui a pour titre *Notizie de' medici, maestri di musica, e cantori, pittori, architetti, scultori ed altri artisti italiani in Polonia e Polacchi in Italia; con appendice degli artisti italiani in Russia*; Lucca, della tipografia di Jacopo Balatrezi, 1830, in-8° de 165 pages.

CIANCHETTINI (VÉRONIQUE), sœur du célèbre pianiste J.-L. Dussek, est née en Bohême en 1779. Son père lui enseigna la musique et l'art de jouer du piano lorsqu'elle n'était âgée que de quatre ans. Ses progrès furent rapides, et son talent devint remarquable. Lorsqu'elle eut atteint sa dix-huitième année, son frère l'appela à Londres, où elle s'est livrée avec succès à l'enseignement du piano. Elle y a fait graver plusieurs sonates et deux concertos de sa composition.

CIANCHETTINI (PIO), fils de François Cianchettini de Rome, et de Véronique Dussek, est né à Londres le 11 décembre 1799. Dès l'âge de quatre ans, il montra de grandes dispositions pour la musique : sa mère lui apprit à jouer du piano et l'instruisit dans l'harmonie. Ses progrès furent tels qu'après un an d'études, et lorsqu'il eut atteint sa cinquième année, il fut en état de se faire entendre au théâtre de l'Opéra italien, à Londres, où il exécuta avec précision une sonate de piano de sa composition et des variations improvisées sur des thèmes qui lui furent présentés. Tout cela tenait du prodige; aussi s'empressa-t-on de lui donner le nom de *Mozart anglais*, en Hollande, en Allemagne et en France, où il voyagea avec son père jusqu'à l'âge de six ans. Ce qui ajoutait à l'étonnement, c'est qu'avant l'âge de huit ans il parlait et écrivait correctement quatre langues : l'anglais, le français, l'italien, et l'allemand. Mais, ainsi qu'il arrive souvent, ces facultés hâtives s'usèrent avant le temps, le prodige disparut, et il ne resta plus qu'un artiste estimable dont le talent peut être comparé à beaucoup d'autres. La dernière fois que Cianchettini parut avec avantage en public fut à un concert qu'il donna le 16 mai 1809, dans la grande salle d'*Argyll Room*, à Londres, où il exécuta un concerto de piano de sa composition. Lorsque madame Catalani voyagea en Angleterre, Cianchettini s'attacha à elle à titre de compositeur et de directeur de ses concerts, et la suivit dans ses tournées. Il a composé pour elle quelques airs italiens qu'elle a chantés souvent, parce qu'ils étaient propres à faire briller sa voix. Voici les titres des principaux ouvrages de cet artiste : 1° Deux concertos de piano, gravés à Londres. — 2° Des fantaisies pour le même instrument. — 3° *Cantate for two voices with chorus : the words from the Paradise lost*; Londres. — 4° *Take, oh ! take those lips away*, chanson. — 5° Fantaisie sur *Di tanti palpiti* pour le piano. — 6° Introduction et air italien varié pour le piano et flûte ou violon. — 7° Ode de Pope sur la solitude. — 8° Soixante nocturnes italiens pour deux, trois et quatre voix, avec accompagnement de piano. — 9° Scène et air: *Ah ! quando cesserà !* — 10° Duetto : *Ecco di Safo il tempio.* — 11° *Benedictus* à trois voix.

CIBBER (SUZANNE-MARIE), cantatrice et excellente actrice de Covent-Garden, à Londres, naquit en cette ville en 1716. Elle était fille d'un tapissier et sœur du docteur Arne, qui lui enseigna la musique, et la fit débuter dans un de ses opéras, représenté au théâtre de Hay-Market. Hændel l'aimait beaucoup, et a composé pour elle un des airs du Messie. Burney dit que, quoiqu'elle n'eût que des connaissances médiocres en musique, elle savait intéresser les auditeurs par sa profonde sensibilité et son intelligence. En 1734 elle épousa Théophile Cibber, comédien et auteur dramatique, qui lui fit abandonner l'Opéra deux ans après et la fit débuter dans la tragédie, où elle se fit une grande réputation. Elle a traduit en anglais la petite comédie de *l'Oracle*, de Saint-Foix, qui fut jouée à son bénéfice. Elle est morte en 1766.

CIBULKA ou **ZIBULKA** (M.-A.), compositeur et virtuose sur l'harmonica, est né en Bohême vers 1760. Après avoir achevé ses études musicales à Prague, il se fit d'abord connaître par son talent d'exécution, puis par quelques légères compositions. En 1794, il accepta une place de répétiteur au théâtre national de Grætz; quatre ans après il était attaché à la troupe de Buschen, qui jouait alternativement à Bude et à Pesth; il avait alors la qualité de directeur de musique. En 1810, il dirigeait au piano l'Opéra, dans la dernière de ces villes. Dlabacz, qui écrivait en 1815 sur les artistes de la Bohême, ne fournit point d'autre renseignement sur celui qui est l'objet de cet article. On a de Cibulka : 1° Douze chansons des poëtes célèbres, avec accompagnement de piano; Prague, in-fol, 1791. — 2° Quatorze chansons de noces, en allemand, avec accompagnement de piano; Leipsick, 1793. — 3° Danse allemande avec dix-sept variations pour le piano, op. 3; Brunswick, 1794. — 4° Danses nationales allemandes arrangées en quatuors pour deux violons, alto et basse; ibid. — 5° Trois cantates, *la Separation*, *la Fileuse* et *les Souffrances de Lotte* (tirée du roman de *Werther*), pour voix seule, avec accompagne-

Digitized by Google

ment de piano; Munich, Falter, 1798. — 6° *Les Fruits de mes heures les plus heureuses*, chansons pour le piano; Clèves, 1799. — 7° Allemandes faciles, arrangées pour le piano; Leipsick, Peters. Cibulka vivait encore à Pesth en 1826, et y était organiste. A cette époque, il donna les premières leçons d'harmonie à Stephen Heller. (*Voy.* ce nom.)

CICCARELLI (Juste), né vers 1530 à S. Giuliano, près de Frosinone, dans l'État de l'Église, fut maître de chapelle à la cathédrale de Viterbe. Il s'est fait connaître par un recueil de motets publié sous ce titre : *Sacræ cantiones quinque vocum, cum quibusdam quatuor vocibus; Venetiis per Hieron. Scotum*, 1568, in-4° obl.

CICONIA (Jean), né à Liége au commencement du quinzième siècle, fut chanoine à Padoue. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque de Ferrare, on trouve un opuscule de Ciconia intitulé *de Proportionibus*. Cet ecclésiastique fut un savant musicien pour l'époque où il vécut. Il existe à Rome, dans la bibliothèque Vallicellana, un recueil manuscrit qui renferme des chansons à 3 voix de Dufay, de Dunstaple, de Binchois et de Ciconia. Ce précieux recueil a été découvert par M. Danjou (*voy.* ce nom), en 1847.

CIECO (Francesco). *Voy.* Landino (Francesco).

CIERA (Hippolyte), dominicain, né à Venise vers 1512, vivait encore en 1569. On a de lui : 1° *Madrigali del labirinto a quattro voci, libro primo*; Venise, Jérôme Scott, 1554, in-4° obl. C'est une réimpression. — 2° *Il primo libro de' madrigali a 5 voci*; Venise, Ant. Gardano, 1561, in-4° obl. — 3° Cinq autres livres de madrigaux à 5 voix. Le sixième livre a pour titre *Madrigali a 5 voci, libro sesto*; Rome, Ant. Soldi, *a* 1623. C'est une réimpression. Dans une collection de madrigaux qui a pour titre *il Bel Giardino di fiori musicali*; Venise, 1587, on trouve deux morceaux de Ciera.

CIFOLELLI (Jean), musicien italien qui vint se fixer en France vers 1764, a donné à la Comédie italienne : 1° *L'Italienne*, opéra-comique en un acte, paroles de Framery, en 1770. — 2° *Perrin et Lucette*, en 1774. On a aussi de lui une *Méthode de mandoline*, gravée à Paris.

CIFRA (Antoine), né dans l'Etat romain vers 1575, fut élève de Palestrina et de Bernardin Nanino. Le premier emploi qu'on lui confia fut celui de maître de chapelle du Collége allemand, à Rome. Il devint maître de chapelle à Lorette, vers 1610, et fut admis à remplir les mêmes fonctions à Saint-Jean de Latran en 1620. Il occupa cette place jusqu'en 1622, où il passa au service de l'archiduc Charles, frère de l'empereur Ferdinand II; enfin, en 1629, il retourna à Lorette et y resta jusqu'à sa mort. Les ouvrages qu'il a publiés sont nombreux et excellents dans leur genre. Les plus connus sont : 1° *Motetti a due, tre e quattro voci*; Venise, 1611. Les premières éditions des sept livres de motets à 2, 3 et 4 voix de Cifra ont pour titres : *Motecta 2, 3 et 4 vocum cum basso ad organum*, lib. I-VII; Rome, Soldi, 1600-1611, in-4°. Il en a été fait une édition à Venise, 1609-1619, in-4. Bartholomeo Magni a aussi publié à Venise, en 1629, une collection des motets de Cifra à 2, 3, 4, 6 et 8 voix. — 2° *Scherzi ed arie a 1, 2, 3, 4 voci, per cantar nel clavicembalo, chitarone, o altro simile istromento*; Venise, 1614. — 3° *Motetti e salmi a 12 voci, in tre cori*; Venise, depuis 1616 jusqu'en 1629. — 4° Plusieurs recueils de madrigaux imprimés à Venise, depuis 1616 jusqu'en 1623. — 5° *Psalmi septem 4 vocum*, op. 7; Rome, Soldi, 1619. — 6° *Psalmi et Mottetti octo vocibus concinnati*; Rome, Zanetti, 1610. Il y en a une autre édition publiée à Assisi en 1620, sous ce titre : *Psalmi sacri quæ concentus octo vocibus et organo concinnati*. Enfin il en existe une troisième publiée à Venise, chez Bart. Magni, en 1629. Le père Martini a inséré un *Agnus Dei* à sept voix de Cifra, tiré de la messe *Conditor alme siderum*, dans son *Essai sur le contrepoint*, t. I^er^, p. 88. C'est un chef-d'œuvre de disposition et d'élégance dans le style du contrepoint fugué. Les autres ouvrages de ce compositeur sont ceux dont les titres suivent : — 7° *Salmi per li vespri*, trois livres; Rome, 1601-1609. — 8° *Madrigali a cinque voci*, six livres; Venise, Vincenti, 1610-1615. — 9° *Salmi spezzati a 4 voci*; Rome, Robletti, 1611. — 10° *Litanie a 8-12 voci*; Rome, 1613. — 11° *Cinque libri di messe*; Rome, Soldi, 1619 à 1625. — 12° *Ricercari e canzoni francesi a 4 voci*, deux livres; Rome, Soldi, 1619. — 13° *Motetti a 4, 5, 6, 8 voci*; Rome, Robletti, 1620. — 14° *Antifone e motetti per tutto l' anno, a 2, 3, 4, 5 voci*; Rome, Grignani, 1625. Après la mort de Cifra, Antoine Poggioli a fait imprimer à Rome, en 1638, dix suites de *concerti ecclesiastici*, composés par ce musicien, et contenant plus de deux cents motets. On y trouve le portrait de Cifra à l'âge de quarante-cinq ans. Landsberg, de Rome, possédait en manuscrit original une messe à 4 voix de Cifra, composée en 1621 sur la gamme *ut, ré, mi, fa, sol, la*.

Digitized by Google

CIMA (ANDRÉ), frère de Jean-Paul, cité plus bas, naquit à Milan vers la fin du seizième siècle. Il fut d'abord organiste et maître de chapelle à l'église *della Rosa*, à Milan, et ensuite maître de chapelle de l'église de *Sainte-Marie*, à Bergame, l'un des postes les plus éminents que pût obtenir alors un compositeur en Italie. On a de sa composition : 1° *Concerti a 2, 3, e 4 voci, lib.* I; Milan, 1614. — 2° *Concerti a 2, 3 e 4 voci, lib.* II; Venise, 1627.

CIMA (JEAN-BAPTISTE), organiste de l'église de Saint-Nazario, à Milan, naquit dans les dernières années du seizième siècle. Vers la fin de sa vie, il se retira à *Scondrio*, petite ville de la Valteline, où il mourut à l'âge de soixante ans. On a imprimé de sa composition deux livres de *concerti*, à deux, trois et quatre parties; Milan, 1626. Cima était aussi astrologue et constructeur de cadrans solaires. Le Catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique deux livres de motets à quatre voix, composés par cet auteur.

CIMA (JEAN-PAUL) excellent organiste et maître de chapelle de l'église de Saint-Celse à Milan, naquit vers 1570. Il fut renommé principalement pour la composition des canons; le P. Angleria en a inséré quelques-uns dans ses *Regole del contrappunto*. Le P. Martini en rapporte un fort ingénieux dans son *Essai fondamental pratique de contrepoint fugué*. On a imprimé les ouvrages suivants de Cima : 1° *motetti a quatro;* Milan, 1599. — 2° *Ricercate per l' organo;* ibid., 1602. — 3° *Canzoni, consequenze, e contrappunti doppii, a 2, 3 e 4*; Milan, 1609. — 4° *Concerti ecclesiastici a 1, 2, 3, 4, 5 e 8 voci con partitura;* Milan, 1610.

CIMA (TULLIO), compositeur de l'école romaine, né à Ronciglione, dans l'État de l'Église, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer divers ouvrages de musique d'église, parmi lesquels on remarque : 1° *Sacræ cantiones, Magnificat, etc.*, 2, 3 *et* 4 *vocum*, lib. 1; Rome, 1639. — 2° *Sacrarum modulationum 2-5 vocum concin. liber quartus;* Roma, J.-B. Robletti, 1648. — 3° *Salmi, Messa e Letanie della B. M. V. a 3 voci*, op. 7; Roma, 1673. C'est une réimpression.

Un autre compositeur du nom de *Cima* (Annibale) a composé des madrigaux dont quelques-uns ont été insérés dans le receuil qui a pour titre *de' Floridi virtuosi d'Italia, il terzo libro de' madrigali a cinque voci nuovamente composti e dati in luce. In Venezia, presso Giacomo Vincenti*, 1568, in-4°.

CIMADOR (JEAN-BAPTISTE), né à Venise en 1761, d'une famille noble, se livra fort jeune à l'étude de la musique et devint également habile sur le violon, sur le violoncelle et sur le piano. En 1788 il fit représenter dans sa ville natale un intermède intitulé *Pimmaglione*, qui fut fort applaudi; mais on dit que nonobstant les éloges qu'on donna à son ouvrage, Cimador en fut si mécontent qu'il renonça à composer. La partition de cet intermède est à la bibliothèque du Conservatoire de Paris; je l'ai parcourue, et j'ai trouvé que c'est, en effet, un ouvrage médiocre. On s'est servi des paroles de plusieurs scènes de cet intermède dans l'opéra de *Pimmaglione* que Cherubini a mis en musique pour la cour de Napoléon. Cimador se fixa à Londres, vers 1791, et s'y livra à l'enseignement du chant. Irrité de ce que l'orchestre de Hay-Market refusait d'exécuter les belles symphonies de Mozart, à cause de leur difficulté, il en arrangea six des plus belles en sextuors pour deux violons, deux altos, violoncelle et contre-basse, avec une partie de flûte *ad libitum*. Cette collection, qui fait honneur au goût et à l'intelligence de Cimador, eut le plus grand succès. On connaît aussi de ce compositeur quelques morceaux pour le chant, gravés à Londres; de plus : deux duos pour deux violons, et deux duos pour violon et alto. Il est mort à Londres vers 1808. L'*Almanach théâtral de Gotha de* 1799 lui donne le titre de *comte de Cimador*.

CIMAROSA (DOMINIQUE), génie fécond, original, et l'un des plus grands musiciens qu'ait produits l'Italie, naquit à Aversa, dans le royaume de Naples, le 17 décembre 1749, de parents pauvres et obscurs. Son père, simple maçon, ayant trouvé de l'ouvrage à Naples, s'y établit peu de temps après la naissance de son fils. La mère de Cimarosa était blanchisseuse : son travail ne lui permettait pas de s'occuper de son enfant; on envoya celui-ci à l'école gratuite des pauvres, chez les PP. cordeliers appelés *Mineurs conventuels*. Il n'était âgé que de sept ans lorsque son père se tua en tombant d'un échafaudage du nouveau palais de Capo di Monte, où il travaillait. Heureusement pour le pauvre Cimarosa, le P. Polcano, organiste du couvent, avait remarqué la belle organisation et la haute intelligence de cet enfant : il se chargea de son éducation et lui enseigna les éléments de la langue latine et ceux de la musique. Les rapides progrès du jeune Cimarosa dans cet art déterminèrent le bon religieux à le placer comme orphelin au Conservatoire de Sainte-Marie de *Loreto*. Il y entra en effet en 1761. Ses dons naturels, sa vocation pour le travail, l'aménité de son caractère et les grâces de son langage et de ses manières lui eurent bientôt acquis la

Digitized by Google

bienveillance de tout le monde, particulièrement de ses maîtres. Le premier qui prit soin de son instruction pour le chant fut Manna, neveu de François Feo, et reconnu comme le professeur le plus habile qu'il y eût eu depuis Alexandre Scarlatti. Mais, bientôt après, Manna fut obligé de renoncer à sa position dans le Conservatoire, parce qu'il avait été nommé maître de chapelle de la cathédrale de Naples. Sacchini, élève de Manna, fut chargé de le remplacer par *interim*, et continua l'éducation vocale de Cimarosa, dont les progrès surpassaient ceux de tous les autres élèves. En 1762 Sacchini se retira du Conservatoire pour aller écrire un opéra à Venise : dès ce moment Cimarosa passa sous la direction de Fenaroli, élève de Durante, qui lui enseigna les principes de l'accompagnement et la pratique du contrepoint. Piccinni, dont il fit plus tard la connaissance, et qui le prit en amitié, compléta son instruction en lui faisant écrire des morceaux de musique dramatique, et lui enseignant l'art de développer les idées et de les disposer pour obtenir le meilleur effet possible. Ses premières compositions annonçaient ce qu'il devait être un jour : on y trouvait déjà l'imagination brillante et les chants heureux qui abondent dans tous ses ouvrages. Outre les talents qu'il manifestait comme compositeur, il jouait bien du violon, et chantait parfaitement, surtout dans le genre bouffe. On rapporte que Sacchini, ayant composé un intermède intitulé *Fra Donato*, le fit exécuter au Conservatoire, et que Cimarosa, qui n'était alors âgé que de treize ans, joua le personnage principal avec un talent, une verve, qui furent admirés de tous les spectateurs.

Sorti du Conservatoire après onze années d'études, Cimarosa écrivit au carnaval de 1772 son premier opéra pour le théâtre des *Fiorentini* : cet ouvrage avait pour titre *le Stravaganze del conte;* il fut suivi d'une farce intitulée *le Pazzie di Stellidaura e Zoroastre*. En 1773, Cimarosa écrivit pour le théâtre *Nuovo* l'opéra bouffe *la Finta Parisina*, qui eut un brillant succès. En 1775 il alla écrire à Rome *l'Italiana in Londra*, puis il retourna à Naples, et composa en 1775 *la Donna di tutti caratteri*, et en 1776, *la Frascatana nobile*, *gli Sdegni per amore*, et la farce *i Matrimonii in ballo*. En 1777 il donna au théâtre des Fiorentini *il Fanatico per gli antichi Romani*, et *le Stravaganze di amore*. C'est dans le premier de ces ouvrages que Cimarosa introduisit pour la première fois au théâtre les trios et quatuors dans l'action dramatique. Dans la même année il retourna à Rome et y donna *i Due Baroni*.

Chaque ouvrage nouveau de Cimarosa lui valait un succès, et le goût capricieux des Romains semblait se fixer en sa faveur. A son retour à Naples, il trouva les habitants dans l'enthousiasme des dernières compositions de Paisiello, et il eut à lutter contre la réputation de ce grand musicien; mais déjà le talent de Cimarosa était dans toute sa force : il ne craignit point de se mesurer avec son redoutable émule. A peine fut-il arrivé (en 1778) qu'il écrivit pour le théâtre des Florentins *i Finti Nobili*, *l'Armida immaginaria*, et *gli Amanti comici*. Tous ces ouvrages réussirent, et l'on ne savait ce qu'on devait admirer le plus, ou d'une fécondité presque sans exemple, ou de l'invention qui brillait dans tout ce qui sortait de la plume de ce jeune musicien. Cimarosa retourna à Rome en 1779; il y mit en musique *il Ritorno di don Calandrino*, et son fameux *Cajo Mario*, l'une de ses plus belles productions. Dans la même année, *il Mercato di Malmantile*, *l'Assalonte* et *la Giuditta* obtinrent beaucoup de succès à Florence.

De retour à Naples en 1780, Cimarosa écrivit pour l'ouverture du nouveau théâtre du Fondo *l'Infedeltà fedele*, où chantait Mengozzi, la Maranesi et Bonavera. Cet ouvrage fut suivi de *il Falegname*, opéra bouffe. L'année 1781 fut pour ce compositeur célèbre une époque d'activité extraordinaire, car il écrivit dans l'espace de onze mois *l'Alessandro nell' Indie*, à Rome; *l'Artaserse*, à Turin; *il Convito*, à Venise, et *l'Olimpiade*, à Vicence. En 1782 il donna au théâtre des Florentins, à Naples, *la Ballerina amante*, charmant ouvrage où règne une fraîcheur d'idées très-remarquable.

Le 13 août de la même année il fit représenter au théâtre Saint-Charles *l'Eroe cinese*, pour le jour de naissance de la reine Marie-Caroline d'Autriche; puis il alla écrire à Rome *il Pittor parigino*. En 1783 il composa pour le théâtre des Florentins *Chi d' altrui si veste, presto si spoglia*, opéra bouffe, suivi de *l'Oreste*, au théâtre Saint-Charles, et de *la Villanella riconosciuta*, au Fondo. Dans l'année suivante il produisit *il Barone burlato*, représenté d'abord à Rome, puis à Naples avec des changements; *l'Apparenza inganna*, au théâtre des Florentins, et *i Due supposti Conti*, à Milan.

En 1785 Cimarosa mit en musique *il Marito disperato* pour le théâtre des Florentins, suivi de *la Donna al suo peggior sempre si appiglia*, pour le théâtre *Nuovo*, et *il Valdomiro*, à Turin; le même ouvrage à Vicence, avec une autre musique, enfin une cantate pour

Digitized by Google

le prince Potemkin, intitulée *la Serenata non preveduta*. En 1786 il écrivit, pour le théâtre *Nuovo*, *le Trame deluse*, l'une de ses meilleures partitions; la farce *il Credulo*, qui eut un succès de vogue, *l'Impresario in angustie*, ouvrage devenu célèbre, et *la Baronessa stramba*. L'année 1787 ne fut marquée que par *il Fanatico burlato*, pour le théâtre du *Fondo*, et l'année 1788 ne vit paraître que *Giannina e Bernadone*, délicieux ouvrage écrit pour le théâtre *Nuovo*. Dans les premiers mois de 1789, Cimarosa donna au théâtre du *Fondo* l'opéra bouffe *lo Sposo senza moglie*.

Tant de productions étincelantes de beautés de premier ordre portaient la réputation de Cimarosa dans toute l'Europe. L'activité de son génie avait suppléé à l'absence de Paisiello et de Guglielmi, tous deux en pays étranger. Seul le talent du compositeur avait eu des forces suffisantes pour alimenter les principaux théâtres de l'Italie. En 1776 Paisiello avait accepté les offres de la cour de Russie et s'était rendu à Saint-Pétersbourg, où il était resté neuf années consécutives. Il retourna à Naples en 1785, et peu de temps après des négociations furent entamées avec Cimarosa pour qu'il lui succédât à la cour de Catherine II. Enfin, les conditions de son engagement ayant été acceptées, l'artiste illustre s'embarqua à Naples, avec sa femme, au mois de juillet 1789, pour se rendre à Livourne; mais le bâtiment qui le portait, assailli par une tempête furieuse, n'y parvint que le dix-septième jour. Prévenu de l'arrivée de Cimarosa en cette ville, le grand-duc de Toscane lui envoya une invitation pressante de se rendre à sa cour. Après l'avoir entendu chanter la partie du bouffe dans un quatuor du *Pittore parigino*, dans lequel ce prince et la grande duchesse exécutaient aussi leurs parties, ainsi que plusieurs autres morceaux, le grand-duc, charmé par la beauté de la musique et par le talent du chanteur, le combla de caresses et de présents. Parti de Florence, Cimarosa prit la route de Vienne. Arrivé aux portes de cette ville, il y vit saisir sa voiture et son bagage, parce que, dans son ignorance des règlements, il n'avait pas fait une déclaration exacte du contenu de ses malles. S'étant fait conduire dans un hôtel, il informa aussitôt de cet accident le marquis de Gallo, ambassadeur de la cour de Naples près de l'empereur. Ce ministre lui fit tout restituer, puis il alla le chercher lui-même et l'installa à l'hôtel de l'ambassade. Lorsqu'il présenta le célèbre musicien à l'empereur Joseph II, ce prince, amateur passionné de la musique italienne, fit à l'artiste l'accueil le plus flatteur, et voulut l'entendre exécuter des morceaux de ses ouvrages pendant plusieurs soirées. Dans l'audience de congé qu'il lui accorda, il lui fit don d'une tabatière d'or ornée de son portrait et enrichie de brillants, et donna à sa femme un collier de pierres précieuses.

En quittant Vienne, Cimarosa se rendit à Cracovie, où il s'arrêta trois jours pour se reposer, puis il partit pour Varsovie. L'accueil qui lui fut fait par la noblesse polonaise le retint en cette ville pendant tout le mois d'octobre. Parti le 2 novembre, il s'arrêta deux jours à Mittau; et arriva enfin à Saint-Pétersbourg le 1er décembre, accablé de fatigue et souffrant beaucoup de la rigueur du climat. Après quelques jours de repos, il fut présenté par le duc de Serracapriola, envoyé extraordinaire de Naples, à l'impératrice, qui voulut l'entendre aussitôt, et qui, charmée de son talent, lui assura un traitement considérable, en le chargeant d'enseigner le chant à ses neveux.

Le premier ouvrage de Cimarosa à Saint-Pétersbourg fut une cantate intitulée *la Felicità inaspettata*, représentée au théâtre de la cour pour le jour de Saint-André, puis il écrivit *la Cleopatra*, dont les rôles principaux furent chantés par Bruni et la Pozzi. Ces compositions furent suivies du drame *la Vergine del sole*, dont le succès fut complet. Enfin il écrivit pour le théâtre de la cour *l'Atene edificata*; mais ce que l'on comprend à peine, c'est qu'il composa, dit-on, pendant son séjour de trois années en Russie, environ cinq cents morceaux pour le service de la cour et pour les principaux personnages de la noblesse: une telle fécondité est un véritable prodige.

Cependant la santé de Cimarosa commençait à souffrir de la rigueur d'un climat si différent de celui qui l'avait vu naître : ce motif le détermina à quitter la Russie pour aller à Vienne. Il y arriva vers la fin de 1792. L'empereur d'Autriche, Léopold, qui désirait l'attacher à sa cour, lui assura un traitement de 12,000 florins; lui assigna un logement et lui donna le titre de maître de chapelle. Ce fut à Vienne qu'il écrivit son opéra *il Matrimonio segreto*, qu'on regarde généralement comme son chef-d'œuvre. Il avait alors trente-huit ans, et en avait employé moins de dix-sept à écrire près de soixante-dix ouvrages dramatiques, outre une prodigieuse quantité de musique de tout genre. Ainsi c'est lorsque tant de productions semblaient avoir dû épuiser son génie qu'il enfanta ce chef-d'œuvre, dont tous les morceaux peuvent être cités comme des modèles de forme, d'élégance et d'originalité. L'effet de la première représentation fut tel, que l'empereur, après

Digitized by Google

avoir donné à souper aux acteurs et aux musiciens de l'orchestre, les renvoya sur-le-champ au théâtre pour lui donner une deuxième représentation, à laquelle il ne prit pas moins de plaisir qu'à la première. Jamais ouvrage dramatique n'avait produit un pareil effet à Vienne; car Mozart, qui venait de mourir, n'avait point vu le succès des siens; succès qui ne commença que plusieurs années après sa mort. Avant de quitter Vienne, Cimarosa composa encore pour l'empereur *la Calamita de' cuori*, et *Amor rende sagace*.

Après quatre ans d'absence, il arriva à Naples en 1793. La renommée de son *Matrimonio segreto* l'y avait précédé, et ce fut cet ouvrage qu'on lui demanda d'abord. Il y ajouta plusieurs morceaux, entre autres le duo *Deh! signore*. Jamais opéra n'excita un plus vif enthousiasme. Soixante-sept représentations suffirent à peine à l'empressement du public, et, ce qui était sans exemple, l'illustre compositeur fut obligé de tenir le clavecin aux sept premières, pour y recevoir les témoignages de l'admiration générale. *I Traci Amanti* succédèrent à cette belle composition, et furent suivis de *le Astuzie femminili*, partition admirable, peut-être supérieure à celle du *Matrimonio*, puis de *Penelope* et de *l'Impegno superato*, que Cimarosa écrivit pour le théâtre *del Fondo*.

En 1796, il alla à Rome, et y composa *i Nemici generosi*. De là il se rendit à Venise pour y écrire *gli Orazi e Curiazi*. Retourné à Rome en 1798, il y fit représenter pendant le carnaval *Achille all' assedio di Troia* et *l'Imprudente fortunato*. Dans la même année, il donna à Naples, au théâtre des Florentins, *l'Apprensivo raggirato*, qui fut suivi d'une grande cantate intitulée *la Felicità compita*. Une maladie grave le conduisit aux portes du tombeau, dans l'été de la même année. A peine rétabli, il partit pour Venise, où il avait un engagement pour y écrire l'*Artemisia;* mais il n'eut point le temps d'achever cet ouvrage, et mourut après en avoir composé seulement le premier acte, le 11 janvier 1801, à l'âge de quarante-sept ans.

Des bruits singuliers ont couru sur la mort de ce grand musicien. Il avait embrassé vivement le parti de la révolution napolitaine, lors de l'invasion du royaume de Naples par l'armée française. Après la réaction, il fut, dit-on, empoisonné par ordre de la reine Caroline, et les journaux du temps ont laissé entrevoir qu'il avait succombé aux mauvais traitements qu'on lui fit éprouver dans sa prison. Il paraît que l'opinion publique en Italie accusait hautement le gouvernement de cet attentat. Le lieu de son décès n'était pas bien connu : les uns assuraient qu'il avait été étranglé, d'autres qu'il était mort empoisonné à Padoue. Enfin la cour, qui voulait détruire cette fâcheuse impression, fit publier l'avis suivant : « *Il fù signore Domenico Cimarosa, maestro di cappella,* « *è passato qui, in Venizia, agli eterni riposi,* « *il giorno undici di gennaro dell' anno corrente, in consequenza di un tumore ch' avea* « *al basso ventre, in quale dallo stato scirroso è passato allo stato cancrenoso. Tanto* « *attesto sul mio onore e per la pura verità, ed in fede, etc. Venezia, il 5 apr.* « 1801. Signé : *D. Giovanni Piccioli, Reg.* « *Deleg. e medico onorario di Sua Santità di* « *N. S. Pio VII* (1). »

Une messe de *requiem*, composée par le maître de chapelle Bertoni, fut chantée par les meilleurs artistes de Venise, dans l'église paroissiale de S.-Angelo, pour la mémoire de Cimarosa, et quelques amis se réunirent pour placer sur sa tombe cette épitaphe :

D. O. M.
MEMORIÆ, ET AMICITIÆ SACR.

Quiescit hic Dominicus Cimarosa, Neapolit. magni nominis musurgus, scenica potissimum in re : ingenuus, frugi; cordatus, comis omnibus ac benevolus; de quo nemo unus unquam questus est, nisi quod nos tam cito reliquerit. Integer vixit : decessit pientissimus Venetiis, III id. januar. MDCCCI.

ANIMÆ KARISS. EX AMICISSIMIS EJUS ALIQUOT.
L. M. P. C.

A Rome, le cardinal Consalvi, qui avait été l'ami et le protecteur de l'artiste célèbre, lui fit faire des obsèques magnifiques dans l'église de Saint-Charles *in Cattinari*, où l'on chanta une messe de *requiem* composée par Cimarosa lui-même, et le cardinal fit faire par Canova son buste, qui fut placé d'abord dans l'église de la Rotonde, et qui est aujourd'hui dans la

(1) « Feu Dominique Cimarosa, maître de chapelle, est « décédé en cette ville de Venise, le onze janvier de cette « année, par suite d'une tumeur qu'il avait dans le bas-« ventre, laquelle de l'état squireux est passée à l'état « gangréneux; ce que j'atteste sur mon honneur, etc. »
Cette déclaration du médecin Piccioli ne paraît pas avoir atteint le but qu'on se proposait, celui de dissiper les soupçons, car l'opinion publique est toujours restée la même sur le fait de la mort violente de Cimarosa.

Digitized by Google

collection du Capitole, avec cette inscription :

A DOMENICO CIMAROSA ,
NATO NEL 1749, MORTO NEL 1801.
ERCOLE CONSALVI.
P.
1816.

Canova scolpi.

On imprima, peu de temps après la mort de Cimarosa, son éloge, sous ce titre : *Elogio funebre estemporaneo, ecc., ad onore del sempre chiaro e celeberrimo scrittore in musica D. Cimarosa*, etc.; Venezia, 1801, in-8°. Le portrait qui avait été joint à cet éloge fut supprimé par la police.

Cimarosa était excessivement gros, mais sa figure était belle et son aspect agréable. Il avait beaucoup d'esprit, et tournait fort bien les vers. Il avait été marié deux fois : sa première femme, mademoiselle *Ballante*, mourut en lui donnant un fils; la seconde perdit aussi le jour après lui avoir donné deux enfants.

Trois grands compositeurs, Cimarosa, Guglielmi et Paisiello ont illustré l'Italie à la même époque. La manie qu'on a de comparer des choses qui ont entre elles peu d'analogie a fait souvent établir des parallèles entre les productions de ces musiciens; mais personne n'a songé à distinguer les qualités qui sont propres à chacun. Des hommes doués d'un génie égal diffèrent nécessairement par quelque endroit; ce qui fait la gloire de l'un ne brille souvent d'un vif éclat qu'aux dépens de quelque autre chose par où son rival s'est illustré. C'est ainsi que Cimarosa se distingue par sa verve comique et sa piquante originalité, tandis que Paisiello, moins bouffe et moins brillant, charme par la suavité de ses mélodies, et surtout par une expression dramatique supérieure à celle de son émule. Paisiello semble n'abandonner ses idées qu'à regret; il répète souvent les mêmes phrases jusqu'à l'affectation, sans varier l'harmonie ni les ornements : cependant il tire les plus beaux effets de ces redites. Cimarosa, au contraire, comme s'il se fatiguait de ses propres idées, les fait se succéder avec une abondance qui tient du prodige, et nous entretient ainsi dans une sorte de délire continuel. Qu'en peut-on conclure? que tous deux sont de grands musiciens d'une manière différente. Eh! qu'importe, après tout, cette prééminence qu'on veut donner à l'un aux dépens de l'autre! Ce qui importe, c'est que tous deux nous procurent des jouissances, et nous n'avons rien à désirer sous ce rapport. Qui songe à autre chose qu'à Nina et à Megacle lorsqu'on entend leurs accents? qui a jamais désiré que Carolina, Paolino et Bernadone eussent un autre langage? Le duo de l'*Olimpiade* est le chef-d'œuvre des duos dramatiques, comme *Pria che spunti* est le modèle des airs de demi-caractère, et *Sei morelli* celui des airs bouffes. Paisiello et Cimarosa sont égaux dans ces belles inspirations.

Ces éloges paraîtront sans doute quelque jour un radotage aux gens du monde, qui n'ont que les sensations permises par la mode. Cette musique que je vante semble aujourd'hui trop simple d'harmonie. Déjà morte pour le théâtre, elle ne vit plus qu'au salon, et bientôt peut-être elle sera complétement oubliée. Mais, à quelque époque que ce soit, lorsqu'un véritable connaisseur, se plaçant au-dessus des préventions d'école et des habitudes de l'éducation, jettera les yeux sur les partitions de Cimarosa, il reconnaîtra que nul n'a reçu de la nature, à un plus haut degré, les qualités qui font le grand musicien, et que nul n'a mieux rempli sa destinée.

Je crois devoir finir cette notice par la liste complète et chronologique des œuvres de ce maître : 1° *Le Stravaganze del conte*, 1772. — 2° *Le Pazzie di Stellidaura e Zoroastro*, 1772. — 3° *La Finta Parigina*, 1773. — 4° *L'Italiana in Londra*, 1774. — 5° *La Donna di tutt' i caratteri*, 1775. — 6° *La Frascatana nobile*, 1776. — 7° *Gli Sdegni per amore*, 1776. — 8° *I Matrimonii in ballo*, 1776. — 9° *Il Fanatico per gli antichi Romani*, 1777. — 10° *Le Stravaganze in amore*, 1777. — 11° *La Contessina*, 1777. — 12° *Il Giorno felice*, cantate, 1777. — 13° Un *Te Deum*, 1777. — 14° *I Due Baroni*, 1777. — 15° *Amor costante*, 1778. — 16° *Il Matrimonio per industria*, 1778. — 17° *I Finti Nobili*, 1778. — 18° *L'Armida immaginaria*, 1778. — 19° *Gli Amanti comici*, 1778. — 20° *Il Duello per complimento*, 1779. — 21° *Il Matrimonio per raggiro*, 1779. — 22° *La Circe*, cantate, 1779. — 23° *Il Ritorno di don Calandrino*, 1779. — 24° Des *Litanies*, 1779. — 25° *Cajo Mario*, 1780. — 26° *Il Mercato di Malmantile*, 1780. — 27° *L'Assalonte*, 1780. — 28° *La Giuditta*, oratorio, 1770. — 29° *L' Infedeltà fedele*, 1780. — 30° *Il Falegname*, 1780. — 31° *L'Amante combattuto dalle donne di punto*, 1781. — 32° *L'Avviso ai maritati*, 1780. — 33° *Il Trionfo della religione*, oratorio, 1781. — 34° *Alessandro nell' Indie*, 1781. — 35° *L'Artaserse*, 1781. — 36° *Il Capricio dramatico*, 1781. — 37° *Il Martirio di S. Gennaro*, 1781. — 38° *L'Amor contrastato*, 1782. — 39° *Il Convito*, 1782. — 40° *La Ballerina amante*, 1782. — 41° *Nina e Martuffo*, 1782. — 42° *La Villana riconosciuta*, 1783. — 43° *L'Oreste*, 1783. — 44° *L'Eroe*

Cinese, 1783. — 45° *Il Pittor parigino*, 1783. — 46° *Chi d'altrui si veste, presto si spoglia*, 1783. — 47° *Il Barone burlato*, 1784. — 48° *I Due supposti Conti*, 1784. — 49° *Le Statue parlanti*, 1784. — 50° Deux Messes, dont une de *Requiem*, 1784. — 51° *Giannina e Bernadone*, 1785. — 52° *Il Marito disperato*, 1785. — 53° *Il Credulo*, 1785. — 54° *La Donna al suo peggior sempre si appiglia*, 1785. — 55° *Gli Amanti alla prova*, 1786. — 56° *La nascità del Delfino*, cantate, 1786. — 57° *Le Trame deluse*, 1786. — 58° *L'Impresario in angustie*, 1786. — 59° *La Baronnessa stramba*, 1786. — 60° *Il Sacrificio d'Abramo*, 1786. — 61° *Il Valdomiro*, 1787. — 62° *Il Fanatico burlato*, 1787. — 63° *Le Feste d'Apollo*, 1787. — 64° *Giannina e Bernadone*, 1788. — 65° *Lo Sposo senza moglie*, 1789. — 66° *La Felicità inaspettata*, 1790. — 67° *La Cleopatra*, 1790. — 68° Messe de *Requiem* pour les funérailles de la duchesse de *Serra Capriola*, morte à Pétersbourg, 1790. — 69° *La Vergine del sole*, 1791. — 70° *L'Atene edificata*, 1792. — 71° Cinq cents morceaux détachés pour le service de la cour de Russie; 1792. — 72° *Il Matrimonio segreto*, 1792. — 73° *La Calamita de' cuori*, 1793. — 74° *Amor rende sagace*, 1793. — 75° Deux *Dixit*, l'un pour l'empereur d'Autriche, l'autre pour le prince Esterhazi, 1793. — 76° *I Traci amanti*, 1793. — 77° *Le Astuzie femminili*, 1774. — 78° *Penelope*, 1794. — 79° *L' Impegno superato*, 1795. — 80° *I Nemici generosi*, 1796. — 81° *Gli Orazi e Curiazi*, 1794. — 82° *Achille nell' assedio di Troja*, 1798. — 83° *L' imprudente fortunato*, 1798. — 84° *L'Apprensivo raggirato*, 1798. — 85° *La Felicità compita*, 1798. — 86° *Semiramide*, 1799. — 87° *Artemisia*, 1801.

CIMELLO (Jean-Antoine), contrepointiste vénitien, fut contemporain d'Adrien Willært. Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Libro primo de' Canti a 4 voci*; Venezia, presso Gardano, 1548, in-4° obl. — 2° *Canzone villanesche al modo napolitano à 3 voci, con una Battaglia villanescha a tre, libro primo*; Venezia, appresso Antonio Gardano 1545, in-4° obl.

CIMOSO (Guido), né à Vicence au commencement de ce siècle, fut admis comme élève au Conservatoire de Milan, et reçut des leçons d'Asioli. De retour dans sa ville natale, il s'y est livré à l'enseignement de la musique et a publié un livre qui a pour titre *Principi elementari di musica, seguendo il metodo di Bonifazio Asioli; aggiuntevi alcune annotazioni necessarie nello studiare quest' arte*; Vicence, Picotti, 1829, in-8° de 212 pages.

CINCIARINO (Pierre), né à Urbino, vers 1510, entra d'abord dans l'ordre des pauvres ermites de Saint-Pierre de Pise, et passa ensuite (vers 1550) au couvent de Saint-Sébastien à Venise. Il a publié un traité du plain-chant, sous ce titre : *Introduttorio abbreviato di musica piana, ovvero canto fermo*; Venise, Domenico de Faevi, 1555, in-4° de 40 pages. L'épître délicatoire à *Livio Podacattaro*, archevêque de Chypre, est datée du couvent *della Rosa*, à Ferrare, le 25 d'août 1550. Je crois que cette édition est la seconde, car le titre porte : *revisto e corretto*. Il y a une faute d'impression dans la *Bibliographie musicale* de Lichtenthal, à la date de cet ouvrage (t. IV, p. 131) : on y voit 1755 au lieu de 1555.

CINQUE (Ermenegildo), compositeur napolitain qui a vécu dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, est mort en 1770. Il est connu par des compositions vocales et instrumentales de différents genres, parmi lesquelles on remarque : 1° *Dies iræ* à quatre voix, avec instruments. — 2° Des cantates à plusieurs voix et orchestre, dont *Angelica e Medoro*, et *il Sogno di Scipione*. — 3° *Stabat Mater*, pour *soprano* et *contralto* avec orchestre. — 4° Tous les oratorios de Métastase, à plusieurs voix et orchestre. — 5° Dix-huit sonates pour trois violoncelles.

CINQUE (Philippe), contemporain du précédent, et fils d'un médecin célèbre de Naples, fit de bonnes études, particulièrement dans les mathématiques. Son père le fit entrer dans la marine royale; mais son goût décidé pour la musique lui fit abandonner cette carrière. Il avait appris sans maître à jouer du clavecin; il se remit à l'étude de cet instrument ainsi qu'à celle de l'harmonie, puis se livra à l'enseignement de l'art. Il mourut jeune encore d'une maladie de nerfs. Parmi ses compositions, qui sont restées en manuscrit, on remarque l'oratorio, *la Passione del Signore*, un *Miserere*, deux litanies, quelques hymnes, et six concertos pour clavecin avec acc. de deux violons et violoncelle.

CINTI (Mlle Laure-Cinthie Montalant, dite). *Voy.* Damoreau (Mme).

CIOFANO (Charles), auteur inconnu d'un petit ouvrage qui a pour titre *Praktischer Trommel und Pfeiferschule, oder Vorschrift zur Anlernung und Ausbildung der Tambour und Querpfeifer, mit Abbildungen und einer Musikbeilage* (Méthode pratique du tambour et du fifre, ou introduction à l'étude et l'exercice du tambour et de la petite flûte traversière, etc.); Ilmenau, chez Voigt.

Digitized by Google

CIONACCI (François), prêtre et membre de l'académie *Apatista* de Florence, naquit en cette ville le 13 novembre 1633, et mourut le 15 mars 1714. On lui doit un écrit intitulé *Discorso dell' origine e progressi del canto ecclesiastico*, qui fut mis comme préface à la tête du livre de *Coferati*, intitulé *il Cantore addottrinato, o regole del canto corale*, publié à Florence, en 1682. (*Voy.* Mat. Coferati.) Le discours de Cionacci a été réimprimé à Bologne, à la suite de l'ouvrage intitulé *Relazione delle sante reliquie della chiesa metropolitana della città di Firenze*; Bologne, Monti, 1685, in-4° de 82 pages. Le discours sur l'origine et les progrès du chant ecclésiastique forme 21 pages.

CIPOLLA (Antoine). Sous ce nom, le *Giornale enciclopedico* de Naples (1821, t. I, p. 129) cite un ouvrage intitulé *Nuovo metodo di canto*, mais sans indication précise de date, d'éditeur ni de format.

Un autre musicien nommé *Cipolla* (François) est indiqué dans l'*Indice de' Spettacoli teatrali* de 1785 jusqu'en 1791, comme un compositeur dramatique, né à Naples. Ce musicien était à Londres en 1786, et y publia un recueil de six chansons anglaises avec accompagnement de piano.

CIPRANDI (Ferdinando), excellent ténor italien, né vers 1738, chantait au théâtre de Londres, en 1764, et montrait tant d'habileté qu'on doutait qu'il pût jamais être égalé. Burney le retrouva à Milan en 1770, et conserva de lui la même opinion, après l'avoir entendu de nouveau. Il vivait encore en 1790.

CIPRIANO (...), compositeur padouan, vécut vers le milieu du seizième siècle. On a imprimé de sa composition : *Il primo libro de' madrigali cromatici a 5 voci, con una nuova aggiunta*; Venise, ap. Antonio Gardano, 1544. Cette édition est une réimpression.

CIRILLO (Bernardin), né à Aquila, dans l'Abruzze, vers 1500, fut secrétaire de la Chambre royale à Naples. Il passa ensuite à Rome, et y devint protonotaire et secrétaire apostolique, archiprêtre de la *Santa-Casa* de Lorette, chanoine de Sainte-Marie-Majeure, et enfin, sous Paul IV, commandeur de l'hôpital du Saint-Esprit in *Saxia*. Il mourut à soixante-quinze ans, le 13 juillet 1575. Selon Possevin (Appar. Sac., p. 223, t. I), il a écrit en italien une épître à Ugolin Guatteri *sur la Décadence de la musique d'église*.

CIRILLO (François), compositeur dramatique qui vivait à Naples vers le milieu du dix-septième siècle, s'est fait connaître par deux opéras représentés dans cette ville : 1° *Orontea, regina d'Egitto*, 1654. — 2° *Il Ratto di Elena*, 1655.

CIRILLO (Dominique), professeur d'histoire naturelle et de médecine théorique, naquit à Grugno, petite ville du royaume de Naples, en 1734. Il jouissait d'une haute réputation de savoir et d'un bonheur tranquille, quand la révolution de Naples, à laquelle il prit part en 1799, d'abord comme représentant du peuple, ensuite comme président de la Commission législative, le conduisit à l'échafaud, au mépris d'une capitulation dans laquelle il avait été compris au moment de la réaction. Au nombre des ouvrages de ce savant est une lettre qu'il écrivit au docteur William Watson *sur la Tarentule*, et dont la traduction anglaise a été publiée en 1770, dans les *Transactions philosophiques* (p. 233 à 238), sous ce titre : *Some account of the manna and tree of the Tarantula, a letter to D. William Watsen.* Cirillo se prononce dans cette lettre contre la réalité des effets de la piqûre de la tarentule, et de la guérison du mal par la musique.

CIRRI (Ignace), maître de chapelle de la cathédrale de Forli, naquit dans cette ville en 1716. Il fut élu membre de l'académie des philharmoniques de Bologne, en 1759. Il a fait imprimer, dans cette ville, des sonates pour deux violons et violoncelle, et des cantates à voix seule avec clavecin. On a gravé aussi à Londres (chez Welcker) de la composition de Cirri : *Dodici Sonate per l'orgâno, opera prima*, in-4° obl.

CIRRI (Jean-Baptiste), violoncelliste, fils du précédent, né à Forli vers 1740, a demeuré longtemps en Angleterre. Son premier œuvre, qui consistait en quatuors pour deux violons, alto et violoncelle, a paru à Florence, en 1763. Il fut suivi de seize autres œuvres, composés également de quatuors, qui ont été publiés à Florence, à Paris et à Londres. Son œuvre dix-huitième, composé de six trios pour violon, alto et violoncelle, a paru à Venise, en 1791.

CIRUELO (Pierre), né dans le quinzième siècle, à Daroca, dans l'Aragon, fut d'abord professeur de théologie et de philosophie à l'université d'Alcala, et ensuite chanoine à la cathédrale de Salamanque. Il mourut en cette ville vers 1580, âgé d'environ cent ans. On a de lui : *Cursus quatuor mathematicarum artium liberalium*; Alcala de Henarès, 1516, in-fol. La musique est l'une des sciences mathématiques dont il est traité dans cet ouvrage.

CIVITA (David), juif italien attaché au service de Ferdinand de Gonzague, duc de

Digitized by Google

Mantoue, naquit dans la seconde moitié du seizième siècle. Il s'est fait connaître par un recueil de *Canzoni* à trois voix et basse continue, intitulé *Primitie* (sic) *armoniche a tre voci da Davit* (sic) *Civita, hebreo;* in Venetia, 1616, in-4°.

CIZZARDI (Liborio-Mauro), prêtre, né à Parme, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, fut attaché à l'église de San-Vitale, dans sa ville natale, et s'y trouvait encore en 1711. On a imprimé un traité de plain-chant dont il est auteur, avec ce titre bizarre : *Di tutto un poco, ovvero il Segreto scoperto, e composto da Liborio Mauro Cizzardi, sacerdote parmigiano, diviso in cinque libri, ne' quali si mostra un modo facilissimo per imparare il vero canto fermo con le giuste regole, e con alcune altre osservazioni necessarie ad un cantore;* in Parma, 1711, per Giuseppe Rosati, in-fol. de 166 pages.

CLAEPIUS (Guillaume-Hermann), directeur des chœurs, chanteur et acteur au théâtre de Magdebourg, né à Cœthen, le 20 août 1801, a écrit la musique de quelques mélodrames.

CLAES (Adolphe), amateur distingué de musique, né à Hasselt (Belgique) en 1784, d'une famille aisée, exerça pendant quelques années la profession d'avocat, mais l'abandonna ensuite pour se livrer à son goût pour les arts, particulièrement à la musique, qu'il aimait avec passion. Dans sa jeunesse il avait pris des leçons de Vander Plancken (*voy.* ce nom), à Bruxelles, pour le violon. Plus tard il en reçut aussi de Robberechts et de Bériot; il jouait bien de cet instrument. Sa maison, à Hasselt, était le rendez-vous des artistes les plus éminents, qui y trouvaient une hospitalité cordiale et la liberté la plus absolue. Claes avait aussi cultivé la composition et a laissé en manuscrit divers ouvrages de musique instrumentale et religieuse. On n'a gravé de lui que deux airs variés pour violon avec quatuor; Paris, Richault, et quelques romances avec accompagnement de piano. M. Claes est mort à Hasselt, le 19 septembre 1857, à l'âge de soixante-treize ans.

CLAGGET (Charles), compositeur et acousticien, est né à Londres vers 1755. Doué d'une imagination inventive, il employa presque toute sa vie et dissipa une fortune assez considérable à la recherche de nouveaux instruments de musique, ou à essayer de perfectionner ceux qui étaient déjà connus. Dès 1789 il avait réuni la collection des instruments qu'il avait inventés ou modifiés, au nombre de treize pièces, sous le nom de *Musée national*. Le public était admis à voir cette collection chez lui depuis midi jusqu'à quatre heures. De temps en temps il faisait aussi entendre ces instruments dans des salles de concert : des exhibitions de ce genre eurent lieu à Hannover-Square jusqu'en 1791. Les pièces contenues dans le Musée de Clagget étaient : 1° *Le Téliochorde*, instrument à clavier, qui était accordé sans aucune considération de tempérament et sur lequel les différences enharmoniques de *ut* dièse à *ré* bémol, de *ré* dièse à *mi* bémol, etc., se faisaient sentir au moyen d'une pédale. — 2° Un *cor double*, où les deux tons de *ré* et de *mi* bémol étaient accolés sur le même instrument de manière à donner en sons ouverts tous les demi-tons de la gamme chromatique, par une clef qui mettait en communication l'embouchure avec l'un ou l'autre cor à volonté. Mortellari a exécuté un solo dans un concert sur cet instrument, devenu inutile depuis l'invention du cor à pistons. — 3° Un clavecin dont le clavier avait toutes ses touches sur le même plan; fausse idée qui avait pour objet de faciliter l'exécution, et qui la rendait au contraire plus difficile, ou plutôt impraticable. — 4° Un orgue métallique, composé de fourches d'acier mises en vibration par le frottement. — 5° Un petit appareil à accorder, composé de trois diapasons divisés en demi-tons et tons, et dont les intonations variaient au moyen de pièces mobiles qu'on vissait ou dévissait à volonté. C'est par le même procédé que Matrot a fait postérieurement son *diapason comparatif*. Les autres objets inventés par Clagget consistaient en accessoires pour divers instruments d'assez peu d'importance. Ce musicien s'est fait aussi connaître comme compositeur par divers ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Six duos pour deux violons; Londres, Preston. — 2° Six duos pour violon et violoncelle, op. 5; ibid. — 3° Six duos pour deux flûtes; ibid. Clagget a publié une description de quelques-uns de ses instruments, sous ce titre : *Musical phænomena. An Organ made without pipes, strings, bells or glasses, the only instrument in the world that will never require to be retuned. A cromatic Trumpet, capable of producing just-intervals and regular melodies in all keys, without undergoin any change whatever. A french Horn answering the above description of the trumpet* (Phénomènes musicaux. Orgue fait sans tuyaux, cordes, timbres ou verres, seul instrument connu qui n'ait pas besoin d'être accordé de nouveau. Une Trompette chromatique susceptible de produire des intervalles justes et des mélodies régulières dans tous les tons, sans exiger aucun changement quelconque. Un Cor français sem-

blable à la trompette décrite ci-dessus); Londres, 1793, in-4°, avec le portrait de Clagget.

CLAIRVAL (Jean-Baptiste (1), acteur célèbre de l'Opéra-Comique et de la Comédie italienne, est né à Étampes le 27 avril 1737, et non à Paris, vers 1740, comme il est dit dans la *Biographie universelle et portative des Contemporains*. Fils d'un perruquier, il exerça d'abord l'état de son père; mais son goût et ses heureuses dispositions pour le théâtre lui firent abandonner cette profession. Il n'était âgé que de vingt ans lorsqu'il débuta à l'Opéra-Comique de la foire Saint-Laurent, en 1758. Clairval n'était pas musicien, mais il possédait une voix agréable, un instinct naturel et un accent expressif. D'ailleurs son intelligence de la scène était parfaite, sa figure belle et régulière, sa physionomie noble, et sa tournure distinguée. Tant d'avantages lui procurèrent autant de succès à la scène que de bonnes fortunes dans le monde. Le premier rôle qui le fit connaître fut celui de Dorval dans le petit opéra *On ne s'avise jamais de tout*. Dans les divers personnages qu'il y représentait, il montra une flexibilité de talent qui fit sa réputation. A l'époque de la suppression de l'Opéra-Comique en 1762, Clairval passa à la Comédie Italienne, et devint un des plus fermes appuis de ce théâtre. Il y jouait avec un succès égal la comédie, le drame et l'opéra-comique. Presque tous les rôles de ténor, qu'on appelait alors des *rôles d'amoureux*, furent créés par lui dans les opéras de Duni, de Philidor, de Monsigny, et de Grétry; il se distingua surtout par celui de Monteauciel dans *le Déserteur*, par celui de Pierrot dans *le Tableau parlant*, dans *le Magnifique, l'Amant jaloux*, le marquis des *Événements imprévus*, et Blondel de *Richard Cœur de lion*. Il était déjà âgé lorsqu'il joua avec une légèreté remarquable et un succès éclatant le rôle du *Convalescent de qualité*, dans la comédie de Fabre d'Églantine. Ce rôle fut en quelque sorte un adieu qu'il dit au public. Depuis plusieurs années, sa voix était devenue sourde et nazillarde, et cette altération de son organe vocal lui rendait pénible l'exécution des rôles d'opéra. Il sentait le besoin de la retraite, et il quitta, en effet, le théâtre au mois de juin 1792, après trente-trois années de travaux actifs. Il ne jouit que peu de temps du repos qu'il avait acquis, car il mourut au commencement de 1795. La bonne grâce et les talents de cet acteur lui ont fait donner le nom de *Molé de la Comédie italienne*; cependant les journaux contemporains lui ont quelquefois reproché de mettre de l'affectation dans certaines parties de ses rôles. Un auteur d'opéras-comiques, irrité de ce que Clairval avait refusé de jouer dans une de ses pièces, fit contre lui ces deux vers satiriques:

> Cet acteur minaudier et ce chanteur sans voix
> Écorche les auteurs qu'il rasait autrefois.

(1) Dans les registres de l'Opéra-Comique on trouve *René-André* pour les prénoms de Clairval: ceux de Jean-Baptiste sont portés dans son acte de décès.

CLAMER (André-Christophe), *cantor* à l'église cathédrale de Salzbourg en 1682, a fait imprimer un ouvrage intitulé *Mensa harmonica*; Salzbourg, 1683, in-4°. J'ignore quelle est la nature de cet ouvrage.

CLAPASSON (. . .), membre de l'Académie de Lyon, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un *Essai sur le sublime en musique*, qui se trouve en manuscrit à la bibliothèque publique de Lyon, sous le n° 965, petit-in-fol.

CLAPHAM (Jonathan), recteur à Wramplingham, dans le comté de Norfolk, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a écrit une apologie de l'usage de chanter les psaumes, sous ce titre: *A short and full Vindication of that sweet and confortable ordinance of singing of psalmes*; Londres, 1656.

CLAPISSON (Antonin-Louis), compositeur, est né à Naples le 15 septembre 1808 (1). Sa famille était alors attachée au service du roi Joachim Murat, et rentra en France après les événements de 1815. Admis au Conservatoire de Paris le 18 juin 1830, il y reçut des leçons d'Habeneck pour le violon et obtint le deuxième prix de cet instrument au concours de 1833. Dans le même temps, il fréquenta le cours de composition de Reicha. Habeneck l'avait fait entrer en 1832 à l'orchestre de l'Opéra, en qualité de second violon. En 1835, ses études étant terminées, Clapisson sortit du Conservatoire, et commença à se faire connaître par des romances dont plusieurs ont obtenu du succès, et dont les mélodies ont de la distinction. Entraîné par un penchant irrésistible vers la composition dramatique, il donna son premier ouvrage intitulé *la Figurante*, à l'Opéra-Comique, en 1838. Ce premier essai fut heureux. Il fut suivi de *la Symphonie* (un acte, 1839), de *la Perruche* (un acte, 1840), *le Pendu* (un acte, 1841), *Frère et Mari* (un acte, 1841), *le Code noir* (trois actes, 1842), *les Bergers trumeaux* (un acte, 1844), *Gibby la Cornemuse* (trois actes, 1846), *Jeanne la Folle*, grand opéra,

(1) La notice sur Clapisson insérée dans la *Biographie générale* de MM. Didot frères fixe la date de sa naissance au 16 septembre 1809; mais celle que je donne est tirée des registres du Conservatoire, où les inscriptions se font sur les actes authentiques de naissance.

Digitized by Google

cinq actes (1848), *la Statue équestre* (un acte, 1850), *les Mystères d'Udolphe* (trois actes, 1852), *la Promise* (trois actes, 1854). La plupart de ces pièces disparurent rapidement de la scène : les livrets étaient ou mauvais ou médiocres, et la musique, bien qu'on y remarquât des morceaux d'une bonne facture et de jolies mélodies, n'avait pas assez d'originalité pour triompher de la faiblesse des sujets. *Gibby la Cornemuse* est la meilleure production du talent de Clapisson entre toutes celles qui viennent d'être citées. Dans les derniers temps, les échecs qu'il avait éprouvés semblaient l'avoir découragé ; mais sa nomination de membre de l'Institut, dans l'Académie des beaux-arts, en remplacement d'Halévy, devenu secrétaire perpétuel, a ranimé sa verve et lui a fait produire *Fanchonnette,* joli opéra en trois actes, joué au Théâtre-Lyrique (mars 1856), dont M^me^ Carvalho (M^lle^ Miolan) a fait la fortune, et dont le brillant succès a consolé le compositeur de ses mésaventures passées. Postérieurement M. Clapisson a donné au Théâtre-Lyrique, en 1857, *Margot,* opéra-comique en trois actes, et à l'Opéra-Comique, en 1858, *les Trois Nicolas,* en trois actes. Cet artiste a réuni par ses recherches pendant vingt ans une collection rare et précieuse d'instruments de musique du moyen âge et de la renaissance.

CLARCHIES (Louis-Julien), plus connu sous le nom de *Julien*, né à Curaçao, le 22 décembre 1769, fut élève de Capron pour le violon, et de Cambini pour la composition. Il a écrit un air varié pour le violon, trois œuvres de duos pour le même instrument, un œuvre de duos pour la clarinette, un air varié pour l'alto, des romances, et quinze recueils de contredanses, tous gravés à Paris. Ce fut lui qui le premier donna de l'élégance et de la grâce aux contredanses, qu'il exécutait supérieurement sur le violon. Il est mort à Paris en 1814.

CLARCK (Richard), membre de la chapelle royale du roi d'Angleterre, vicaire du chœur de la cathédrale de Saint-Paul à Londres, et de l'abbaye de Westminster, secrétaire du *Glee-Club ;* fut d'abord chantre de la chapelle de Saint-Georges, à Windsor. Il vécut à Londres pendant la première moitié du dix-neuvième siècle, et mourut vers 1848. Clarck s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° *The Words of the most favourite pieces performed at the Glee Club, the Catches Club, and others public societies* (Paroles des morceaux les plus remarquables exécutés au Glee-Club, au Catche-Club, et dans d'autres sociétés publiques) ; Londres, 1814, 1 vol. gr. in-8°. On trouve en tête de ce volume une préface historique bien faite, et les noms des compositeurs de la musique de tous les morceaux. — 2° *An Account of the national anthem intitled* God save the King, *with autorities taken from Sion college library, the ancient records of the merchant Tailor's company, the Old Checque-Book of His Majesty's chapel* (Notices de l'antienne nationale appelée *God save the King,* avec des preuves tirées de la bibliothèque du collége de Sion, des anciens registres de la compagnie des marchands tailleurs, et du vieux livre de comptes de la chapelle de Sa Majesté) ; Londres, 1822, 1 vol. gr. in-8°. Ce volume renferme des détails intéressants.

CLARK (Édouard), professeur de piano et d'accompagnement, à Londres, vers 1830, est auteur d'un traité d'harmonie pratique intitulé *Analysis of practical thorough-bass ;* Londres (sans date), in-fol.

CLARENTINI (Michel), né à Vérone, dans la seconde moitié du seizième siècle, a publié à Venise, en 1621, un livre de motets à deux et trois voix. Cet ouvrage a pour titre *Moteta 2 et 3 vocum, cum basso ad organum ;* Venise, Vincenti, in-4°.

CLARER (Théodore), naquit en 1764 à Doebern, en Bavière. Il commença ses études au couvent d'Ottobeuern, et les termina à Augsbourg. Doué d'une fort belle voix, Clarer se livra à l'étude du chant, et y fit de grands progrès. P. François Schnetzer, chanoine d'Ottobeuern, et Benoît Kraus, ancien maître de chapelle à Venise, lui donnèrent des leçons de composition. En 1785 il fut nommé directeur de musique à Ottobeuern, et, après l'extinction de cet ordre, il obtint une place de pasteur. Il a beaucoup composé pour l'église ; Michel Haydn estimait son savoir et en faisait souvent l'éloge.

CLARI (Jean-Charles-Marie), maître de chapelle de Pistoie, naquit à Pise en 1669. On le considère avec raison comme le meilleur élève de Jean-Paul Colonna, maître de chapelle de l'église de Saint-Pétrone à Bologne. En 1695 il composa pour le théâtre de cette ville l'opéra intitulé *il Savio Delirante,* qui fut fort applaudi. Mais ce qui assure surtout une gloire immortelle à ce compositeur, c'est la collection de duos et de trios pour le chant, avec la basse continue qu'il a publiée en 1720. Cette œuvre, où l'on trouve une invention soutenue, un goût pur et une science profonde, forme, avec les compositions du même genre de l'abbé Stefani, une époque importante dans l'histoire de l'art, car on y voit succéder aux réponses réelles du genre fugué ancien, les réponses tonales, et la modulation moderne, qui en est le résultat. Le style des épisodes, qu'on nomme vulgairement

Digitized by Google

en France *les divertissements de la fugue* y sont admirables, et c'est la meilleure étude qu'on puisse conseiller aux élèves. Mirecki, compositeur polonais, en a donné une édition, avec un accompagnement de piano ; Paris, Carli, 1823. On trouve à la Bibliothèque royale de Copenhague un *Stabat Mater* en *ut* mineur à quatre voix avec orchestre en manuscrit, de la composition de Clari. Ses autres ouvrages pour l'église sont : 1° *Dextera Domine*, à quatre voix. — 2° *Benedictus* à deux chœurs. — 3° *Ave Maris Stella*, à quatre voix et orchestre. — 4° *Domine*, à quatre voix et orchestre. La collection de feu Landsberg, à Rome, renfermait en manuscrit les compositions suivantes de Clari : Messe à cinq voix, deux violons, viole et orgue, composée à Pistoie, en 1712 ; *Credo* à quatre voix : Psaumes à quatre voix pour deux chœurs alternatifs; *De profundis* à quatre voix avec orgue et parties de *ripieno;* Messe de *requiem* à neuf voix, deux violons, viole et orgue ; Messe à quatre voix *a capella*, composée à Pise, en 1736 (l'auteur était alors âgé de soixante-sept ans); Psaumes de complies à deux chœurs ; Messe à quatre voix *a capella* avec deux violons et orgue. On ignore l'époque où ce compositeur justement célèbre a cessé de vivre.

CLARK (Thomas), de Canterbury, chantre de la cathédrale de cette ville, à la fin du dix-huitième siècle, a publié un recueil de chants d'église, sous ce titre : *Psalm and Hymn tunes, together with two Collects, Chants, Responses, Twelve Anthems, a* Sanctus, Magnificat *and* Nunc Dimittis, *adapted for the use of Country Choirs;* en neuf livres; Londres (s. d.).

CLARKE (Jérémie), musicien anglais, né vers 1668, fit son éducation musicale à la chapelle royale, sous la direction du docteur Blow, qui conçut pour lui tant d'amitié qu'il résigna en sa faveur ses places d'aumônier et de maître des enfants de Saint-Paul. Clarke prit possession de ces emplois en 1693. Peu de temps après il fut nommé organiste de la cathédrale. Au mois de juillet 1700, il devint surnuméraire de la chapelle du roi, dont il fut élu organiste quatre ans après. Il eût été parfaitement heureux s'il ne se fût épris d'amour pour une jeune personne dont il ne put obtenir la main : cette passion malheureuse le porta à se donner la mort, au mois de juillet 1707. L'explosion du pistolet qui lui ôta la vie se faisait entendre au moment où son ami Reading, organiste de Saint-Dunstan, entrait chez lui. Les compositions de Clarke sont peu nombreuses; elles consistent principalement en antiennes, qui sont fort estimées en Angleterre. Les plus connues sont : 1° *I will love thee*, qu'on trouve dans le recueil intitulé *Harmonia sacra.* — 2° *Bow down thine ear.* — 3° *Praise the lord, o Jerusalem.* Il a publié un recueil de leçons pour le clavecin, sous le titre des *Quatre Saisons;* Londres, 1699. On trouve quelques chansons de sa composition dans la collection qui a pour titre *Pills to purge melancoly.* Clarke a composé aussi la ballade *the bonny greyeyed man*, pour la comédie *the Found Husband* (le Mari passionné) de d'Urfey.

CLARKE (le docteur John), connu maintenant sous le nom de *Klarke Witfield*, est né à Glocester en 1770. Il commença ses études musicales à Oxford, en 1789, sous la direction du docteur Philippe Hayes. En 1793 il se rendit à Ludlow pour y prendre possession de l'orgue de Saint-Sauveur. Dans la même année, il prit ses degrés de bachelier en musique à l'université d'Oxford. Deux ans après il passa en Irlande, et fut nommé organiste de l'église principale de Armagh, et ensuite maître des enfants de chœur de l'église du Christ et de la cathédrale de Saint-Patrick, à Dublin. Le grade de docteur en musique lui fut aussi conféré, à la même époque, par le collége de la Trinité, à Dublin. En 1798 il retourna en Angleterre, où il était appelé comme maître des enfants de chœur des colléges de la Trinité et de Saint-Jean à Cambridge, places qu'il occupa pendant vingt ans. En 1799 il fut admis docteur en musique à l'université de Cambridge, et en 1810 on lui conféra la même dignité à celle d'Oxford. Dix ans plus tard le docteur Clarke a été nommé organiste et maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Hereford. Ses compositions vocales sont nombreuses. Les principales sont : 1° Quatre volumes de musique d'église, publiés à Londres, en partition, à diverses époques sous le titre de *Cathedral Music.* — 2° Divers recueils de *glees* (chansons). — 3° Deux volumes de chants sur des poésies originales de sir Walter Scott et de lord Byron. — 4° Un oratorio en deux actes, le premier contenant *le Crucifiement*, et le second, *la Résurrection. Le Crucifiement* a été exécuté avec pompe à la fête musicale (*Musical festival*) d'Hereford, en 1822, par un orchestre nombreux dirigé par Cramer, et *la Résurrection* l'a été en 1825, dans une circonstance semblable. Le docteur Clarke est éditeur de plusieurs collections intéressantes, telles que les oratorios de Hændel, arrangés pour le piano, quinze volumes in-fol.; *les Beautés de Purcell*, en deux volumes; deux volumes d'antiennes des maîtres les plus célèbres, l'*Artaxerces* de Arne, et la musique de *Macbeth* par Matthieu Lock.

Digitized by Google

CLASING (Jean-Hermann), né à Hambourg en 1779, fit ses études musicales dans cette ville, sous la direction de Schwenke, et y devint ensuite professeur de musique et pianiste. La composition de deux oratorios, *la Fille de Jephté* et *Belsazar*, l'a fait connaître avantageusement. Il a publié aussi quelques pièces pour le piano, et a arrangé les oratorios de Hændel pour cet instrument. Clasing est mort à Hambourg le 7 février 1829, à l'âge de cinquante ans, après avoir passé les dernières années de sa vie dans un état de maladie et de souffrance. Les principaux ouvrages de Clasing sont : 1° *Pater Noster*, en allemand, à quatre voix, sans accompagnement, gravé comme supplément de la *Gazette musicale de Leipsick* (ann. 24, n° 4). — 2° *Belsazar*, oratorio en trois parties pour quatre voix, chœur et orchestre, gravé en partition réduite pour le piano; en 1825. — 3° *La Louange du Très-Haut* (en allemand), pour contralto et basse, avec orgue ou piano obligé (supplément de la *Gazette musicale de Leipsick*, n° 5, 28e ann.). — 4° *La Fille de Jephté*, oratorio en trois parties pour trois voix, chœur et orchestre, en manuscrit. — 5° *Micheli et son fils*, opéra, suite des *Deux Journées* de Cherubini ; cet ouvrage fut représenté avec succès à Hambourg, en 1806, et a été gravé en partition réduite. — 6° *Welcher ist der Rechte?* (Quel est le vrai?), opéra-comique représenté en 1811. Parmi les compositions instrumentales de Clasing, on remarque un *trio pour piano, violon et violoncelle*, op. 4; une *Fantaisie pour piano et violoncelle*, op. 8; un *Rondo pour piano*, op. 9; deux fantaisies pour piano seul, op. 13 et 14, et une *Sonate pour piano et violon*, op. 10.

CLAUDE DE CORRÉGE. *Voy.* Mérulo (Claude).

CLAUDIA, joueuse de cithare, dont le nom nous a été transmis par une inscription rapportée par Grüter (*Corpus inscript.*, t. I, part. 2, p. 654), et que voici :

D. M.
AVXESI
CLAVDIAE. CITHAROEDAE.
CONIVGI
OPTIMAE
CORNELIVS. NERITVS
FECIT. ET. SIBI.

CLAUDIANUS (Mammertus), prêtre, vécut à Bienne, vers l'an 461 ; il était frère de l'évêque de cette ville. Il a composé beaucoup d'hymnes et de psaumes, qu'il enseignait lui-même aux chanteurs de son église. Sidoine Apollinaire dit que ce fut Claudianus qui introduisit dans l'office les petites litanies qu'on est dans l'usage de chanter trois jours avant la Pentecôte et dans les calamités publiques. On le regarde aussi comme l'auteur de l'hymne de la Passion : *Pange lingua gloriosi prælium*, dont le chant est fort beau : toutefois il est douteux que ce chant remonte à une si haute antiquité. Il ne faut point confondre ce Claudianus Mammertus avec Claude Mamertin, orateur latin du troisième siècle, ni avec un autre Claude Mamertin, à qui l'on doit un panégyrique de l'empereur Julien, prononcé en 362.

CLAUDIN. *Voy.* Sermisy (Claude).

CLAUDIN LE JEUNE. *Voyez* Lejeune (Claude).

CLAUDIUS (Georges-Charles), amateur de musique, né le 21 avril 1757 à Zschopeau, est mort à Leipsick le 20 novembre 1815. Il a publié plusieurs recueils de sonates, des rondeaux et d'autres pièces pour le piano. Je crois que c'est le même qui a écrit quelques morceaux pour l'Église, et un opéra intitulé *Arion*.

CLAUDIUS (Otto), cantor à Naumbourg, s'est fait connaître depuis 1825 par quelques petites compositions pour le piano, et surtout par ses *Lieder*, qui ont obtenu du succès. Au nombre de ses œuvres on remarque particulièrement le vingt-deuxième recueil composé sur les poésies de Hoffmann de Fallersleben. On a aussi de Claudius des études pour le chant, œuvre dix-neuvième.

CLAUFEN (Jean-Gottlob), organiste à Auerback, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par des trios pour l'orgue, et des préludes pour des *chorals*, à deux claviers et pédale, qui n'ont pas été publiés, mais dont il y a beaucoup de copies en Allemagne.

CLAUS (Auguste), maître de musique du régiment d'infanterie de la garde à Dresde, a publié des recueils de contredanses pour le carnaval, à grand orchestre. Il est mort le 6 février 1822.

CLAUSS (Wilhelmine). *Voyez* Szarvady (Mme).

CLAUSNITZER (Ernest), pasteur supérieur à Pretzsch, est auteur d'un petit écrit qui a pour titre *Grundgesetze kirchlicher Sængerchœre, die Errichtung derselben in Stædten und Dœrfern zu erleichtern und einzuleiten* (Règlements pour les chœurs de chantres d'Église, et pour faciliter et améliorer leur organisation dans les villes et les villages); Leipsick, 1820, in-8° de 24 pages.

CLAVEAU (Jean), né à Montauban en

Digitized by Google

1761, était flûtiste au théâtre des Troubadours, vers 1792. Il a publié plusieurs œuvres pour le flageolet, parmi lesquels on remarque : 1° Six duos pour deux flageolets; Paris, Imbault, 1792. — 2° Recueil de jolies valses allemandes pour deux flageolets, livres un, deux et trois; Paris, 1797. — 3° Nouvelle méthode pour le flageolet, mêlée de théorie et de pratique; Paris, 1798.

CLAVEL (Joseph), né à Nantes, en 1800, fut admis au Conservatoire de Paris, pour l'étude du violon, en 1813, dans la classe de Rodolphe Kreutzer. Après avoir achevé ses études musicales, et avoir obtenu le premier prix de violon au concours de 1818, il a été nommé professeur adjoint pour le même instrument, et depuis 1819 il a occupé cette place. Après avoir été pendant plus de dix ans un des premiers violons du Théâtre-Italien, il est entré à l'orchestre de l'Opéra en 1830. Clavel a été chef des seconds violons des concerts du Conservatoire. Il s'est fait connaître comme compositeur par trois œuvres de duos pour deux violons, un œuvre de quatuors pour deux violons, alto et basse, trois sonates ,plusieurs airs variés et quelques romances. Ces ouvrages ont été gravés à Paris, chez Frey, Richault et Pacini.

CLAVIJO (D. Bernard), organiste célèbre en Espagne dans le seizième siècle, avait le titre de *maître ès arts*, et fut d'abord professeur de musique à l'université de Salamanque; puis il eut l'emploi d'organiste et clavicordiste à la cour. En dernier lieu il fut maître de la chapelle royale. Contemporain de Clavijo, le poëte maître Vincent Espinel, qui était aussi bon musicien et joueur habile de viole, à laquelle il avait ajouté une corde, donne les plus grands éloges au talent de cet organiste, dans son livre intitulé : *Histoire de l'écuyer Marc de Obregon* (1). Parlant des académies musicales de Milan, qu'il avait fréquentées, il dit : « Les « violes à archet, l'épinette, la harpe, le luth, « y étaient joués avec une grande habileté par « des artistes qui excellaient sur tous ces ins- « truments. On y agitait des questions concer- « nant l'usage de cette science (la musique); « cependant rien n'y surpassait ce qui récem- « ment a été entendu dans la maison du maî- « tre Clavijo, où j'ai goûté le plaisir le plus vif « et le plus pur que cet art divin m'ait fait « éprouver. Dans le jardin de cette maison se « trouvait le licencié Gaspard de Torres, qui, en « vérité, dans l'art de toucher les cordes avec « grâce et science, en accompagnant la viole « avec des passages hardis de la voix et du go- « sier, arrive aussi loin qu'on peut atteindre, « ainsi que d'autres personnes très-dignes d'être « mentionnées ; mais ce qui fut joué par le même « maître Clavijo sur le clavier, par sa fille Ber- « nardina sur la harpe, et par Lucas de Matos « sur la viole à sept cordes, s'imitant mutuelle- « ment avec des passages aussi nouveaux qu'ad- « mirables, est ce que j'ai entendu de meilleur « en ma vie. » On sait que Clavijo avait composé divers ouvrages de musique religieuse et profane ; mais malheureusement toutes ces productions ont péri dans le grand incendie qui réduisit en cendres le palais du roi d'Espagne, en 1734.

(1) *Historia del escudero Marcos de Obregon, relacion 3ª, capitulo 8ª* : « Tanianse vihuelas de arco con « grande destreza, tecla, arpa, vihuela de mano, por ex- « cellentissimos hombres en todos los instrumentos. Mo- « vianse cuestiones acerca del uso de esta ciencia ; pero « ne se ponia en el estremo que estas dias sa ha puesto « en casa del maestro Clavijo, donde ha habido junta de « lo mas granado y purificado de este divino, aunque « mal premiado ejercicio. Juntabanse en el jardin de su « el licenciado Gaspar de Torres, que en la verdad de « herir la cuerda con aire y ciencia, accompañando la « vihuela con gallardissimos passages de voz y garganta, « llegó al estremo que se puede llegar; y otros muchos « sugetos muy dignos de hacer mencion de ellos : pero « llegado à oir el mismo maestro Clavijo en la tecla, a sa « hija doña Bernardina en la arpa, y a Lucas de Matos en « la vihuela de siete ordenes, imitandose los unos á los otros « con gravissimos y non usados movimentos, es lo myor « que he oido en mi vida. »

CLAVIS (. . .), maître de musique de la cathédrale et de l'académie d'Arles, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il a composé la musique d'un ouvrage qui avait pour titre *Fête spirituelle en l'honneur de la reine*, en un acte, chantée à Arles le 18 septembre 1730.

CLAYTON (Thomas), musicien anglais, né vers 1665, fit partie de l'orchestre de la chapelle royale, sous les règnes de Guillaume III et de son successeur. C'était un artiste médiocre ; mais, avec du charlatanisme, il était parvenu à faire croire à la réalité de son talent. Dans sa jeunesse il avait voyagé en Italie, et en avait rapporté divers morceaux qui étaient inconnus en Angleterre. Il les parodia sur des paroles anglaises pour en faire une *Arsinoé*, le premier opéra anglais qui ait été représenté. La prévention qu'il y avait en sa faveur fit que cet ouvrage réussit. Encouragé par ce succès, il mit en musique l'opéra de *Rosamonde*, d'Addison, et le fit représenter en 1707 ; mais, malgré la bonne volonté de ses admirateurs, la pièce tomba à la troisième représentation. La musique d'*Arsinoé* a été publiée en extrait avec la basse continue.

CLEEMANN (Frédéric-Joseph-Chris-

Digitized by Google

TOPHE), naquit le 16 septembre 1771, à Criwitz, dans le duché de Mecklemburg-Schwerin (et non à Sternberg, ainsi que le disent Gerber et Lichtenthal). Il fut d'abord candidat et professeur à Ludwigslust, et passa ensuite à Sternberg, où il fut nommé collaborateur du surintendant des écoles, vers 1799. Plus tard il s'est retiré à Parchim, où il cultivait la musique et les lettres comme amateur. Il est mort dans ce lieu le 26 décembre 1825. On a de lui : 1° Odes et chansons pour le clavecin ; Ludwigslust, 1797, seize feuilles. — 2° *Handbuch der Tonkunst* (Manuel de musique), deux parties, gr. in-8° ; Ludwigslust, 1797. Lichtenthal indique la date de 1800 ; c'est une erreur.

CLEGG (JEAN), bon violoniste, né en Angleterre en 1714, n'était âgé que de neuf ans lorsqu'il se fit entendre à Londres, en 1723, dans un concert dont l'annonce indiquait qu'il exécuterait plusieurs morceaux, entre autres un concerto de Vivaldi. Hawkins dit que son maître fut Dubourg, artiste célèbre de ce temps (*voy.* DUBOURG); cependant les gazettes de Dublin (1731) disent que Clegg était élève de Bononcini. Après avoir demeuré quelque temps à Dublin, Clegg retourna à Londres, et son talent l'y plaça au-dessus de tous les autres violonistes de son temps, tant par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument, que par la légèreté de son exécution. En 1742, sa raison se dérangea, et il fut enfermé à l'hôpital de Bedlam. Pendant longtemps une multitude de curieux se rendit en ce lieu pour l'entendre jouer du violon dans les accès de sa folie.

CLEMANN (BALTHAZAR) n'est connu que par deux traités de musique, qui sont restés en manuscrit. L'un, cité par Mattheson (Ehrenpforte, p. 108), est un traité de contrepoint ; l'autre indiqué par Blankenbourg, dans son édition de la théorie des beaux-arts de Sulzer (t. III, p. 440), est intitulé *Ex musica didactica* temperirtes *monochordon*. Il paraît que Clemann a vécu vers 1680.

CLÉMENT (JACQUES), appelé par ses contemporains *Clemens non papa*, fut un des compositeurs les plus célèbres du seizième siècle. Le lieu et l'époque précise de sa naissance ne sont pas connus jusqu'à ce jour : on sait seulement qu'il naquit dans la Flandre, et qu'il fut le premier maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint. Guichardin dit (*Description des Pays-Bas*) qu'il était mort avant 1566 ; mais Hermann Finck en parle comme d'un homme qui aurait encore existé en 1556, lorsqu'il publia son livre. « De nos jours il existe plusieurs nou- « veaux inventeurs, parmi lesquels on distingue « Nicolas Gombert. . . . . auquel il faut « ajouter Th. Crequilon, *Jacques Clément non « papa*, Dominique Phinot, qui, dans mon « opinion, sont les plus habiles, les plus excel- « lents, et les plus dignes d'être proposés comme « modèles (1). » Si l'on prend dans le sens le plus absolu les paroles d'Hermann Finck : *Nostro vero tempore novi sunt inventores*, etc., Clément aurait été vivant encore en 1556, et l'on devrait en conclure que son décès aurait eu lieu entre cette année et 1566. Un fait, récemment découvert semble venir à l'appui de cette thèse : le voici. Dans un registre de l'église Sainte-Walpurge ou Walburge d'Audenarde (Flandre orientale), existe une liste des maîtres de chapelle de cette église : on y voit que Chrétien Hollander (*voy.* ce nom) occupa cette position ; qu'il y succéda en 1549 à maître Antoine Lierts, et que, sur sa demande, il obtint en 1557 sa démission honorable de cette place, parce qu'il était alors appelé au service de l'empereur Ferdinand I^er^, en faveur de qui Charles-Quint abdiqua l'empire d'Allemagne le 7 février 1556. Il semble donc que ce fut dans cette même année 1557 que Clément *non papa* mourut, et que Chrétien Hollander fut appelé à Vienne pour lui succéder. Mais il y a plusieurs difficultés considérables contre cette hypothèse. Remarquons d'abord que le sobriquet de *Clemens non papa* fut donné à cet artiste distingué parce qu'il était contemporain de Clément VII, élu pape le 19 novembre 1523, et qui mourut en 1534. Cette circonstance prouve qu'il avait acquis dès lors une grande célébrité. Or les brillantes réputations d'artistes ne se faisaient pas alors avec la facilité de notre temps : elles devaient être le prix de longs travaux. Il y a donc lieu de croire que l'époque de la naissance de Jacques Clément doit être reculée jusque dans la dernière partie du quinzième siècle. D'ailleurs un document curieux, publié pour la première fois par Édouard Fétis (*voy.* le livre intitulé *les Musiciens belges*, t. I, p. 142) démontre que ce musicien était déjà fort âgé en 1542. Ce document est une lettre de Ferdinand, roi des Romains, frère de Charles-Quint, et alors vicaire de l'Empire : elle est datée du 8 juillet 1542, et Ferdinand l'adresse à sa sœur Marie, reine de Hongrie et gouvernante des Pays-Bas, pour l'informer que son « maistre de chapelle lui a ces

(1) Nostro vero tempore novi sunt inventores, in quibus est Nicolaus Gombert. . . . . Huic adjungendi sunt Thomas Crequilon (sic), Jacobus Clemens non papa, Dominicus Phinot, qui præstantissimi, excellentissimi, subtilissimique, et pro meo judicio existimantur imitandi. (*Practica musica.* — *De musicæ inventoribus.*)

Digitized by Google

« jours remonstré comme obstant sa débilité pro« venant de son eage, il se trouve doisresenavant « mal habile de pouvoir soubstenir ou faire les « paines comme il a fait par le passé, et que bien « requis seroit pour le bien et conservation de la « dite chapelle, et que ce seroit chose fort utile « et nécessaire, qu'il eust quelque homme de bien « et expérimenté en la musique pour substi« tut, etc. » Si donc Jacques Clément était déjà parvenu à la débilité de la vieillesse en 1542, il n'a pu naître plus tard qu'en 1475, et il aurait été âgé de quatre-vingt-douze ans lorsqu'il serait descendu dans la tombe et lorsque Chrétien Hollander fut appelé à Vienne pour le service de Ferdinand I^er; quinze années se seraient écoulées depuis qu'il se déclarait trop âgé pour continuer l'exercice actif de ses fonctions de maître de chapelle, et il ne lui aurait pas été donné de suppléant. Tout cela est inadmissible. Il est hors de doute que c'est dans cet intervalle de 1542 à 1557 qu'un autre maître fut appelé à diriger cette chapelle, d'abord comme suppléant de Jacques Clément, et comme titulaire, après la mort de celui-ci. Une obscurité qui paraissait impénétrable a environné jusqu'à ce jour l'ordre de succession de Clément *non papa*, de Nicolas Gombert, et de Thomas Créquillon, connus tous trois comme ayant été maîtres de chapelle de l'empereur Charles-Quint. Elle résultait de l'ignorance où l'on a été de l'existence de deux, et même de trois chapelles musicales qui furent au service de ce prince. Les registres de comptes de sa maison, qui se trouvent aux archives du royaume de Belgique ont dissipé ces ténèbres. Clément a été maître de la chapelle impériale de Vienne; il ne paraît pas dans les comptes de la chapelle flamande de Madrid. Au contraire, Gombert et Créquillon sont signalés dans ces comptes comme ayant été maîtres de celle-ci, et les dates de leur entrée en fonctions, de leur décès ou de leurs changements de position y sont indiquées. (*Voy.* CRÉQUILLON et GOMBERT.) Ce n'est donc à aucun de ceux-ci que Chrétien Hollander a succédé, mais au successeur inconnu de Jacques Clément, lequel n'est décédé qu'environ quinze ans après avoir été appelé à l'aide de ce maître.

Si l'on est mal informé des circonstances de la vie de Jacques Clément, il n'y a du moins pas de doute sur la valeur de ses œuvres : elles le placent, avec Nicolas Gombert et Créquillon au premier rang des musiciens de la période intermédiaire, entre Josquin Deprès et la seconde moitié du seizième siècle, où la gloire de Palestrina et celle d'Orland Lassus éclipsèrent toutes les autres. Clément écrivait d'un style très-pur, faisait bien chanter toutes les parties, et traitait également bien la musique religieuse et la musique mondaine. Il était doué d'ailleurs d'une remarquable facilité de production, car la liste de ses ouvrages est fort étendue. Parmi ses œuvres les plus importantes, on distingue : 1° *Missa cum quatuor vocibus ad imitationem cantilenæ* Miséricorde *condita. Nunc primum in lucem edita. Auctore D. Clemente non papa; Lovanii, ex typographia Phalesii*, 1556, in-fol. — 2° *Missa cum quatuor vocibus, ad imitat. moduli* Virtute magna *condita. Auctore*, etc.; ibid., 1557, in-fol. — 3° *Missa cum quatuor vocibus, ad imitat. moduli* En espoir *condita. Auctore*, etc., *tomus* III; ibid., 1557, in-fol. — 4° *Missa cum quinque vocibus, ad imitat. moduli* Ecce quam bonum *condita. Nunc primum in lucem edita. Auctore*, etc., *tomus* IIII, ibid., 1557, in-fol. — 5° *Missa cum quinque vocibus, ad imitat. moduli* Gaude lux *condita. Auctore*, etc., tomus V; ibid., 1550, in-fol. — 6° *Missa cum quinque vocibus ad imitationem moduli* Cara mea *condita. Auctore*, etc., *tomus* VI; ibid. 1559, in-fol. — 7° *Missa cum quinque vocibus, ad imit. Cantilenæ* Languir me fault *condita. Auct.*, etc., *tomus* VII; ibid.; 1560, in-fol. — 8° *Missa cum quinque vocibus, ad imit. moduli* Pastores, quidnam vidistis, *condita. Auctore*, etc., *tomus* VIII; ibid., 1559, in-fol. — 9° *Missa cum sex vocibus, ad imitationem cantilenæ* A la fontaine du prez *condita. Auctore*, etc., *tomus* IX; ibid., 1559. — 10° *Missa cum quatuor vocibus ad imitationem moduli* Quam pulchra est *condita. Auctore*, etc., *tomus X*; ibid., 1560. Le format de toutes ces messes est grand in-folio : les voix sont imprimées en regard. Un exemplaire de cette précieuse collection, qui a appartenu à la bibliothèque des jésuites de Cologne est aujourd'hui dans la bibliothèque de la ville. Quelques numéros de ces messes ont été imprimés de nouveau chez le même éditeur : tels sont le premier volume en 1563, le second, le troisième et le quatrième, en 1558. — 11° *Missa defunctorum quatuor vocum; Lovanii, ex typographia Petri Phalesii*; 1580, in-fol. max. C'est une réimpression. — 12° *Liber primus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant, quatuor vocum, nunc primum in lucem editus. Auctore D. Clemente non papa. Lovanii, apud Petrum Phalesium, anno* 1559, petit in-4° obl. Les livres deuxième, troisième, quatrième, cinquième et sixième ne contiennent également que des motets composés par Jacques Clément; ils portent le même titre et la même

date. Le septième livre ne renferme que des motets de Créquillon. Le huitième livre, imprimé en 1561, chez le même éditeur, renferme des motets à cinq et à huit voix de divers auteurs; il s'en trouve quelques-uns de Clément. Un exemplaire complet des sept premiers livres est à la bibliothèque royale de Munich, n° 147, n°s 1-7. Les six premiers renferment quatre-vingt-douze motets de J. Clément. Quatre livres de chansons flamandes à trois voix, composées par cet artiste, ont été publiés sous ces titres : — 13° *Sooter Liedekens I. Het vierde musyck boexken mit dry parthien, waer inne begrepen zyn die eerste 12 Psalmen van David, gecomponeert by Jacobus Clemens non papa* (Chansons joyeuses I. Le quatrième livre de musique à trois parties, où sont contenus les douze premiers psaumes de David, composés par Jacques Clément *non papa*). Gedruckt t'Antwerpen by Tielman Susato; 1556, in-4° obl. — 14° *Sooter Liedekens II. Het vyfde Musyck boexken mit dry parthien, waer inne begrepen zyn 14 psalmen van David*, etc. (Chansons joyeuses II. Le cinquième livre de musique à trois parties, où sont contenus quatorze psaumes de David, composés, etc.); ibid. 1556, in-4° obl. — 15° *Sooter Liedekens III. Het seste Musyck boexken mit dry parthien, waer inne begrepen zyn 11 psalmen van David*, etc. (Chansons joyeuses III. Le sixième livre de musique à trois parties, où sont contenus onze psaumes de David, composés, etc.); ibid., 1556, petit in-4° obl.—16° *Sooter Liedekens IV. Het sevenste Musyck boexken, mit dry parthien, waer inne begrepen zyn 29 psalmen van David*, etc. (Chansons joyeuses IV. Le septième livre de musique à trois parties, où sont contenus vingt-neuf psaumes de David, etc.); ibid., 1557, in-4° obl. Ces quatre livres sont complets dans la bibliothèque de Wolfenbüttel. Les autres livres de ces chansons flamandes ont été composés par d'autres musiciens. Clément a écrit aussi la musique d'un certain nombre de chansons françaises à quatre voix : elles ont été publiées sous ce titre : — 17° *Chansons françaises à quatre parties composées par maistre Jacques Clément non papa*; Louvain, Pierre Phalèse, 1569, in-4° obl. On en trouve aussi de sa composition dans le recueil intitulé *l'Unzième livre, contenant vingt-neuf chansons amoureuses à quatre parties, avec les deux prières ou oraisons qui se peuvent chanter devant et après le repas. Nouvellement composées (la plus part) par maistre Thomas Créquillon et maistre Ja. Clemens non papa et par aultres bons musiciens. Correctement imprimées en Anvers par Tylman Susato*, l'an 1549, octobre. Dans le onzième livre de cette collection, Tylman Susato donne la qualification de *maistre* à Jacques Clément, ce qui indique qu'il était ecclésiastique, car cette qualification ne se donnait alors qu'aux licenciés en théologie. Beaucoup de motets à cinq et à six voix de Jacques Clément ont été publiés avec d'autres de Créquillon, de Sébastien Hollander, de Manchicourt, de *Petit Jan*, de Nicolas Gombert, de Jacques Buttel, de Chrétien Hollander, de Chastelyn (Chastelain), de Waelrant, de Benoît Ducis, d'Eustache Barbion, de Simon Moreau, d'Adrien Willaert, de Certon, de Crespel, de de Vismes, de Josquin Baston, de Larchier et de Canis, dans huit livres d'un recueil qui a pour titre *Liber primus cantionum sacrarum (vulgo moteta vocant) quinque vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum; Lovanii, apud Petrum Phalesium*, 1555, in-4° obl. Le second livre, publié sous le même titre et contenant des motets à cinq et à six voix, a paru chez le même éditeur, dans la même année, in-4° obl. Le troisième livre est de la même date; le quatrième livre a paru en 1557; le cinquième, de 1558, ne renferme que des motets composés par Pierre Manchicourt; le sixième livre est de la même année, ainsi que les septième et huitième. Dans ce dernier se trouve un motet à sept voix et un autre à huit, tous deux composés par Clément. Les motets de ce maître contenus dans les huit livres sont : trente-six à cinq voix, huit à six voix, un à sept et un à huit, en tout quarante-six. On trouve le motet du même auteur, *Pater peccavi*, dans le recueil très-rare qui a paru sous ce titre bizarre : *Harmonidos-Ariston-Tricolon-Ogdoameron, in quo habentur liturgiæ vel Missæ tres, celeribus et volubilibus numeris; Lugduni impressum per Jacobum Modernum*, 1558, in-fol. Il serait difficile de citer tous les recueils du seizième siècle qui contiennent des compositions de Jacques Clément : je me bornerai à dire qu'on en trouve dans les *Motetti del Labirinto*, publié à Venise en 1554, dans le *Liber primus musarum cum quatuor vocibus, seu sacræ cantiones*, etc., qu'Antoine Barré a imprimé à Milan en 1588; dans les recueils mis au jour par Thylman Susato en 1543, 1544, 1545 et 1546; et enfin dans le *Recueil des fleurs produictes de la divine Musicque à trois parties, par Clément non papa, Thomas Cricquillon, et aultres excellents Musiciens; à Lovain, de l'imprimerie de*

Pierre Phalèse, libraire juré, l'an 1569. M. Fr. Commer, de Berlin, a publié vingt et un motets en partition de Jacques Clément, dans sa *Collectio operum musicorum Batavorum sæculi XVI* (*voy.* Commer), et l'on trouve le beau motet du même auteur *Tu es Petrus*, dans le deuxième volume de la grande collection que M. le chanoine Proske, de Ratisbonne, publie sous le titre de *Musica divina, sive Thesaurus Concentuum selectissimorum omni cultui divino totius anni*; Ratisbonne, 1854, in-4°.

CLÉMENT, surnommé *de Bourges*, à cause du lieu de sa naissance, fut célèbre comme organiste, vers le milieu du seizième siècle. Les circonstances de sa vie sont peu connues; on sait seulement qu'il était à Lyon en 1538, et qu'il fréquentait la maison de l'imprimeur de musique Jacques Moderne, qui en parle dans l'avertissement d'un recueil de motets. Jacques Paix a inséré dans son recueil intitulé *Orgel-Tabulaturbuch* quelques pièces de Clément de Bourges. Il paraît que, vers la fin de sa vie, cet artiste abandonna la religion catholique pour le protestantisme.

CLÉMENT (l'abbé), né en Provence en 1697, fut chanoine de Saint-Louis du Louvre. Il est connu pour des poésies fugitives, et particulièrement par une *Ode sur les progrès de la musique sous le règne de Louis le Grand*, pièce qui a remporté le prix de l'Académie française en 1735, et qui a été imprimée à Paris en 1736, in-12.

CLÉMENT (Charles-François), neveu du précédent, né en Provence vers 1720, fut professeur de clavecin à Paris, où il a publié : 1° *Essai sur l'accompagnement du clavecin*; 1758, in-4° obl.; — 2° *Essai sur la basse fondamentale, pour servir de supplément à l'Essai sur l'accompagnement du clavecin et d'introduction à la composition pratique*; Paris, 1762, in-4° oblong. La deuxième édition de ces ouvrages a paru sous ce titre : *Essai sur l'accompagnement du clavecin par les principes de la composition pratique et de la basse fondamentale*; Paris, in-fol. obl. gravé, sans date. Casanova dit, dans ses mémoires, qu'il a connu Clément à Paris : il donnait alors des leçons de musique à Silvia, actrice du Théâtre-Italien, dont il était amoureux et qu'il devait épouser ; mais ce mariage fut ensuite rompu. Il a donné au Théâtre-Italien *la Pipée*, en deux actes (1756), qu'il a parodiée sur la musique du *Paratorio*, opéra de Jomelli, et à l'Opéra-Comique, dans la même année, *la Bohémienne*, en deux actes. On connaît aussi de lui deux cantatilles intitulées *le Départ des guerriers* et *le Retour des guerriers*; un livre de pièces de clavecin avec accompagnement de violon; enfin un journal de clavecin, composé d'ariettes et de petits airs choisis dans les intermèdes et dans les opéras-comiques qui avaient obtenu du succès. Ce journal fut publiée à Paris pendant les années 1762, 63, 64 et 65, in-4° obl. Il en paraissait un cahier chaque mois.

CLÉMENT (Jean-Georges), appelé *Clémenti* par Gerber, maître de chapelle à l'église cathédrale de Saint-Jean, à Breslau, est né dans cette ville vers 1710. Hoffmann, qui a consacré à cet artiste un article dans sa Biographie des musiciens de la Silésie, n'a pu découvrir aucune particularité sur sa vie, si ce n'est qu'il fit, le 5 novembre 1785, le jubilé de sa place de maître de chapelle de Saint-Jean, qu'il occupait depuis cinquante ans. Clément fut aussi directeur du chœur de l'église de Sainte-Croix, notaire apostolique, et chevalier de l'Éperon d'or. Il a beaucoup écrit pour l'Église, mais, nonobstant sa fécondité, il était dépourvu d'imagination et de toute connaissance de l'art d'écrire. Ses idées sont mesquines, son style est lâche et vide, et ses ouvrages sont remplis de fautes grossières. Parmi ses compositions, on cite : 1° Messe de *requiem* composée pour les obsèques de l'empereur Charles VI. — 2° Diverses pièces de musique avec orchestre pour le roi de Prusse Frédéric II, pour l'inauguration de l'église catholique de Sainte-Edwige, à Berlin, et pour l'inauguration de la statue de Saint-Jean. — 3° Lamentations pour les mercredi, jeudi et vendredi saints. — 4° Douze messes, dans les diverses églises catholiques de Breslau. — 5° Deux messes de morts. — 6° Cinq introïts. — 7° Vingt-sept offertoires. — 8° Dix-huit graduels. — 9° Trois vêpres complètes. — 10° Huit airs d'église. — 11° Trois *Te Deum*. — 12° Quatre stations. — 13° Neuf hymnes. — 14° Trois *Nocturni figurales*. — 15° Deux *Salve Regina*. — 16° Six *Ave Regina*. — 17° Sept litanies. — 18° *Responsorium in lotione pedum*. — 19° Un *Credo*. — 20° *Alleluia et versus in sabbato sancto*. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrit. Clément a eu deux fils : après sa mort l'un d'eux s'est fixé à Vienne, où il s'est fait professeur de musique; l'autre, qui avait quelque talent sur le violon, demeura plusieurs années à Breslau. Celui-là était né dans cette ville en 1754. Sous le nom de *Clémenti* il fut admis d'abord dans la chapelle de Stuttgard comme premier violon (en 1790), puis se rendit à Cassel (en 1792), et enfin fut nommé maître de cha-

Digitized by Google

pelle du duc de Bade à Carlsruhe. On ignore l'époque de sa mort.

CLÉMENT (François), violoniste distingué, particulièrement dans sa jeunesse, est né à Vienne le 19 novembre 1784. Son père était écuyer tranchant chez le comte de Harsch, qui avait une assez bonne musique composée de ses domestiques. Ce seigneur ayant remarqué dans le jeune Clément des dispositions extraordinaires pour la musique, à l'âge de quatre ans, lui fit donner des leçons de violon par son père, qui jouait assez bien de cet instrument. Lorsqu'il eut atteint sa septième année, il passa sous la direction de Kurweil, maître de concert du prince Grapulwich et fit des progrès si rapides, qu'après avoir reçu pendant une année des conseils de cet artiste, il put se faire entendre sur son petit violon dans un concert au Théâtre-Impérial. Il était âgé de douze ans lorsque son père entreprit avec lui un voyage qui dura quatre ans. Après avoir parcouru une partie de l'Allemagne, ils se rendirent en Angleterre, où ils rencontrèrent Hummel. Clément y reçut des leçons de Jarnowich. Il se fit entendre à Londres dans les concerts de Drury-Lane, de Covent-Garden et de Hannover-Square. Le roi (Georges III) le fit venir à Windsor, et parut frappé d'étonnement lorsqu'il entendit cet enfant. A Oxford, Clément joua un concerto de sa composition à la solennité musicale où Haydn fut fait docteur en musique. A Amsterdam il obtint le plus brillant succès à la société de *Felix Meritis;* il en fut de même à Prague, où il était allé à l'occasion du couronnement de l'empereur. De retour à Vienne, il reprit le cours de ses études; mais, ainsi qu'il arrive à tous ceux dont les talents précoces sont trop tôt livrés au public, Clément parut s'arrêter dans ses progrès dès qu'il ne fut plus soutenu par les applaudissements. Admis en qualité de violon solo à l'orchestre de la cour, il fut aussi adjoint au maître de chapelle Süssmayer pour la direction des concerts. En 1802 il entra comme chef d'orchestre au nouveau théâtre de Vienne, et il y resta jusqu'en 1811. A cette époque, ayant formé le projet de visiter la Russie avec un noble polonais, il fit une excursion jusqu'à Riga; mais, par des circonstances qui ne sont pas exactement connues, il fut considéré comme espion par le gouverneur de cette ville, et envoyé sous escorte à Saint-Pétersbourg. Cependant, après avoir été gardé à vue pendant un mois dans la capitale de la Russie, son innocence fut reconnue, et on le ramena aux frontières de l'Autriche. De là il se mit en route pour Vienne, donnant des concerts à Lemberg, à Pesth, et dans plusieurs autres villes. Pendant son absence, sa place du théâtre avait été donnée à son collègue Casimir Blumenthal; cette circonstance l'obligea d'accepter une autre position à l'orchestre de Prague, qui était alors sous la direction de Charles-Marie de Weber. Pendant son séjour en Bohême, il fit quelques voyages pour donner des concerts à Dresde, à Carlsbad, et dans d'autres villes. En 1818, il fut rappelé au théâtre de Vienne; mais, en 1821, il quitta de nouveau sa place pour voyager avec M^{me} Catalani et diriger ses concerts à Munich, Francfort, Suttgard, Augsbourg, Nuremberg, Ratisbonne, Bamberg, Carlsruhe, etc. Il eut occasion de faire preuve dans ces voyages d'une rare habileté dans l'art de diriger des orchestres. Sa mémoire était prodigieuse, et quelques répétitions suffisaient pour lui faire savoir toute une partition avec ses moindres détails d'instrumentation. Son ouïe était délicate, et il saisissait à l'instant la moindre faute faite par un instrumentiste ou par un chanteur. Comme violoniste, les biographes allemands assurent qu'il était né pour être un autre Paganini, mais que sa paresse et son indifférence l'ont empêché de développer les dons heureux qu'il avait reçus de la nature. Il paraît que sa situation n'était pas heureuse dans les dernières années de sa vie, et qu'il était tombé dans un découragement absolu. Clément est mort à Vienne, d'un coup de sang, le 3 novembre 1842. Il a composé et publié environ vingt-cinq concertinos pour le violon, un trio, un quatuor, douze études, trois ouvertures à grand orchestre, six concertos, beaucoup d'airs variés, une polonaise, un rondeau, un concerto pour le piano, le petit opéra *le Trompeur trompé*, et la musique d'un mélodrame intitulé *les Deux Coups de sabre*. On assure que toute cette musique est remarquable par la richesse et l'abondance des idées.

CLÉMENT (Félix), professeur de musique et littérateur, est né à Paris, le 13 janvier 1822. Après avoir fait ses études au collége Henri IV et Saint-Louis, il ne put, comme il le désirait, se livrer exclusivement à la pratique de la musique, qu'il cultivait depuis l'âge de sept ans. Les principes austères dans lesquels ses parents l'avaient élevé lui rendirent quelque temps la carrière d'artiste d'un accès difficile. Destiné à l'école normale, il n'obtint pas de sa mère la permission de passer chaque jour plus d'une heure au piano. Il dut apprendre presque seul et à la dérobée l'harmonie et la composition, allant en cachette recevoir des leçons de l'organiste aveugle *Moncouteau* (*voyez* ce nom), alors suppléant de Séjan fils, à l'église Saint-Sulpice. A l'âge de treize ans

M. Félix Clément composa une messe qui fut exécutée par les choristes de l'Orphéon de Paris. Pendant cinq ans il joua l'orgue de l'église *Notre-Dame de la Pitié*. Après avoir terminé ses études, il entra en qualité de précepteur dans une famille qui habitait la Normandie. Des amateurs de musique distingués, qu'il eut la bonne fortune de rencontrer dans ce pays, lui fournirent les moyens d'exécution pour les essais de composition qu'il faisait alors : il acquit par cet exercice l'habitude des procédés de l'art d'écrire, particulièrement pour les voix. De retour à Paris en 1840, il entra comme précepteur dans la maison du vicomte Benoist d'Azy et y resta trois ans. Parvenu à l'âge de vingt et un ans, il prit la résolution de se livrer entièrement à la musique. En 1843, il fut nommé professeur de piano et de chant au collége Stanislas, où il a rempli les fonctions d'organiste et de maître de chapelle jusqu'au moment où cette notice est écrite (1860). M. Félix Clément s'est livré à des études sérieuses et à des recherches sur l'histoire de la musique et de la poésie. Pendant dix années (depuis 1847) il a été un des rédacteurs les plus actifs des *Annales archéologiques*. En 1849, le gouvernement le choisit pour diriger la musique religieuse dans les solennités qui eurent lieu à la sainte Chapelle du palais, à l'occasion des nominations de magistrats et de la distribution des récompenses décernées aux exposants de l'industrie. M. Clément eut la pensée de faire exécuter dans ces circonstances une série de morceaux tirés de manuscrits du treizième siècle. Ces morceaux, qu'il mit en partition, ont été, sous le titre de *Chants de la Sainte-Chapelle*, l'objet d'une polémique ardente dans les revues et les journaux. Appelé à faire partie de la commission des arts et édifices religieux au ministère de l'instruction publique et des cultes, M. Félix Clément s'employa avec succès à obtenir une restauration plus intelligente des orgues de cathédrales et une meilleure exécution des chants liturgiques. Ses efforts et le rapport qu'il adressa au ministre sur l'état de la musique religieuse en France ont eu pour résultat la fondation d'une école pour ce genre de musique, dont la direction a été confiée à M. Niedermeyer. Indépendamment des fonctions qu'il remplit au collége Stanislas, M. Clément a été successivement maître de chapelle des églises de Saint-Augustin et de Saint-André-d'Antin. Postérieurement, il a été nommé maître de chapelle et organiste de l'église de la Sorbonne.

Les ouvrages qui l'ont fait connaître comme musicien et comme érudit sont ceux-ci : 1° *Eucologe en musique selon le rit parisien*; ouvrage dont la première édition parut en 1843, et qui fut la première application d'un système de transcription du plain-chant en notes modernes, lequel est devenu d'un usage habituel en France; Paris, Hachette, 1851, in-18 de 800 pages. — 2° *Le Paroissien romain*, avec les plains-chants en notation moderne, et dans un diapason moyen; Paris, Hachette, 1854, in-18 de 900 pages. — 3° *Méthode complète du plain-chant*, d'après les règles du chant grégorien; ibid., 1854, un volume in-12 de 361 pages. Bon ouvrage où règne l'esprit méthodique et l'érudition sans pédantisme. — 4° *Tableaux de plain chant*, avec un *Manuel* formant une méthode élémentaire pour l'enseignement mutuel et l'enseignement simultané; Paris, Hachette, 1854, in-fol. — 5° *Chants de la Sainte-Chapelle*, tirés de manuscrits du treizième siècle, traduits et mis en parties avec accompagnement d'orgue; Paris, Didron, 1849, in-4°. — 6° Recueil de chœurs et de morceaux de chant à l'usage du cours de musique des établissements d'instruction publique; Paris, Delalain, 1858, in-4°. Les chœurs du premier acte d'*Athalie* font partie de ce volume. — 7° Recueil de cantiques à deux et trois parties, avec accompagnement d'orgue; Paris, Delalain, 1359, in-12. — 8° Morceaux de musique religieuse; Paris, Hachette, 1855, in-4°. Ce recueil contient une messe et 12 motets des fêtes du Saint-Sacrement et de la Vierge. — 9° Recueil de mélodies avec accompagnement de piano; Paris, Harand-Lemoine, 1852. — 10° Compositions musicales diverses telles que motets, chœurs, romances, morceaux de piano publiés chez divers éditeurs, particulièrement chez Meissonnier, Cotelle, Canaux, et Harand-Lemoine. — 11° M. Félix Clément a sous presse (1860) un ouvrage important intitulé : *Histoire générale de la musique religieuse*, volume gr. in-8° de 700 pages environ; Paris, Adrien Leclerc. — On a aussi de lui divers opuscules intitulés : 12° Notice sur les chants de la Sainte-Chapelle, 1852, in-12; — Sur la poésie latine du moyen âge, 1857, in-4°; — Symbolisme de l'Ane au moyen âge, 1858, in-4°; — Rapport sur l'état de la musique religieuse en France, adressé à M. de Falloux, ministre de l'instruction publique et des cultes, 1849, in-4°. Parmi les travaux purement littéraires de M. Félix Clément, on remarque : 1° *Les Poëtes chrétiens depuis le quatrième siècle jusqu'au quinzième*, morceaux choisis, traduits et annotés; Paris, Gaume frères, 1857, in-8°. — 2° *Carmina e poetis christianis excerpta et per multas interpretationes cum notis gallicis quæ ad diversa carminum genera vitamque poetarum pertinent*; ibid., 1854, in-12 Editio secunda; ibid., 1549, in-12.

zed by Google

CLEMENTI (Muzio), célèbre pianiste et compositeur, est né à Rome en 1752. Son père, qui était orfèvre, aimait beaucoup la musique, et fut charmé de trouver dans le jeune Muzio des dispositions remarquables pour cet art. Il n'épargna rien pour le lui faire étudier avec succès, et son premier soin fut de le placer sous la direction de Buroni, son parent, qui était maître de chapelle dans une des églises de Rome. Dès l'âge de six ans Clémenti commença à solfier, et à sept il fut confié à un organiste nommé Cordicelli, qui lui enseigna à jouer du clavecin et les principes de l'accompagnement. A l'âge de neuf ans, Clementi se présenta à un concours pour une place d'organiste, et l'obtint après avoir rempli d'une manière satisfaisante les conditions du concours, qui consistaient à accompagner une basse figurée, tirée des œuvres de Corelli, en la transposant dans différents tons. Il passa alors sous la direction de Santarelli, excellent maître de chant, et deux ans après il entra dans l'école de Carpini, qui était considéré comme un des meilleurs contrepointistes qu'il y eût à Rome. Il poursuivit le cours de ses études jusqu'à l'âge de quatorze ans. A cette époque, un Anglais nommé Beckford, qui voyageait en Italie, eut occasion de l'entendre, et fut si émerveillé de son talent sur le clavecin qu'il pressa le père du jeune artiste de le lui confier pour l'emmener en Angleterre, promettant de veiller à sa fortune. Les propositions de M. Beckford ayant été acceptées, Clementi fut conduit dans l'habitation de ce gentilhomme, qui était située dans le Dorsetshire. Là, à l'aide d'une bonne bibliothèque et des conversations de la famille, il acquit promptement la connaissance de la langue anglaise, et fit plusieurs autres études, sans négliger celle du clavecin, qu'il cultiva assidûment. Les ouvrages de Hændel, de Bach, de Scarlatti et de Paradies devinrent les objets de ses méditations, et perfectionnèrent son goût en même temps que son doigter. A dix-huit ans il avait non-seulement surpassé tous ses contemporains dans l'art de jouer du piano, mais il avait composé son œuvre deuxième, qui devint le type de toutes les sonates pour cet instrument. Cet ouvrage ne fut publié que trois ans après avoir été écrit. Tous les artistes en parlèrent avec admiration : parmi eux, Charles Emmanuel Bach, juge si compétent, en fit les plus grands éloges.

La renommée que cette publication acquit à Clementi l'obligea à sortir de sa retraite du Dorsetshire pour aller habiter à Londres. Il y reçut aussitôt un engagement pour tenir le piano à l'Opéra, ce qui contribua à perfectionner son goût, par les occasions fréquentes qu'il eut d'entendre les meilleurs chanteurs italiens de cette époque. Son style s'agrandit, son exécution acquit plus de fini, et l'invention qui brillait dans ses ouvrages ne tarda point à porter son nom sur le continent. Vers 1780 il se détermina à visiter Paris, d'après les conseils de Pacchiarotti. Il y fut entendu avec enthousiasme, et la reine, devant qui il eut l'honneur de jouer, lui témoigna hautement sa satisfaction. Frappé du contraste de l'impétueuse admiration française avec la froide approbation des Anglais, Clementi a dit souvent depuis lors qu'il ne croyait plus être le même homme. Pendant son séjour à Paris, il composa ses œuvres 5e et 6e, et publia une nouvelle édition de son œuvre 1er, auquel il ajouta une fugue.

Au commencement de 1781, il partit pour Vienne et prit sa route par Strasbourg, où il fut présenté au prince des Deux-Ponts (plus tard roi de Bavière), qui le traita avec la plus haute distinction. Il s'arrêta aussi à Munich, où il fut également bien accueilli par l'électeur. Arrivé à Vienne, il s'y lia avec Haydn, Mozart, et tous les musiciens célèbres de cette capitale. L'empereur Joseph II, qui aimait beaucoup la musique, prit souvent plaisir à l'écouter pendant plusieurs heures, et quelquefois ce monarque passa des soirées entières avec Mozart et Clementi, qui se succédaient au piano. Clementi écrivit à Vienne son œuvre 7e, composé de trois sonates, qui fut publié par Artaria, l'œuvre 8e, gravé à Lyon, et six sonates (œuvres 9e et 10e), qui furent aussi mises au jour par Artaria. A son retour en Angleterre, il fit paraître sa fameuse *Toccate* avec une sonate (œuvre 11e) qu'on avait publiée en France, sans sa participation, sur une copie remplie de fautes. Dans l'automne de 1783, Jean-Baptiste Cramer, alors âgé de quinze ans, devint l'élève de Clementi, après avoir reçu des leçons de Schroeter et de F. Abel.

L'année suivante, Clementi fit un nouveau voyage en France, d'où il revint au commencement de 1785. Depuis cette époque jusqu'en 1802, il ne quitta plus l'Angleterre, et se livra à l'enseignement. Quoiqu'il eût fixé le prix de ses leçons à une guinée, ses élèves étaient si nombreux qu'il lui était difficile de conserver quelque liberté pour composer. Ce fut pourtant dans cet intervalle qu'il écrivit tous ses ouvrages, depuis l'œuvre 15e jusqu'au 40e, et son excellente *Introduction à l'art de jouer du piano*. Vers l'année 1800, la banqueroute de la maison Longman et Broderip lui fit perdre une somme considérable ; plusieurs négociants de premier ordre l'engagèrent à se livrer au commerce pour réparer

Digitized by Google

cet échec : il goûta ce conseil et forma une association pour la fabrication des pianos et le commerce de musique. Le désir qu'il avait de donner aux instruments qu'il faisait fabriquer toute la perfection possible, lui fit abandonner l'enseignement pour se livrer à des études mécaniques et à une surveillance active. Le succès couronna son entreprise, et sa maison devint une des premières de Londres pour le genre de commerce qu'il avait entrepris.

Parmi les bons élèves que Clementi a formés, on distingue surtout John Field, l'un des plus habiles pianistes de son temps. Ce fut avec cet élève favori que, dans l'automne de 1802, il vint à Paris pour la troisième fois. Il y fut reçu avec la plus vive admiration, et Field y excita l'étonnement par la manière dont il jouait les fugues de Bach. Les deux artistes prirent en 1803 la route de Vienne : Clementi avait formé le dessein de confier Field aux soins d'Albrechtsberger, pour qu'il lui enseignât le contrepoint : Field paraissait y consentir avec plaisir ; mais au moment où son maître se préparait à partir pour la Russie, il le supplia, les larmes aux yeux, de lui permettre de l'accompagner. Clementi ne put résister à ses prières, et tous deux partirent pour Saint-Pétersbourg. Là un jeune pianiste, nommé Zeuner, s'attacha à Clementi, et le suivit à Berlin et ensuite à Dresde. On lui présenta dans cette ville un jeune homme de la plus grande espérance, nommé Klengel, dont il fit son élève et avec qui il retourna à Vienne, en 1804. Klengel est devenu depuis lors un des premiers organistes de l'Allemagne. Ce fut alors que Kalkbrenner se lia avec Clementi, et qu'il en reçut des conseils qui ont porté son talent au plus haut point de perfection, en ce qui concerne le mécanisme. Pendant l'été suivant, Clementi et son élève Klengel firent une tournée en Suisse. Le maître retourna ensuite à Berlin, où il épousa sa première femme. Il partit avec elle pour l'Italie, dans l'automne de la même année, et alla jusqu'à Rome et à Naples. De retour à Berlin, il eut le malheur de perdre sa compagne. Le chagrin qu'il en conçut le fit partir brusquement pour Saint-Pétersbourg; mais, ne trouvant de soulagement que dans les distractions inséparables des voyages, il resta peu dans cette ville, et retourna à Vienne. Ayant appris, peu de temps après, la mort de son frère, il se rendit à Rome pour des affaires de famille. La guerre qui désolait alors l'Europe l'obligea de séjourner à Milan et dans plusieurs autres villes d'Italie; mais, ayant saisi une occasion favorable, il retourna en Angleterre, où il arriva dans l'été de 1810, après une absence de huit ans. L'année suivante il se remaria, et une compagne aimable le consola de la perte de sa première femme.

Il n'avait composé qu'une seule sonate (œuvre 41ᵉ) pendant les huit années qu'avaient duré ses voyages, ayant été absorbé par la composition de ses symphonies, et la préparation de sa collection précieuse de pièces d'orgue et de clavecin, choisies dans les œuvres des plus grands compositeurs. La société philharmonique ayant été instituée, Clementi y fit entendre deux symphonies, qu'on a exécutées plusieurs fois, et qui ont été fort applaudies. Il en a donné de nouvelles dans les concerts du mois de mars 1824, à la société philharmonique et au Théâtre du Roi.

Les œuvres de Clementi consistent en *cent et six sonates*, divisées en trente-quatre œuvres, dont quarante-six avec accompagnement de violon ou de flûte et de violoncelle; un duo pour deux pianos; quatre duos à quatre mains; une chasse, une toccate célèbre, un œuvre de pièces caractéristiques, dans le style de plusieurs grands maîtres; trois caprices; une fantaisie sur l'air *Au clair de la lune;* vingt-quatre valses, douze montférines; une introduction à l'art de jouer du piano (*Gradus ad Parnassum*), divisée en deux parties : ouvrage qui a eu douze éditions en Angleterre, et qui a été réimprimé plusieurs fois en Allemagne et en France; plusieurs symphonies et ouvertures à grand orchestre; enfin il a été l'éditeur de cette belle collection de pièces rares des plus grands maîtres, publiée à Londres, en quatre vol. in-fol. obl. Le style des compositions de Clementi est léger, brillant, plein d'élégance, et ses sonates resteront longtemps classiques; mais on ne peut nier qu'il n'y ait de la sécheresse dans ses mélodies et qu'il manque de passion. Sauf quelques légères incorrections, ses ouvrages sont généralement bien écrits. Comme pianiste, les éloges qu'on lui donne sont sans restriction, et les plus grands artistes s'accordent à le proclamer le chef de la meilleure école de mécanisme et de doigter. C'est lui qui a fixé invariablement les principes de ce doigter et de ce mécanisme d'exécution. Plusieurs éditions complètes de ses œuvres ont été publiées à Leipsick et à Bonn.

Clementi jouissait en Angleterre de la plus haute considération, et les artistes les plus distingués lui témoignaient du respect. Possesseur de richesses considérables, il avait abandonné, dans les dernières années de sa vie, la direction de sa maison de commerce et de sa fabrique de pianos aux soins de son associé, M. Collard. Retiré dans une belle propriété à la campagne, il y vivait dans le repos et venait rarement à

Digitized by Google

Londres. Dans une de ses visites en cette ville, Cramer, Moscheles et beaucoup d'autres artistes célèbres offrirent un banquet au patriarche du piano. Vers la fin de la séance, ils obtinrent de lui qu'il se ferait entendre. Il improvisa, et la jeunesse de ses idées, ainsi que la perfection de son jeu, dans cette soirée mémorable, excitèrent autant d'étonnement que d'admiration parmi son auditoire. Ce dernier effort d'un grand talent fut, selon l'expresssion poétique, *le chant du cygne*. Bientôt après, Clementi cessa de vivre, et l'art le perdit le 10 mars 1832, à l'âge de quatre-vingts ans.

CLEMENTIUS (CHRÉTIEN), musicien qui paraît avoir vécu dans le seizième siècle, et dont Mattheson cite (*Ehrenpforte*, p. 106) un ouvrage théorique sous ce titre : *Christ. Clementii et Orl. Lassi principia de contextu et constructione cantilenarum*, lequel est manuscrit. Hausmann, bourgmestre à Schafstædt, près de Halle, possédait aussi, vers 1790, deux traités manuscrits du même auteur, dont l'un était intitulé *Præcepta theorica*, et l'autre, *Præcepta practica*.

CLEONIDES. *Voy.* EUCLIDE.

CLER (ALBERT), littérateur, né le 17 octobre 1804, à Commercy (Meuse), a vécu quelque temps à Grenoble, où il dirigeait, en 1832, un journal qui avait pour titre *Trilby, mosaïque littéraire*. Quelques années après il se fixa à Paris et y travailla activement à la rédaction du *Charivari*, auquel il était encore attaché en 1848. On a de lui quelques brochures, parmi lesquelles on remarque une facétie intitulée *Physiologie du musicien;* Paris, Aubert Lavigne, 1841, in-32.

CLÉRAMBAULT (LOUIS-NICOLAS), est né à Paris, le 19 décembre 1676, d'une famille qui avait toujours été au service des rois de France, depuis Louis XI. Il reçut des leçons d'orgue et de contrepoint de Raison, organiste de l'abbaye de Sainte-Geneviève et des Jacobins de la rue Saint-Jacques. Il succéda à son maître dans cette dernière place, et fut ensuite organiste de l'église Saint-Louis, de la paroisse de Saint-Sulpice et de la maison royale de Saint-Cyr. Louis XIV, ayant entendu une de ses cantates, en fut si content qu'il lui ordonna d'en composer plusieurs pour le service de sa chambre (ce sont celles du troisième livre), et le nomma surintendant de la musique particulière de madame de Maintenon. C'est par ce genre de compositions que Clérambault s'est illustré : il en a publié cinq livres, parmi lesquels on trouve celle d'*Orphée*, qui a eu beaucoup de vogue. Le premier ouvrage de cet artiste consiste en deux livres de pièces de clavecin, gravées en 1707. Il a composé un office complet à l'usage de l'abbaye de Saint-Cyr, et un *Livre d'orgue contenant deux suites du premier et du second ton*, qui fut gravé à Paris, en 1710, in-4° obl. Enfin il a fait représenter à l'Opéra *le Soleil vainqueur des nuages*, en 1721. On connaît aussi de lui *le Départ du roi*, idylle exécutée à la cour en 1745. Clérambault est mort à Paris le 26 octobre 1749.

CLÉRAMBAULT (CÉSAR-FRANÇOIS-NICOLAS), fils du précédent, fut organiste de Saint-Sulpice, et occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 29 octobre 1760. Il a fait graver un livre de pièces de clavecin, Paris, sans date, in-folio oblong, et un livre de pièces d'orgue. Un autre fils de Louis-Nicolas Clérambault, nommé *Évrard-Dominique*, a publié plusieurs livres de cantates, et des trios pour le violon.

CLÉREAU (PIERRE), maître des enfants de chœur de la cathédrale de Tulle, vers le milieu du seizième siècle, est connu par les compositions dont voici les titres : 1° *Chansons spirituelles à quatre parties;* Paris, Nicolas du Chemin, 1548, in-4° obl.—2° *Tricinia seu cantiones sacræ cum tribus vocibus;* Paris, 1556, in-12. — 3° *Missa pro mortuis quatuor vocum cum duobus modulis; Parisiis apud Nicolai du Chemin*, 1540, in-fol. max°.— 4° *Missa cum quatuor vocibus, ad imitationem moduli* Missæ Virginis Mariæ *condita; Parisiis, ex typographia Nicolai du Chemin*, 1556, in-fol. max°. Cette messe fait partie de la belle collection de messes d'auteurs français publié par du Chemin, dans ce grand format, avec les parties en regard, sous le titre de *Missarum musicalium certa vocum varietate secundum varios quos referunt modulos et cantiones distinctarum, liber secundus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus collectus; Parisiis, ex typographia Nicolai du Chemin sub signi Gryphonis argentei*, etc., 1568, in-fol. max°. Les messes contenues dans ce volume avaient été publiées séparément en 1556 et 1557 : le titre seul est nouveau.

CLÈVES (JEAN DE). *Voy.* JEAN DE CLÈVES.

CLEVESAAL (GEORGES), chanteur à Gœttingue, et maître de quartier au collége de cette ville, mort en 1725, a fait imprimer un discours sur la musique, sous ce titre : *Oratio de musicæ voluptate et commodo ejus insigni, in supremo electoralis pedagogii Gœttingensis auditorio, IV. non. nov. anni* 1706 *habita, quo die auctoritate electorali cantor et collega rite renunciabatur;* Gœttingue, 1707, in-4°, 19 pages.

CLIBANO (Jérôme de), musicien qui vécut à la fin du quinzième siècle ou au commencement du seizième, est auteur d'un motet à quatre voix pour la fête de la Dédicace, lequel se trouve dans le quatrième livre de motets publié par Petrucci de Fossombrone, à Venise, en 1505.

CLIBANO (Nicaise de), autre musicien de la même époque dont on trouve un *Patrem* (*Credo*) à 4 voix dans les *Fragmenta Missarum*, imprimés sans date ni nom de lieu, et sans indication d'imprimeur, petit-in-4° oblong, gothique, mais avec les caractères de musique de Petrucci de Fossombrone, et à l'époque où travaillait ce célèbre typographe.

CLICQUOT (François-Henri), né à Paris, en 1728, fut le plus habile constructeur d'orgues qu'il y ait eu en France dans le dix-huitième siècle. Son talent consistait principalement à donner aux jeux de fonds de l'orgue une bonne qualité de son et une harmonie convenable; mais ses instruments ont le défaut, commun à toutes les orgues françaises, d'être trop chargés de jeux d'anches d'une grande dimension, tels que les bombardes et trompettes, qui ne produisent qu'un son dur et rauque, et de n'être pas assez variés dans les jeux de récit. Ce n'est point dans ce système que sont construites les bonnes orgues d'Allemagne et d'Italie. Le premier ouvrage important de Clicquot fut l'orgue de Saint-Gervais, qu'il acheva en 1760. Cinq ans après il prit pour associé Pierre Dallery, qui l'emportait sur lui pour le fini et la disposition du mécanisme. C'est à leur réunion qu'on dut les orgues de Notre-Dame, de Saint-Nicolas-des-Champs, de Saint-Merry, de la Sainte-Chapelle, et de la Chapelle du Roi, à Versailles. Cette association cessa avant que Clicquot entreprît l'orgue de Saint-Sulpice, le plus considérable de ses ouvrages. Cet orgue, qui avait cinq claviers à la main et un clavier de pédale avant qu'il fût refait par Daublaine et Callinet, était un *trente-deux pieds*, composé de soixante-six registres. Son dernier ouvrage fut l'orgue de Poitiers, grand seize pieds de cinquante registres, qu'il termina à la fin de 1790, et qui lui fut payé 92,000 francs. Clicquot est mort à Paris, en 1791. En 1708, un Clicquot était facteur d'orgues rue Phélippeaux, à Paris. Il avait construit en 1703 l'orgue de l'église du chapitre de Saint-Quentin : c'était le père de celui qui est l'objet de cet article.

CLIFFORD (Jacques), né à Oxford, fut d'abord enfant de chœur au collége de la Madeleine, et devint ensuite chapelain à l'église Saint-Paul de Londres. Il est mort en 1700. On lui doit la publication d'une collection d'antiennes et de prières intitulée : *Collection of divine services and anthems usually sung in His Magesty's chapell and in all the cathedral and collegiate choirs of England and Ireland*; Londres, 1664, in-12. On y trouve des détails curieux sur la musique d'église en Angleterre, les noms de soixante-dix compositeurs, et des instructions pour les organistes.

CLIFTON (Jean-Charles), né à Londres, en 1781, a fait ses premières études musicales sous la direction de Bellamy, maître des enfants de chœur de la cathédrale de Saint-Paul, et a reçu ensuite des leçons de Charles Wesley. Son père, qui était négociant, le destinait au commerce; mais ses liaisons avec Cimador, Spagnoletti, et quelques autres musiciens fortifiaient son penchant pour la musique, et lui donnaient un dégoût invincible pour la carrière qu'on voulait lui faire embrasser. Il s'établit d'abord à Bath comme professeur de musique, et y publia quelques *glees* et chansons qui le firent connaître. En 1802 il alla se fixer à Dublin, où il fit paraître plusieurs compositions pour le piano et une notice biographique sur le musicien Jean Stevenson, son ami, qui fut insérée dans la *Revue littéraire* de Dublin. En 1815 il composa pour le théâtre de *Crow-Street* un petit opéra intitulé *Edwin*, qui eut quelque succès. Après avoir passé quatorze ans en Irlande, il revint à Londres en 1816, au moment où il venait d'achever une théorie simplifiée de l'harmonie. Il avait inventé une machine, qu'il appelait *Eidomusicon*, et qui était destinée à être attachée au piano pour écrire les improvisations (*voy.* Engramelle, Frèke et Unger); il avait eu d'abord le dessein de la faire exécuter; mais la dépense énorme que cela devait lui occasionner l'a fait renoncer à cette entreprise. Il a été ensuite professeur de piano à Londres d'après la méthode de Logier. Clifton a été l'éditeur d'une collection intitulée *Selection of british melodies, with appropriate words by J.-F.-M. Dovaston*; Londres (s. d.), 2 volumes.

CLINIO (Théodore), né à Venise, devint chanoine de Saint-Sauveur, et maître de la chapelle de la cathédrale de Trévise en 1590. Il mourut en 1602. Il a laissé en manuscrit *Falsi bordoni a otto voci*. Le catalogue de la bibliothèque du roi de Portugal indique aussi sous le nom de cet auteur, *Missæ sex vocum, lib.* 1. On connaît aussi de Clinio une suite de motets à 3 voix pour le dimanche de la Passion, sous le titre de *Vox Domini*; Venise, Ang. Gardane, 1595, in-4°.

CLINTHIUS (David), littérateur allemand qui n'est connu que par une dissertation intitu-

zed by Google

lée *Disputatio de Echo;* Wittenberg, 1655.

CLOET (L'ABBÉ N.), d'abord curé d'Aunay, au diocèse d'Arras, aujourd'hui (1857) chanoine doyen de Beuvry (Pas-de-Calais), est auteur d'un livre bien fait, où brille une érudition solide, et qui a pour titre *de la Restauration du chant liturgique, ou ce qui est à faire pour arriver à posséder le meilleur chant romain possible;* Plancy, 1852, 1 vol. gr. in-8° de 383 pages. On a aussi de M. l'abbé Cloet un écrit polémique intitulé *Examen des Mémoires sur les chants liturgiques du R. P. Lambillotte, en réponse au R. P. Dufour;* Paris, librairie archéologique de V. Didron, 1857, in-8° de 109 pages.

CLONAS, musicien grec, dont parle Plutarque, d'après Héraclide, vivait peu de temps après Terpandre. Il était de Tégée, suivant les Arcadiens; mais les Béotiens le réclamaient comme leur compatriote, et affirmaient qu'il était né à Thèbes. Il fut l'un des premiers qui composèrent des *nomes* ou airs pour la flûte. Ces nomes étaient l'*apothétos*, le *schœnion* et le *trimérès*. L'invention de ce dernier était particulièrement attribuée à Clonas, dans les registres des jeux publics de Sicyone, consultés par Plutarque.

CLOTZ (MATTHIAS). *Voy.* KLOTZ.

CLUVER ou **CLUVIER** (DETHLEF), mathématicien et astronome, naquit à Sleswig, vers le milieu du dix-septième siècle. Après avoir voyagé en France et en Italie, où il séjourna trois ans, il se rendit à Londres, y enseigna les mathémathiques, et y établit une imprimerie. La société royale de Londres l'admit au nombre de ses membres en 1678. Ayant été obligé de faire un voyage dans sa patrie en 1687, il eut le malheur de perdre son imprimerie et sa bibliothèque, qui furent détruites par l'incendie pendant les troubles de la révolution anglaise. Réduit à une grande détresse, et sans autre ressource que sa plume, Cluver passa le reste de ses jours à Hambourg, et mourut en 1708. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, il a donné dans les *Observationes hebdomadæ* de Hambourg (ann. 1707, n. XIV), un mémoire sur un système de proportions des intervalles des sons. Ce système a été attaqué avec violence par Mattheson, dans son *Forschender Orchestre* (p. 263-266), et par Heufling, dans les *Miscellanées de Berlin* (ann. 1710, tome I^er^, partie III, p. 265-294). Moller n'a pas cité le mémoire de Cluver parmi ses ouvrages, dans la notice qu'il a donnée sur cet écrivain. (*Cimbria litterata*, t. I^er^, p. 99-103.)

CNIRIM (CONSTANTIN), ou plutôt *Knieriem*, naquit à Eschwege (Hesse), dans la seconde moitié du seizième siècle, et devint recteur dans sa ville natale, en 1605. Quelque temps après il passa à Ober-Hohna, en qualité de prédicateur : il y est mort en 1627. On a de lui : *Isagoge musica ex probatissimorum auctorum præceptis observata*, etc.; Erfurt, 1610, in-8°.

COBBOLD (WILLIAM), musicien anglais, qui vivait dans le seizième siècle, a composé des psaumes qu'on trouve dans la collection publiée en 1591, par Thomas Este; un de ses madrigaux a été inséré dans le recueil publié à Londres, en 1601, sous ce titre : *The Triumphs of Oriana*.

COBER (GEORGES), musicien allemand qui vivait vers la fin du seizième siècle, s'est fait connaître par un ouvrage intitulé *Tyrocinium musicum;* Nuremberg, 1589, in-8°. Ce livre est un traité des éléments de la musique à l'usage des écoles primaires de Nuremberg.

COBERG (JEAN-ANTOINE), organiste de la cour à Hanovre, naquit en 1650 à Rothenbourg sur la Fulde, dans la Hesse. Il était fort jeune lorsqu'il se rendit à Hanovre pour s'y livrer à l'étude de la musique, sous la direction de Clamor Abel et de Nic.-Ad. Strunck. Dirigé par ces artistes, il parvint à une grande habileté dans l'art de jouer du clavecin et de l'orgue, et acquit des connaissances étendues dans l'harmonie et le contrepoint. L'abbé Stefani, qui l'avait pris en affection, lui fit connaître le style des bons compositeurs italiens, et lui enseigna l'art du chant. Doué de beaucoup de mémoire et d'intelligence, Coberg apprit aussi en peu de temps le latin, l'italien et le français. Après que ses études furent terminées, on le nomma organiste de la ville neuve de Hanovre, et, quelques années après, il fut appelé à la cour électorale pour remplir les mêmes fonctions. Ses talents lui procurèrent la faveur du duc Jean-Frédéric et de l'électeur Ernest-Auguste. Comme musicien de la chambre, il fut chargé d'enseigner la musique aux princes et princesses, et, lorsque le roi de Prusse eut épousé la princesse électorale de Hanovre, le maître suivit son élève à Berlin. Deux fois il fut appelé dans cette capitale pour y continuer l'éducation musicale de la reine, et telle fut la faveur dont il jouissait dans les deux cours, qu'il lui fut permis d'y remplir concurremment deux places d'organiste et d'en cumuler les traitements. Coberg mourut à Hanovre en 1708. Il a laissé en manuscrit des suites de pièces de clavecin, des règles d'accompagnement et beaucoup de musique d'église. Une partie de ces ouvrages a été acquise de la veuve du compositeur par la cour du Hanovre; l'autre

Digitized by Google

a passé dans les mains de son neveu Heinert, chantre à Minden.

COCATRIX (....), amateur de musique, né à la Rochelle vers 1770, se rendit à Paris en 1797, et y fut employé dans les bureaux de la marine, puis réformé en 1800. Assez bon musicien, et jouant du violon, il s'était lié avec le fournisseur Armand Seguin, amateur comme lui, qui lui suggéra le dessein d'écrire un journal concernant la musique. Ce journal parut en 1803 sous le titre de *Correspondance des professeurs et amateurs de musique, rédigée par le citoyen Cocatrix*. Il en paraissait une feuille in-4° chaque semaine. Cette publication ne se soutint qu'environ dix-huit mois. La rédaction en était faible et manquait d'intérêt et de variété. Le rédacteur n'avait pas d'ailleurs le savoir nécessaire pour une telle entreprise, et ses opinions étaient entachées de beaucoup de préjugés de son temps. Vers la fin de 1804, Cocatrix s'est éloigné de Paris; on ignore ce qu'il est devenu.

COCCHI (Claude), né à Gênes dans les dernières années du seizième siècle, fut maître de chapelle de la cathédrale de Trieste. On a publié de sa composition : 1° *Messe a cinque voci concertate col basso per l'organo;* in Venetia, appresso Alessandro Vincenti; 1627, in-4°. La dédicace singulière de cet ouvrage, *A l'Impératrice du ciel,* nous apprend que Cocchi était moine de l'ordre des grands cordeliers, ou *Mineurs conventuels*. — 2° *Salmi vespertini a 4 voci, con le litanie della B. M. V.;* Venise, Alex. Vincenti, 1626, in 4°.

COCCHI (Joachim), maître de chapelle au Conservatoire *degli Incurabili,* à Venise, naquit à Padoue en 1720. Son premier opéra, intitulé *Adélaïde,* fut représenté à Rome en 1743. En 1750 Cocchi était à Naples, où il obtint des succès dans plusieurs ouvrages. Ce fut peu de temps après cette époque qu'il alla à Venise prendre possession de sa place de maître de chapelle. En 1757 il partit pour l'Angleterre et y fit représenter plusieurs opéras; mais, n'ayant point réussi à faire goûter sa musique, il s'adonna pendant près de quinze ans à l'enseignement du chant, ce qui lui procura des sommes considérables. Il publia aussi à Londres deux suites de pièces de clavecin, des ouvertures et des cantates. En 1773 il retourna à Venise, et y reprit ses fonctions de maître au conservatoire : il est mort dans cette ville en 1804. Quoique ce compositeur ait eu un instant de vogue en Italie, surtout pour le genre bouffe, et bien qu'on l'ait comparé à Galuppi, il avait peu d'imagination, et n'est recommandable que par la clarté de son style et une gaieté assez franche. Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Adelaide;* à Rome, en 1743. — 2° *Bajazette;* à Rome, 1746. — 3° *Giuseppe riconosciuto;* Naples, 1748. — 4° *Arminio;* à Rome, 1749. — 5° *Siroe;* à Naples, 1750. — 6° *La Mascherata;* 1751. — 7° *Le Donne vendicate;* 1752. — 8° *La Gouvernante rusée,* 1752. — 9° *Il Pazzo glorioso;* à Venise; 1753. — 10° *Semiramide riconosciuta;* 1753. — 11° *Rosaura fedele;* 1753. — 12° *Demofoonte;* 1754. — 13° *I Matti per amore,* 1756. — 14° *Zoe;* 1756. — 15° *Emira;* à Venise, 1756. — 16° *Gli Amanti gelosi;* à Londres, 1757. — 17° *Zenobia;* 1758. — 18° *Issifile;* 1758. — 19° *Il Tempio della Gloria;* 1759. — 20° *La Clemenza di Tito;* 1760. — 21° *Erginda;* 1760. — 22° *Tito Manlio;* 1761. — 23° *Grande serenata;* 1761. — 24° *Alessandro nell' Indie;* 1761. — 25° *Le Nozze di Dorina;* 1762. — 26° *La Famiglia in scompiglio;* 1762.

Un autre compositeur du nom de *Cocchi,* ou plutôt *Cochi,* est cité comme maître distingué pour le style de théâtre, et comme étant né à Naples vers 1711, dans le volume des artistes musiciens de la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli* (n° 27).

COCCIA (Charles), fils d'un violoniste de Naples, naquit en cette ville au mois d'avril 1789. Son père l'avait destiné à étudier l'architecture; mais son goût passionné pour la musique fit changer ce projet. Un maître obscur, nommé Visocchi, enseigna à Coccia les premiers principes de la musique. Il avait une jolie voix de soprano et chantait dans les églises. A l'âge de neuf ans il reçut des leçons de Pietro Capelli. Déjà il s'essayait à écrire, et il n'avait point encore atteint sa seizième année quand il composa une sérénade, quelques solféges, une cantate et un caprice pour le piano. Ensuite il continua ses études au Conservatoire, sous la direction de Fenaroli et de Paisiello. Ce dernier maître l'avait pris sous sa protection spéciale : ce fut à sa recommandation que Coccia dut l'avantage d'être admis comme professeur de musique dans les meilleures maisons de Naples, et d'être nommé accompagnateur au piano de la musique particulière du roi Joseph Bonaparte.

En 1808 Coccia écrivit son premier opéra pour le théâtre *Valle,* de Rome, sous le titre, *il Matrimonio per cambiale :* cet ouvrage ne réussit pas. Découragé par ce premier échec, le compositeur voulait renoncer au théâtre et retourner à Naples pour y reprendre ses paisibles occupations; mais Paisiello lui rendit le courage, et l'engagea à écrire pour toutes les villes où il obtiendrait des engagements. Coccia alla donc à Florence, et y composa : — 2° *Il Poeta*

Digitized by Google

fortunato, qui fut bien accueilli, et suivi d'un grand nombre de pièces, notamment : 3° *La Verità nella bugia;* à Venise, 1810. — 4° *Voglia di dote e non di moglie;* Ferrare, 1810. A la seconde représentation de cet ouvrage, le bouffe Lipparini ayant été atteint d'une indisposition subite, Coccia chanta son rôle, et fut fort applaudi. — 5° *La Matilde*, 1811. — 6° *I Solitari;* Venise, 1812.— 7° *Il Sogno verificato;* 1812. — 8° *Arrighetto;* Venise, 1814. — 9° *La Selvagia;* 1814. — 10° *Il Crescendo;* 1815. — 11° *Euristea;* 1815. — 12° *Evelina;* à Milan, 1815. — 13° *I Begli Usi di città;* Milan, 1816. — 14° *Clotilde;* à Venise, 1816. — 15° *Rinaldo d'Asti;* Rome, 1816. — 16° *Carlotta e Werter;* 1816. — 17° *Claudine;* à Turin, 1817. — 18° *La Vera Gloria*, cantate; à Padoue, 1817. — 19° *Elelinda;* Venise, 1817. — 20° *Simile;* à Ferrare, 1817. — 21° *Donna Caritea;* Turin, 1818. — 22° *Fayel;* à Florence, 1819. — 23° *La Fedeltà*, cantate; à Trieste, 1819. — 24° Cantate pour la naissance du roi de Rome; à Trevise, en 1811. — 25° Cantate pour l'entrée des armées alliées à Paris; Padoue, 1814. Appelé à Lisbonne comme compositeur en 1820, Coccia y fit représenter : — 26° *Atar*, opéra. — 27° *Il Lusitano*, cantate. — 28° *Mandane regina di Persia;* en 1821. — 29° *Elena e Costantino*, opéra semi-seria, dans la même année. — 30° *La Festa della Rosa*, opéra bouffe, en 1822. Au mois d'août 1823, Coccia se rendit à Londres pour y prendre la place de directeur de la musique du théâtre du roi. L'année suivante il fit imprimer dans cette ville plusieurs cantates, six duos de chant avec accompagnement de piano, et quelques autres petites productions. Pendant le temps qu'il dirigea la musique de l'opéra italien de Londres, il écrivit plusieurs morceaux pour divers ouvrages, et y fit représenter, en 1827 : — 31° *Maria Stuart*, opéra sérieux; puis il retourna à Naples en 1828, et il écrivit pour le théâtre de la Scala, à Milan. — 32° *L'Orfano della selve;* à Venise, en 1829. — 33° *Rosamunda*, opéra sérieux; à Naples, en 1831 : — 34° *Odoardo Stuart;* à Milan, en 1832. — 35° *Enrico di Montfort*, opéra sérieux; et en 1833 : — 36° *Catarina di Guisa*. Dans cette même année, Coccia a fait un nouveau voyage à Londres. Les derniers ouvrages de ce compositeur, à Naples, ont été *la Figlia dell' Arciere*, *la Solitaria delle Asturie*, et *Giovanna II di Napoli*. Après le départ de Mercadante pour Naples, en 1836, Coccia lui a succédé dans la place de maître de chapelle de la cathédrale de Novare. En 1841 il a fait représenter au théâtre royal de Turin *il Lago delle fate* (le Lac des fées), qui n'a pas réussi. Postérieurement il a été nommé inspecteur de chant de l'académie philharmonique de Turin.

Ce compositeur s'est fait une sorte de réputation en Italie par son opéra de *Clotilde*. Cet ouvrage fut représenté à Paris en 1821, mais sans succès. On en trouva le style vieux et les mélodies vulgaires. Il n'y a en effet point d'imagination dans la musique de cet artiste, et sa manière d'écrire est lâche et remplie d'incorrections. Ses études ont été faibles, et l'on voit qu'il n'a point eu connaissance des bons modèles classiques.

COCCIOLA (Jean-Baptiste), maître de chapelle du chancelier de Lithuanie (Léon Sapieha), naquit à Verceil, en Piémont, vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer une messe de sa composition, à huit voix avec basse continue, à Venise, en 1612, in-4°. On trouve quelques-uns de ses motets dans le *Parnasso musico bergameno*, ce qui a fait croire à Frezza qu'il était né à Bergame.

COCCIUS (Marc-Antoine SABELLICUS), né à Rome en 1438, mourut en 1507, à l'âge de soixante-dix ans. Il a écrit un poëme *de Rerum artiumque inventoribus*, qu'on trouve dans la collection de Matthæus *de Rerum inventoribus;* Hambourg, 1613. Sabellicus y parle beaucoup de la musique et des instruments.

COCHE (Victor-Jean-Baptiste), ancien professeur de flûte au Conservatoire de Paris pendant la retraite momentanée de Tulou, est né à Arras (Pas-de-Calais) le 24 novembre 1806. Admis au Conservatoire de Paris le 25 mai 1826, il étudia d'abord le violoncelle sous la direction de M. Vaslin; puis il fut élève de Tulou pour la flûte et obtint le premier prix de son instrument au concours, en 1831. Il a publié de sa composition des airs variés pour la flûte, des fantaisies concertantes pour cet instrument et pour le piano, et des duos pour les mêmes instruments, œuvres 3, 4, 8, 9, 10. M. Coche fut un des premiers flûtistes français qui adoptèrent la flûte de Boehm, à laquelle il essaya toutefois de faire quelques modifications exécutées par M. Buffet jeune, de Paris. M. Coche appela l'attention des artistes sur le nouvel instrument par la publication d'une brochure qui a pour titre *Examen critique de la flûte ordinaire comparée à la flûte de Boehm;* Paris, 1838, in-8° de 30 pages, avec une planche. Dans la même année, l'artiste soumit à l'examen de la classe des beaux-arts de l'Institut de France la méthode qu'il avait composée pour l'usage de la nouvelle flûte : elle fut approuvée, sur le rapport favorable de Berton, le 24 mars 1838. L'ouvrage a été publié sous

Digitized by Google

ce titre : *Méthode pour servir à l'enseignement de la nouvelle flûte inventée par Gordon, modifiée par Boehm et perfectionnée par V. Coche et Buffet jeune. Dédiée à M. Cherubini, directeur du Conservatoire, etc., par V. Coche,* op. 15; Paris, 1839, gr. in-4°. La femme de cet artiste est professeur adjoint de piano au Conservatoire de Paris.

COCHEREAU (....), haute-contre de l'Opéra, du temps de Lulli, passait pour un habile chanteur. Il était en même temps au service du prince de Conti, et enseignait à chanter. Il est mort à Paris, le 5 mai 1722. On a de sa composition : trois livres d'*Airs à chanter*, imprimés chez Ballard, sans date, in-4° obl.

COCHIN (Claude-Nicolas), dessinateur et graveur, naquit à Paris en 1715, et mourut dans cette ville le 29 avril 1790. On a de lui des *Lettres sur l'Opéra;* Paris, 1781, in-12.

COCHLÉE (Jean), en latin *Cochlæus,* naquit à Wendelstein, près de Nuremberg, d'où lui vient la qualification de *Noricus;* les *Norici,* ancien peuple germain, ayant occupé cette partie de la Bavière. On n'est pas d'accord sur la date de sa naissance. Il est dit dans les *Nova Litteraria maris Balthici et Septentrionis* (mois de février 1699, page 41), qu'il vit le jour en 1502; Walther dit que ce fut en 1503; mais le journaliste et Walther sont évidemment dans l'erreur, car nous avons de Cochlée un livre imprimé en 1507. Le Duchat (dans le *Ducatiana*), se fondant sur l'épitaphe de Cochlée qui fixe la date de sa mort au 10 janvier 1552, à l'âge de soixante-douze ans, dit qu'il vint au monde en 1480; mais il est plus probable que ce fut en 1479, puisqu'il mourut à soixante-douze ans accomplis, dans les premiers jours de janvier 1552. Jean Peringskiold dit, dans ses notes sur la vie de Théodoric, roi des Ostrogoths, par Cochlée (1), que son nom allemand était *Dobnek.* Il n'indique pas la source de ce renseignement; mais il avait conféré la première édition publiée à Ingolstadt, en 1544, avec un manuscrit de Prague et un autre de Hambourg, et sans doute il avait trouvé dans cette collation quelque autorité pour ce fait. Cochlée fut aussi appelé *Jean Wendelstein*, du lieu de sa naissance; c'est sous ce nom qu'a paru la première édition du livre dont il sera parlé plus loin. Walther le cite sous ce même nom (*Musical-Lexicon,* p. 173), et lui donne aussi le nom allemand de *Dobnek.* Ce Cochlée, ou Wendelstein, ou Dobnek, après avoir obtenu le grade de docteur en théologie, eut un canonicat à Worms, en 1521, et passa en la même qualité à l'église Saint-Victor de Mayence, en 1530 ; puis il fut appelé à Francfort-sur-le-Mein, comme doyen de l'église Sainte-Marie. Antagoniste ardent de Luther et de la réforme, il poussa le fanatisme jusqu'à proposer à son adversaire une conférence publique, sous la condition que celui qui succomberait dans cette lutte serait brûlé vif. Luther accepta le défi, mais leurs amis empêchèrent l'exécution de ce projet insensé.

Gerber a fait deux personnages différents du nom de *Jean Cochlée* dans son ancien *Lexique des musiciens,* dont un aurait été recteur de l'école de Saint-Laurent, à Nuremberg, tandis que l'autre aurait été doyen à Francfort; mais il les a réunis dans le *Nouveau Lexique* en un seul article, d'après le *Theatrum virorum eruditione clarorum* de Paul Freher. Des renseignements puisés dans le livre de celui-ci, il résulte que Cochlée a fait ses études de philosophie et de théologie à Cologne, où il se trouvait vers 1500, et où il obtint le grade de *maître es arts;* qu'il retourna à Nuremberg vers 1509, et y fut fait recteur de l'école de Saint-Laurent; que les troubles de religion l'obligèrent à s'éloigner de cette ville en 1517, et qu'il alla en Italie; qu'il obtint à Ferrare le doctorat en théologie, et qu'il retourna en Allemagne l'année suivante; qu'il vécut quelque temps dans la retraite à Nuremberg; puis qu'il obtint successivement les canonicats de Worms et de Mayence; enfin qu'il alla de cette dernière ville à Francfort, où il eut le décanat de Sainte-Marie. Toujours poursuivi par les progrès de la réforme, il se retira à Breslau, où il fut pourvu d'un canonicat, et y mourut le 10 janvier 1552, suivant de Thou et Aubert Lemire. (*Voy.* les *Éloges des hommes savants, tirés de l'histoire de M. de Thou,* avec des additions par Ant. Teissier, t. I^er, p. 102 et suiv.). Simler (*Epitome bibliothecæ Conr. Gesneri*) est le seul parmi les anciens auteurs qui fasse mourir Cochlée à Vienne en Autriche; il a été suivi par Walther, Lichtenthal, Choron et Fayolle et d'autres. Glaréan nous apprend que Cochlée fut un de ses maîtres de musique pendant qu'il était à l'université de Cologne.

Il y a beaucoup d'obscurité et de confusion chez divers auteurs concernant le traité ou les traités de musique qui portent le nom de Cochlée. Gesner est la première cause des erreurs qui se sont accréditées à ce sujet; car il cite sous le nom de *Wen-*

(1) *Vita Theodorici regis Ostrogothorum et Italiæ, auctore Joanne Cochlæo, Germano, cum additamentis et annotationibus quæ Sueo Gotthorum et Scandiæ expeditiones et commercia illustrant, opera Joannis Peringskioldi,* 1699, in-fol. *Stockolmiæ.*

Digitized by Google

delstein un livre imprimé à Cologne, en 1507, sous le titre de *Liber de musica activa* (Voy. *Gesner. in Pandect., lib.* VII, *tit.* 3, *fol.* 82, et Simler, *Ex Gesnero in Epitom. Biblioth.* p. 509.). Or le titre de l'ouvrage de Cochlée imprimé à Cologne, en 1507, est celui-ci : *Tractatus de musicæ definitione et inventione, clavibus, vocibus, corumdem mutationes, transpositiones et fictiones, modisque, intervallis, tonis, psalmorum intonatione, etc., auctore Jo. Wendelstein.*

Item. Eodem volumine ejusdem J. Wendelstein cantus choralis exercitium.

Item. Ejusd. secunda pars quæ est de musica figurali, ubi de mensura, figuris notarum, pausis, signis, proportionibus, ligaturis, tactu.

Item. Tertia pars quæ componendi ars et contrapunctus dicitur. A la dernière page on lit : *Finis totius musicæ activæ tres in partes divisæ. Opera quidem atque impensis impressæ per honestum virum Johannem Landen, inclytæ civitatis Coloniensis concivem. Anno Incarnationis Domini* 1507, 6 *idus julii;* in-4° gothique. On voit que le titre *de Musica activa* a été pris par Gesner à la dernière page du livre; mais que ce n'est pas celui que l'auteur a donné à son ouvrage. Après que Cochlée fut retourné à Nuremberg, il refondit son ouvrage et le divisa en quatre traités à l'usage des élèves de l'école Saint-Laurent. Il le publia ensuite en changeant le titre et le remplaçant par celui-ci : *Tetrachordum Musices Joannis Coclei* (sic), *Norici, artium magistri, Nurnberg nuper contextum; pro juventutis laurentianæ eruditione imprimis, etc. Hujus tetrachordi quatuor tractatus, quorum qui libet decem capita complectitur :* 1° *De Musices elementis;* 2° *De Musica gregoriana;* 3° *De octo tonis;* 4° *De Musica mensurali.* On lit au verso du dernier feuillet : *Finis tetrachordi musices. Nurnbergæ impress. in officina excusoria Joannis Weyssemburger sacerdotis,* anno 1511, petit in-4° gothique de 30 feuillets non chiffrés. Les exemples de musique contenus dans l'ouvrage sont gravés en bois. L'épître dédicatoire de Jean Cochlée à Antoine Kress, docteur en droit et préposé de l'église Saint-Laurent de Nuremberg, porte au bas cette souscription : *Ex scholis nostris octavo Calendas Julii : anno salutis* 1511. Cette édition fut promptement épuisée, car deux ans après il en parut une autre intitulée *Tetrachordum musices Joannis Coclei Norici artium magistri : Nurnbergæ editum : pro juventute laurentiana in primis : dein pro celeris quoque musarum tirunculis. Nurnbergæ; in officina excusoria Friderici Peypus,* in-4°. Une dernière édition a paru à Nuremberg, en 1526, in-4°. A l'égard de l'ouvrage cité par Walther, sous ce titre : *Rudimenta musicæ et geometriæ, in quibus urbis Norimbergensis laus continetur,* Norimbergæ, 1512, in-4°, je doute de son existence, à moins que ce ne soit une reproduction du *Tetrachordum* de 1511, réuni à un traité d'éléments de géométrie et avec un autre frontispice. Chacun des quatre livres du *Tetrachordum* est divisé en dix chapitres.

COCLIUS (Adrien), musicien du seizième siècle, et élève de Josquin Desprez, vivait à Nuremberg. On a de lui : *Compendium musices descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini de Pres, in quo præter cætera tractantur hæc :* 1° *de modo ornate canendi;* 2° *de regula contrapuncti;* 3° *de compositione;* Nuremberg, 1552, in-4° de quinze feuilles d'impression. L'auteur a destiné son ouvrage à l'école de cette ville. C'est un livre curieux et utile pour l'histoire de l'art : on y trouve un chapitre qui a pour titre *de Regula contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis.* E. L. Gerber, Lichtenthal, Choron et Fayolle, appellent l'auteur de ce livre *Coclicus.*

COCQUEREL (Adrien), dominicain au couvent de Lisieux, naquit à Vernon, au commencement du dix-septième siècle. Il est auteur d'un livre intitulé *Méthode universelle et très-briève et facile pour apprendre le plain-chant sans maître;* Paris, 1647, in-4°. C'est une seconde édition; je n'ai pu découvrir la date de la première.

CODRONCHI (Baptiste), célèbre médecin italien, né à Imola, vers le milieu du seizième siècle, est auteur d'un ouvrage intitulé *de Vitiis vocis libri duo, in quibus non solum vocis definitio traditur et explicatur, sed illius differentiæ, instrumenta et causæ aperiuntur; ultimo de vocis conservatione, præservatione ac vitiorum ejus curatione tractatus,* etc.; Francfort, 1597, in-8° de 232 pages. Ce traité est ce qu'on a écrit de plus complet sur l'organe de la voix; mais on a fait dans ces derniers temps quelques découvertes qui ont avancé l'état des connaissances sur cet organe.

COEDÈS (Mme), née LECHANTRE, professeur de musique à Paris, fut élève de Désormery pour le piano, et de Rodolphe pour l'harmonie. On a publié sous son nom des *Lettres sur la musique, avec des exemples gravés;* Paris, Bossange, 1806, quatre-vingt-quatre pages in-8°. Lichtenthal écrit le nom de l'auteur *Cœder.*

L'ouvrage est divisé en quatre lettres, dont la première est une introduction générale, la deuxième traite des principes de la musique, la troisième des accords qui forment l'harmonie, et la quatrième, de la méthode à suivre dans l'enseignement.

COFERATI (MATTHIEU), ecclésiastique et maître de plain-chant à Florence, naquit dans cette ville et y publia *il Cantore addottrinato, o regole del canto corale*; Firenze, 1682. On a fait plusieurs éditions de ce livre; la troisième, qui est la meilleure, est de la même ville; 1708, in-8°. Un extrait du même ouvrage a été publié sous ce titre : *Scolare addottrinato nelle regole più necessarie a sapersi del canto fermo*; in Firenze, 1785, in-8° de 43 pages. Coferati est aussi éditeur du recueil qui a pour titre : *Manuale degli invitatori co' suoi salmi da cantarsi nell' ore canoniche per ciascuna festa e feria per tutto l' anno*; in Firenze, 1691, in-8° de 196 pages. Enfin on a de Coferati un recueil de cantiques intitulé *Corona di sacre canzoni o lode spirituali di più divoti autori, con l'aggiunta delle loro arie in musica, per renderne più facile il canto*; Firenze, 1675, in-12.

COGAN (PHILIPPE), claveciniste, né à Doncaster en 1757, s'établit à Londres, où il a publié huit œuvres pour le piano, parmi lesquels on remarque : 1° *Six sonates pour le piano, avec acc. de violon, œuvre 2e*; Londres, 1788. — 2° *Concerto favori pour le piano, avec acc. de deux violons, alto, basse, deux flûtes et deux cors, op.* 6; Londres, 1792. — 3° *New Lessons for the harpsichord*, op. 8; ibid.

COGGINS (JOSEPH), professeur de piano, né en Angleterre vers 1780, a été élève et ensuite remplaçant du docteur Calcott. Il est auteur d'un bon ouvrage élémentaire pour le piano, intitulé *the Musical Assistant, containing all that is truly useful to the theory and practice of the piano forte*; Londres, etc., 1815. Il a aussi publié un divertissement pour le piano, sur un thème de Steibelt, et une fantaisie pour le même instrument.

COHEN (HENRI), professeur d'harmonie et compositeur, est né à Amsterdam en 1808, de parents aisés qui se fixèrent à Paris en 1811. Après avoir appris la musique dans son enfance, M. Cohen reçut des leçons d'harmonie de Reicha, apprit l'art du chant sous la direction de Lays, et plus tard de Pellegrini (de 1826 à 1830). Les premières compositions publiées par cet artiste consistent en quelques morceaux de piano, dont six fugues, des romances et des nocturnes. En 1832 il s'est rendu à Naples, et y est resté jusqu'en 1834, essayant de s'y faire connaître par des ouvrages dramatiques, mais n'ayant pu parvenir à faire représenter qu'un seul opéra intitulé *l'Impegnatrice* au petit théâtre de la *Fenice*. De retour à Paris, M. Cohen y publia des romances et chanta dans les concerts avec quelque succès. En 1838 il retourna à Naples pour tenter de nouveaux efforts dans la composition dramatique; mais il ne fut pas plus heureux qu'au premier voyage. Il avait écrit pour le théâtre *Nuovo* un opéra bouffe intitulé *Avviso ai maritati* : mais la police théâtrale en empêcha la représentation. Découragé par ces ennuis, il revint à Paris en 1839, et s'y livra à l'enseignement du chant et de l'harmonie. En 1847 il a fait exécuter dans la salle du Conservatoire *Marguerite et Faust*, poëme lyrique en deux parties, qui fut bien accueilli et auquel les journaux de musique ont accordé des éloges. En 1851 M. Cohen a fait exécuter à la nouvelle société philharmonique de Londres, dont Berlioz dirigeait l'orchestre, *le Moine*, autre poëme lyrique qui fut aussi applaudi. Postérieurement il a été nommé directeur de la succursale du Conservatoire de Paris, à Lille : mais, ayant voulu s'affranchir de la domination d'une commission administrative attachée à cet établissement, il ne put s'entendre avec elle pour ses attributions de directeur et retourna à Paris. On a de cet artiste un *Traité d'harmonie pratique* et un recueil de *dix-huit solféges progressifs à trois et quatre voix* (Paris, S. Richault), gr. in-4°, qui décèlent un musicien instruit et un homme de goût.

Les journaux de l'Italie et la *Gazette générale de musique de Leipsick* ont mentionné divers opéras donnés par un compositeur nommé *Coen* ou *Cohen* (Henri), particulièrement *gli Intrecci amorosi*, représenté à Naples en 1840, et *Antonio Foscari*, joué avec succès à Bologne et à Turin en 1842, puis à Naples, dans l'année suivante : d'après les renseignements qui m'ont été fournis par l'artiste qui est l'objet de cette notice, il n'y a pas d'identité entre lui et son homonyme.

COHEN (JULES), pianiste et compositeur, est né à Marseille (Bouches-du-Rhône) le 2 novembre 1830. Dès son enfance il montra pour la musique un goût passionné, qui s'accrut avec les années et fut un obstacle invincible aux études de collége que ses parents voulurent lui faire recommencer à plusieurs reprises, et toujours sans succès. M. Cohen était âgé de seize ans quand sa famille, riche et considérée dans le monde financier, vint se fixer à Paris. Sur la recommandation d'Halévy, il fut admis au Conservatoire, où le premier prix de solfége lui fut décerné en 1847.

Digitized by Google

Devenu élève de Zimmerman pour le piano, il passa, après la retraite de ce maître, sous la direction de M. Marmontel, et obtint le premier prix de cet instrument au concours de 1850. Né pour l'art qu'il cultivait avec amour, il se distinguait dans toutes les études qui s'y rapportent. C'est ainsi qu'il obtint le premier prix d'orgue, comme élève de M. Benoist, en 1852, et qu'instruit par Halévy dans l'art du contrepoint et de la fugue, le second prix de cette faculté lui fut décerné en 1853, et qu'il obtint le premier dans l'année suivante. En 1855 M. Cohen se fit inscrire parmi les candidats du concours de composition de l'Institut de France. On sait que le premier prix de ce concours donne à celui dont le travail est couronné la position de pensionnaire du gouvernement pour séjourner à Rome et voyager pendant quatre ans. Sur les observations de son maître M. Halévy, M. Cohen, indépendant par la fortune de sa famille, eut la générosité de se retirer du concours; mais il obtint dans le même temps la compensation de ce sacrifice par sa nomination de professeur d'une classe destinée particulièrement aux pensionnaires, pour l'étude du répertoire des opéras. M. Cohen s'est fait connaître par un grand nombre de morceaux de piano qui se distinguent par l'élégance du style, par la grâce et la variété des idées, par un sentiment fin de l'harmonie, par le brillant et la nouveauté des traits. Parmi ces compositions, on compte 30 romances sans paroles, des chansons de genre, de grandes mazourkes, des nocturnes, élégies, pièces de caractère et 12 grandes études. Il a écrit aussi pour l'*harmonium* seul ou combiné avec divers instruments, entre autres 6 études expressives, des fantaisies, 12 préludes, et des trios pour harmonium, piano et violon. Ses ouvrages pour le chant consistent en 20 romances, chœurs sans accompagnement, beaucoup de musique religieuse, exécutée dans la plupart des églises de Paris, telle que : *O salutaris, Ave Regina cœlorum, Ave verum, Agnus Dei, Pie Jesu,* Messe des morts pour voix d'hommes, une messe hébraïque chantée dans le temple de la rue de Nazareth pour le mariage de la sœur de l'auteur, etc. Au nombre de ses œuvres pour l'orchestre on remarque deux symphonies, une ouverture en *fa ;* une *idem* en *ré,* une autre en *sol,* des cantates et des chœurs. La plupart de ces ouvrages ont été exécutés dans les concerts dirigés par M. Pasdeloup à la salle *Herz* et dans les exercices du Conservatoire. Pour le théâtre, M. Cohen a écrit les chœurs d'*Athalie,* exécutés au Théâtre-Français, et trois opéras-comiques qui n'ont pas encore été représentés au moment où cette notice est écrite (1860).

COICK (Jean), ou **LE COQ**, que quelques biographes font anglais, et d'autres hollandais, vécut vers le milieu du seizième siècle, et se distingua par des compositions scientifiques. On trouve plusieurs de ses motets et de ses chansons dans les recueils publiés à cette époque, particulièrement dans celui qui parut à Anvers, en 1545, chez Tilman Susato. Une chanson contenue dans ce recueil est surtout remarquable par sa forme : elle est à cinq voix. Deux d'entre elles font un canon par mouvement rétrograde, et les trois autres accompagnent dans le style du contrepoint fugué.

COIGNET (Horace), compositeur, naquit à Lyon en 1736, et mourut à Paris le 29 août 1821. Il avait été d'abord dessinateur d'une fabrique d'étoffes, puis marchand brodeur. Plus tard ses affaires se dérangèrent, et il se rendit à Paris, où il fit sa profession de la musique, qu'il avait apprise dans sa jeunesse. Il a écrit pour *Pygmalion,* monodrame de Jean-Jacques Rousseau, une musique qui a été pendant plusieurs années la seule qu'on exécutât pour cette pièce au Théâtre-Français. Ce fut en 1770 que le philosophe de Genève, ayant fait un voyage à Lyon, lui proposa d'écrire la musique de *Pygmalion,* après avoir entendu quelques morceaux du *Médecin de l'amour,* de Coignet. Deux morceaux seulement de la musique de *Pygmalion* avaient été composés par Jean-Jacques Rousseau. Ce furent les seuls que Baudron (*voy.* ce nom) conserva quand il refit cet ouvrage. Un opuscule de Coignet, intitulé *J.-J. Rousseau à Lyon*, a été publié après sa mort dans le recueil des *Mélanges* de M. Péricaud, bibliothécaire de la ville de Lyon, lequel a pour titre *Lyon vu de Fourvières;* Lyon, 1833, 1 vol. in-8°, sans nom d'auteur. Coignet donne à entendre dans cet écrit que J.-J. Rousseau s'était attribué l'honneur d'avoir fait sa musique ; ce qui est inexact, quoi qu'en aient dit les détracteurs de Jean-Jacques.

COKKEN (Jean-François-Barthélemy), dont le nom est orthographié Kocken sur ses ouvrages et dans les catalogues, est né à Paris, le 14 janvier 1802. Admis au Conservatoire de cette ville en 1818, il y devint élève de Delcambre pour le basson, et ses progrès furent si rapides sur cet instrument que le premier prix lui fut décerné au concours en 1820. Après avoir été longtemps attaché à l'orchestre du Théâtre-Italien comme premier basson, puis à l'Opéra, et enfin à la Société des concerts du Conservatoire, M. Cokken a été nommé professeur de basson de cette école, le 25 mai 1852, après la mort de Willent-Bordogni. Il a publié environ quarante œuvres de fantaisies, mélanges et variations pour son ins-

Digitized by Google

trument, sur des thèmes d'opéras français et italiens, à Paris, chez Richault, Cotelle, Colombier et Schonenberger.

COL (Simon), ménestrel de la musique de Charles V, roi de France, suivant une *ordonnance de l'ostel* de ce prince, datée de 1364, jouait de la trompette. Il paraît que son talent sur cet instrument était remarquable, car Guillaume de Machault dit de lui, dans une ballade :

De Simon Col oyez le doulx labeur;
A ce Simon nulz égale en trompeur

COLANDER (Antoine), organiste de l'électeur de Saxe, dans la première moitié du dix-septième siècle, étudia d'abord le droit à l'université de Leipsick, et fut organiste dans cette ville. Il quitta cette place en 1602, pour se rendre à Dresde, où il mourut en 1643. Gerber cite des motets à quatre voix de sa composition, mais sans faire connaître le lieu ni la date de l'impression.

COLASSE (Pascal), l'un des maîtres de la musique de la chambre de Louis XIV. Suivant l'*Essai sur la musique* de la Borde, le *Dictionnaire* de Ladvocat et les *Anecdotes dramatiques*, ce musicien était né à Paris, en 1639. D'après le *Dictionnaire historique des musiciens* de Choron et Fayolle, et le *Dictionnaire dramatique*, il serait né dans la même ville, en 1636; mais son acte de mariage avec la fille de Jean Bérin, dessinateur du cabinet du roi, fait à Paris, à la paroisse de Saint-Germain l'Auxerrois, le 7 novembre 1689, prouve qu'il était fils de « défunt Antoine Colasse, *bourgeois de Reims*, et d'Anne Martin. » Il est dit dans cet acte que Colasse était alors âgé d'environ *trente-sept ans*, ce qui ferait supposer qu'il était né en 1652; mais il est vraisemblable que, devenant l'époux d'une jeune fille de dix-huit ans, il aura voulu se rajeunir, et se sera donné trente-sept ans, au lieu de quarante-neuf ou cinquante qu'il avait réellement. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il entra à l'église de Saint-Paul, comme enfant de chœur, qu'il y fit une partie de ses études, et qu'il les acheva au collége de Navarre, où il avait obtenu une bourse. Après que Colasse fut sorti du collége, Lulli, ayant entendu parler de ses talents naturels pour la musique, le prit chez lui comme élève, le fit travailler à remplir les parties de chœurs et d'orchestre de ses opéras, dont il n'écrivait que le chant et la basse, et lui donna l'emploi de batteur de mesure à l'Opéra, à la place de Lalouette, qu'il venait de congédier (en 1677). Au mois de mai 1683, il obtint pour lui une des quatre places de maître de la musique de la chapelle du roi. Le 2 juillet 1696, le roi accorda à Colasse la charge de maître de la musique de sa chambre, vacante par la mort de Lambert. Vers le même temps, il obtint le privilége de l'établissement d'un Opéra à Lille, et en fit l'entreprise à ses dépens; mais un incendie renversa ses projets de fortune. Louis XIV, qui aimait la musique, d'ailleurs assez plate, de Colasse, lui fit cadeau de dix mille livres pour l'indemniser de ses pertes, et lui conserva sa place de maître de la musique de la chambre, bien qu'il eût cessé d'en remplir les fonctions pendant plusieurs années. Colasse ne sut pas profiter de son bonheur, car il se mit en tête de chercher la pierre philosophale, et il ruina sa bourse et sa santé. Le peu de succès de son opéra de *Polixène et Pyrrhus* acheva de lui déranger l'esprit, et il mourut à Versailles dans un état d'imbécillité, au mois de décembre 1709, âgé d'environ soixante-dix ans. L'année précédente il avait été forcé de renoncer à sa charge de maître de la musique de la chapelle du roi. Lulli avait gardé près de lui son élève jusqu'à sa mort (en 1687), et lui avait assuré par son testament un logement et cent pistoles de pension; mais Colasse ayant quitté les enfants de Lulli, auquel leur père avait voulu l'attacher, ils plaidèrent contre lui, et il perdit sa pension et son logement. Ce qu'il ne perdit pas, c'était une collection assez considérable d'airs de Lulli, que lui seul possédait. Il arrivait souvent que ce compositeur célèbre écrivait un air pour un de ses opéras, puis, n'en étant pas satisfait, en composait un autre. Il donnait ensuite celui qu'il rejetait à Colasse, en lui disant de le brûler, ce que celui-ci se gardait bien de faire; plus tard il utilisa tous ces morceaux dans ses ouvrages. Ces larcins lui furent souvent reprochés par des contemporains, et quelquefois il les avouait. On cite à ce sujet l'anecdote suivante. Un jour Colasse se prit de querelle avec un acteur de l'Opéra, et la dispute se termina par un combat à coups de poings dans lequel le compositeur eut ses habits déchirés. Un de ses amis, le voyant en cet état, lui dit : « Comme te voilà fait! — Comme quelqu'un qui revient du pillage, » répondit la Rochois, célèbre actrice de ce temps. Malgré les emprunts faits à Lulli par Colasse, sa musique ne fut jamais en faveur auprès du public comme elle l'était à la cour; on la trouvait faible, languissante, et dépourvue d'expression dramatique. A l'exception de son opéra des *Noces de Thétys et Pelée*, aucun de ses ouvrages n'eut un succès véritable. Son *Achille*, dont les paroles étaient de Campistron, donna lieu à cette épigramme :

Entre Campistron et Colasse
Grand débat s'émeut au Parnasse,

Digitized by Google

Sur ce que l'opéra n'a pas un sort heureux,
De son mauvais succès nul ne se croit coupable :
L'un dit que la musique est plate et misérable,
L'autre, que la conduite et les vers sont affreux ;
Et le grand Apollon, toujours juge équitable,
Trouve qu'ils ont raison tous deux.

Outre un grand nombre de motets, de cantatilles et de cantates composés pour la chapelle et la chambre de Louis XIV, Colasse a écrit les ouvrages suivants : 1° *Achille et Polixène*, 1687, avec quelques morceaux de Lulli. — 2° *Thétys et Pélée*, 1689. — 3° *Énée et Lavinie*, 1690. — 4° *Astrée*, 1691. — 5° *Le ballet de Villeneuve-Saint-Georges*, 1692. — 6° *Les Saisons*, 1695, avec Louis Lulli. — 7° *Jason, ou la Toison d'or*, janvier 1696. — 8° *La Naissance de Vénus*, mai 1696. — 9° *Canente*, 1700. — 10° *Polixène et Pyrrhus*. Tous ces ouvrages ont été représentés à l'Académie royale de musique. On trouve à la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, la partition originale d'*Amarillis*, pastorale de Colasse, datée de 1689. Cet ouvrage n'a pas été représenté. Colasse a écrit aussi l'*Amour et l'Hymen*, divertissement composé d'un prologue et de huit scènes, exécuté au mariage du prince de Conti, dans l'hôtel de Conti, et la musique d'un des ballets des jésuites, qu'on trouve dans un volume de la collection Philidor à la bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris.

COLBRAN (Isabella-Angela), première femme du célèbre compositeur Rossini, naquit à Madrid le 2 février 1785. Elle était fille de Gianni Colbran, musicien de la chapelle et de la chambre du roi d'Espagne. A l'âge de six ans, elle reçut les premières leçons de musique de François Pareja, compositeur et premier violoncelliste de Madrid. Trois ans après, elle passa sous la direction de Marinelli, dont elle reçut les conseils jusqu'à ce que Crescentini, ayant eu occasion de l'entendre, voulut se charger de la former dans l'art du chant. Lorsqu'il crut que le moment était venu de la produire en public, il lui prédit les succès qu'elle devait y obtenir, et ne se trompa point. De 1806 à 1815, mademoiselle Colbran a joui de la réputation méritée d'une des plus habiles cantatrices de l'Europe. En 1809 elle était à Milan en qualité de *prima donna seria* ; l'année suivante elle chanta au théâtre de la *Fenice*, à Venise. Elle alla ensuite à Rome, et enfin à Naples, où elle a chanté sur le théâtre de *Saint-Charles*, jusqu'en 1821. Sa voix s'était conservée pure et juste jusqu'en 1815 ; mais, passé cette époque, M^lle^ Colbran commença à chanter tantôt au-dessus, tantôt au-dessous du ton, et quelquefois si faux que les oreilles des pauvres Napolitains étaient soumises à de rudes épreuves. Toutefois ils n'osaient témoigner leur mécontentement, car la cantatrice, qui était bien avec le directeur Barbaja, leur était imposée par la cour. Leur silence seul les vengeait de ce despotisme. Enfin Isabelle Colbran ayant épousé Rossini à Castenaso, près de Bologne, le 15 mars 1822, partit pour Vienne, chanta à Londres en 1823, et quitta le théâtre peu de temps après. Depuis lors elle cessa de se faire entendre en public. En 1824 elle a fait un voyage en Angleterre avec son mari, puis elle a résidé à Paris et à Bologne. Elle a composé quatre recueils de *Canzoni*, dont un est dédié à la reine d'Espagne, un à l'impératrice de Russie, le troisième à Crescentini, et le dernier au prince Eugène Beauharnais. Cette cantatrice célèbre est morte à Bologne, le 7 octobre 1845.

COLEIRE (Richard), ecclésiastique anglais, vivait dans la première moitié du dix-huitième siècle. Il fut d'abord vicaire à Isleworth et ensuite ministre à Richmond. On a de lui : *On erecting an Organ at Isleworth, a sermon on Psalm* 150 (Sur l'érection d'un orgue à Isleworth ; sermon sur le psaume 150) : Londres, 1738, in-4°.

COLEMAN (Charles), docteur en musique, fut d'abord attaché à la musique particulière de Charles I^er^, et après la révolution anglaise enseigna la musique à Londres. Il fut le premier qui conçut le projet de mettre en musique un intermède anglais, à l'imitation des Italiens. Un poëte, nommé William Davenant, fit les paroles, et le docteur Coleman, conjointement avec Henri Lawes, capitaine Cook et Georges Hudson, écrivit la musique. Cet intermède, dont on n'a pas retenu le titre, fut représenté à *Rutland-house*, pendant l'usurpation.

COLER (Valentin), ou **KOELER**, compositeur, né à Erfurt vers 1550, fut cantor à Sondershausen. On connaît les ouvrages suivants de sa composition : 1° Trois messes et trois *Magnificat* ; Erfurt, 1599. — 2° *Cantionum sacrarum, quæ vulgo motettæ appellantur* 4-8 *et pluribus vocibus concinnatarum, libri* 1 *et* 2 ; Urseren, 1604, in-4°. Il est bien extraordinaire qu'une imprimerie de musique ait existé au commencement du dix-septième siècle dans un village de la Suisse, près du pont du Diable, au sein d'une étroite vallée du Saint-Gothard. Là se trouve un hospice de capucins, avec une belle église : il y a quelque apparence que Coler s'y était retiré, qu'il y écrivit ses deux livres de motets, et que les moines firent la dépense de leur impression. — 3° *Newe Lustige liebliche und artige Intraden, Tænze und Gagliarden*

Digitized by Google

auff allerley Saitenspiel; Iéna, 1605, in-4°.

COLER (Martin) ou **KOLER**, compositeur, né à Dantzig vers 1620, mena une vie errante, non-seulement dans sa jeunesse, mais même lorsqu'il fut devenu vieux. En 1661 il était à Hambourg, qu'il quitta pour aller, en 1665, occuper la place de maître de chapelle à Brunswick. Deux ans après il était au service du margrave de Bayreuth; mais on lui donna son congé en 1670, et il obtint un emploi dans le Holstein. On ignore combien de temps il resta dans cette situation, mais on le retrouve dans sa vieillesse à Hambourg, où il est mort en 1704. On a de sa composition : 1° *Melodien zu Ristens Passions-Andachten;* Hambourg, 1648, in-8°. Henri Pape a écrit la plus grande partie des mélodies de ce recueil. — 2° *Die Hochzeitliche Ehrenfackel dem Hrn. von Hardenberg zu Zell angezündet und ueberschickt von Martino Colero aus Danzig,* etc.; Hambourg, 1661, in-fol. — 3° *Sulamitische Seelen-Harmonie, das ist ein stimmiger Freudenhall etlicher geistlicher Psalmen;* Hambourg, 1662, in-fol.

COLET (Hippolyte-Raimond), professeur de contrepoint au Conservatoire de Paris, naquit le 5 novembre 1808, à Uzès (Gard), suivant les registres du secrétariat du Conservatoire, ou à Nîmes (Gard), le 5 novembre 1809, d'après ceux du secrétariat de l'Institut. Il était âgé de vingt ans lorsqu'il entra au Conservatoire de Paris, le 28 juin 1828, pour y apprendre l'harmonie; puis il suivit le cours de contrepoint de Reicha jusqu'à la fin d'octobre 1833. Dans l'année suivante il concourut à l'Institut pour le grand prix de composition; mais il n'obtint qu'un des seconds, et ne voulut plus courir les chances du concours dans les années suivantes. Peu de temps après il se maria. Sa femme, dont la beauté était remarquable, débuta dans la carrière des lettres par des recueils de poésies : plus tard M. Cousin lui donna des leçons de philosophie. Par l'influence de l'illustre philosophe, devenu ministre de l'instruction publique, Colet obtint sa nomination de professeur d'harmonie et de contrepoint au Conservatoire, le 5 novembre 1839. L'esprit rempli d'idées fausses sur l'art qu'il était chargé d'enseigner dans la première école du royaume, au grand déplaisir de Cherubini, Colet avait entrepris la tâche de faire revivre le système de l'unité de clefs, proposé longtemps auparavant par l'abbé de la Cassagne : il y eut à ce sujet de vives discussions dont la *Gazette musicale de Paris* a entretenu ses lecteurs. Colet était encore sous l'empire de ces idées lorsqu'il publia, en 1840, un gros livre intitulé : *la Panharmonie musicale, ou Cours complet de composition théorique et pratique;* Paris, Meissonnier et Heugel, 1 vol. in-fol. de 314 pages. Cet ouvrage est assez mal écrit et la matière y est traitée d'une manière diffuse et avec peu d'ordre. Comme la plupart des élèves de Reicha qui ont écrit des traités d'harmonie ou de composition, Colet se donne beaucoup de peine pour éviter d'aller au but par la ligne droite. Il a publié aussi un traité d'accompagnement pratique sous le titre de *Partimenti, ou Traité spécial dédié aux pianistes;* Paris, Challiot, un vol. gr. in-4°; et *les Harmonies du Conservatoire, ouvrage qu'on peut appeler le contrepointiste moderne;* ibid., un vol. gr. in-4°. En 1841 il a fait jouer de sa composition *l'Ingénue,* opéra-comique en un acte, qui n'a pas réussi. Il est mort à Paris le 21 avril 1851.

COLETTI (Augustin-Bonaventure), compositeur et académicien philharmonique, né à Lucques, vécut à Venise vers le commencement du dix-huitième siècle. Le 9 novembre 1714 il fut nommé troisième organiste de la chapelle ducale de Saint-Marc, dans cette ville, pour jouer le petit orgue de chœur ou *organetto,* et le 24 mai 1736 il obtint la place d'organiste du premier orgue, en remplacement de Lotti, devenu maître de la chapelle. Il mourut en 1752 et eut pour successeur Bertoni. Il a fait représenter dans cette ville deux opéras, *Paride e Ida,* 1706, et *Ifigenia,* dans la même année. Il a publié aussi : *Armonici Tributi o XII cantate a voce sola e cembalo;* Lucques, 1709.

COLETTI (Philippe), *basso cantante* distingué, est né à Rome en 1811. M. Busti, professeur de chant au collége royal de musique de Naples, a dirigé une partie de ses études. En 1834 Coletti débuta au théâtre du *Fondo* dans *il Turco in Italia,* où chantaient la Ungher et Caselli; puis il chanta au théâtre Saint-Charles dans la *Straniera* et dans le *Mosè.* Depuis ce temps il a brillé sur les théâtres principaux de l'Italie, à Gênes, Rome, Milan, Turin, Padoue, Naples, Bergame, Bologne, et dans les compagnies italiennes de Londres, Lisbonne, Vienne, etc. De tous les chanteurs que l'auteur de cette Biographie a entendus en Italie depuis 1841, Coletti est un des plus remarquables.

COLI (Antoine), prêtre attaché à la cathédrale de Correggio, est né dans cette ville vers 1790. Il est auteur d'un ouvrage qui a pour titre : *Vita di Bonifazio Asioli da Correggio, seguita dell' elenco delle opere del medesimo;* Milan, Ricordi, 1834, 1 vol. in-8°.

COLIN (Pierre-Gilbert), en latin *Colinus* ou *Colinæus,* fut compositeur et premier chapelain

Digitized by Google

de la chapelle des enfants de France, sous le règne de François Ier. On lui avait donné le sobriquet de *Chamault*. Il entra dans la chapelle en 1532, et se retira en 1536, suivant un compte manuscrit de la maison des enfants de France, qui commence en 1526, et finit en 1536. (*Voy.* la *Revue musicale*, 6e ann., p. 242.) Les autres circonstances de la vie de Colin sont ignorées. On a publié sous son nom, à Lyon, un recueil de messes intitulé *Liber octo Missarum, cum modulis seu motettis et parthenicis canticis in laudem B. V. Mariæ;* 1541, in-fol. Six de ces messes sont à quatre voix, la septième à cinq, et la dernière à six. Jacques Moderne, imprimeur à Lyon, en a donné en 1552 une deuxième édition, in-fol., à laquelle il a joint une messe de *requiem* de Richafort. On trouve aussi dans cette édition des motets et un *Magnificat*. Le troisième livre des messes de Colin a été imprimé à Venise chez Antoine Gardane, en 1544, sous ce titre : *Liber tertius Missæ sex ad voces quatuor, D. Petri Colini, noviter impressæ ac diligentissimæ recognitæ,* in-4° obl. On voit que c'est une réimpression. Les titres de ces messes sont : 1° *Regnum mundi.* — 2° *Ave gloriosa.* — 3° *Beatus vir.* — 4° *Tant plus que bien.* — 5° *Emundemus.* — 6° *Christus resurgens.* Il y a une deuxième édition de ces messes, publiée à Venise en 1547; ou plutôt il est vraisemblable qu'il n'y a eu qu'un changement de frontispice; mais la réalité d'une autre édition donnée par Claude Merulo ne peut être mise en doute, car elle a été revue et publiée par lui sous ce titre : *Liber tertius Missarum 4 vocum D. Petri Colini, recognitus per Claudio Correggio, ac eodem noviter impres.;* Venise, 1567, in-4°. On connaît aussi de Pierre Gilbert Colin : *Missa quatuor vocibus, ad imitationem moduli* Confitemini *condita. Nunc primum in lucem edita, auctore D. Petro Collin, pueris symphoniacis ecclesiæ Æduensis præfecto. Parisiis, ex typographia Nicolai Duchemin, die 4 mensis julii* 1556, in-fol. max. On voit par le titre de cet ouvrage que Colin était devenu maître des enfants de chœur de la cathédrale d'Autun après sa sortie de la chapelle du roi; *Missa quatuor vocibus, ad imitationem moduli* In me transierunt *condita; Auctore D. Petro Colin,* etc.; ibid. 12 *julii* 1556, in-fol. max. On trouve aussi les messes de Colin *Surgens Jesu, Confitemini*, et *In me transierunt*, dans le recueil qui a pour titre *Missarum musicalium liber primus, ex diversis iisdemque peritissimis auctoribus; Parisiis, ex typographia Nicolai du Chemin*, 1568, in-fol. Le quatrième livre de motets à quatre voix publié à Lyon par Jacques Moderne, en 1539, en contient deux de Colin. On en trouve aussi dans le cinquième livre à cinq et à six voix, publié par le même éditeur, en 1542; enfin le *XIIe livre, contenant XXX Chansons nouvelles à quatre parties*, publié à Paris par Pierre Attaingnant, en 1543, en renferme une de Colin. L'abbé Baini dit, dans ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina (t. Ier, n. 226) qu'il existe des messes manuscrites de Colin, sur d'anciennes chansons françaises, dans les archives de la chapelle pontificale.

COLIN (Jean), prêtre, maître de musique de l'église cathédrale de Soissons, naquit à Beaune, et mourut en 1722, âgé de plus de quatre-vingts ans. Il prenait le titre de *Insignis Ecclesiæ Suessoniensis symphonetæ symphoniarca*. Il a publié les ouvrages suivants : 1° *Missa sex vocibus sub modulo :* Ego flos campi; Paris, Ballard, 1688, in-fol. — 2° *Missa pro defunctis, sex vocibus;* Paris, 1688, in-fol.

COLIN (Pierre-François), l'aîné, né le 21 mai 1781, entra comme élève au Conservatoire de musique, au mois de brumaire an V, et reçut des leçons de Domnich pour le cor. Dans la même année il obtint un second prix, et le premier lui fut décerné en 1803. Dans la suite il a abandonné son instrument, et, après avoir été employé à l'Opéra comme corniste, il a joué la partie d'alto dans l'orchestre de ce spectacle. Il a écrit un ouvrage qui a pour titre *du Cor, et de ceux qui l'ont perfectionné*. Il l'annonça par souscription en 1827, mais ce livre n'a point paru. Colin est mort au mois de février 1832.

COLIN (Pierre-Louis), frère cadet du précédent, né le 21 novembre 1787, fut aussi élève de Domnich pour le cor, et entra au Conservatoire au mois de frimaire an V; le premier prix lui fut décerné en 1804. Il annonçait les dispositions les plus heureuses; mais il mourut fort jeune. Cet artiste a exécuté un solo de cor de sa composition dans un concert du Conservatoire, en 1808.

COLIZZI (Jean-André), claveciniste italien, né vers 1740, a parcouru le Hanovre, la Hollande et l'Angleterre; il paraît s'être fixé en dernier lieu à Londres, où il a fait graver plusieurs de ses ouvrages. Les plus connus sont : 1° *Recueil de chansons, avec acc. de clavecin;* Brunswick, 1766. — 2° *Concerto pour le piano, avec acc. d'orchestre;* Londres. — 3° *Six sonates pour le clavecin, œuvre* 2°; Londres, Preston. — 4° *Six sonates pour le clavecin*, op. 4e; ibid. — 5o *Trois sonates pour le piano,* op. 5; Londres, Clementi.

Digitized by Google

— 6° *Airs anglais variés pour le piano;* ibid. — 7° *Petites sonates pour le piano,* op. 8; ibid. — 8° *Trois duos pour le piano,* op. 11. — 9° *Loto musical, ou Direction facile pour apprendre en s'amusant à connaître les différents airs de musique;* la Haye et Amsterdam, Hummel, 1787. Colizzi a aussi arrangé plusieurs ouvertures pour le piano, entre autres celle de l'*Amant statue*, gravée à Paris, en 1794.

COLLA (Joseph), maître de chapelle du duc Ferdinand de Parme, naquit à Parme en 1730, et mourut dans cette ville le 16 mars 1806. En 1780 il épousa la célèbre cantatrice Agujari. Il a beaucoup écrit pour l'église; mais toutes ses compositions de musique religieuse, consistant en messes, vêpres, hymnes, antiennes, etc., sont restées en manuscrit. On a de lui les opéras dont voici les titres 1° : *Enea in Cartagine;* à Turin, en 1770. — 2° *Didone,* en 1773. — 3° *Tolomeo,* en 1780.

Un autre musicien, nommé aussi *Joseph Colla*, et qui est fixé à Milan, a publié chez Ricordi des compositions légères pour le piano, la flûte, la guitare, etc.

COLLA (Vincenzo), maître de chapelle de la collégiale de Voghera, est né à Plaisance vers 1780. Comme compositeur, il a écrit beaucoup de musique d'église qui est restée en manuscrit; mais l'ouvrage par lequel il s'est fait connaître le plus avantageusement est un traité de contrepoint qu'il a publié sous ce titre : *Saggio teorico-pratico-musicale, ossia Metodo di contrappunto;* Turin, Pomba, 1819, deux vol. in-4°. La deuxième édition de ce livre a paru à Milan, chez Malatesta, en 1830, 2 parties in-4°, dont un composé d'exemples de musique, avec le portrait de l'auteur.

COLLADON (Jean-Daniel), physicien genevois, né en 1801, est auteur de divers écrits concernant la physique, au nombre desquels on remarque une dissertation *Sur la vitesse du son dans l'eau.* (Dans les *Annales de chimie et de physique*, publiées par Biot et Arago; Paris, 1827.) Ce morceau renferme les résultats d'expériences très-curieuses. Plus tard l'auteur a refondu son travail d'après de nouvelles expériences faites avec M. Sturm, et l'a publié sous ce titre : *Mémoire sur la compression des liquides et la vitesse du son dans l'eau;* Paris, 1837, in-4°.

COLLE (Jean), médecin, né à Belluno, dans l'État de Venise, en 1558, étudia à Padoue, et fut reçu docteur en 1584. Il exerça d'abord la médecine à Venise pendant quinze ans, et fut ensuite premier médecin du duc d'Urbin, et professeur aux écoles de Padoue. Il mourut dans cette ville, au mois de juin 1631, âgé de soixante-treize ans. On a de lui une espèce d'encyclopédie où il traite d'une manière succincte de tous les arts, de toutes les sciences et particulièrement de la musique; cet ouvrage est intitulé *de Idea et theatro imitatricium et imitabilium ad omnes intellectus facultates, scientias et artes, libri undecim;* Pesaro, 1618, in-fol.

COLLE (François-Marie), de la famille des comtes de Cesana, membre de l'académie de Padoue, né à Bellune vers 1730, a présenté au concours de l'Académie des sciences et des belles-lettres de Mantoue, en 1774, une dissertation intitulée : Dissertazione sopra il quesito : *Dimostrare che cosa fosse e quanta parte avesse la musica nell' educazione de' Greci, qual era la forza di una siffatta istituzione e qual vantaggio sperarsi potesse, se fosse introdotta nel piano della moderna educazione, presentata dal sig. Francesco Maria Colle de' nobili di S. Bartolomeo de' Colle, e de' conti di Cesana, Bullunense, socio dell' Academia letteraria e georgica di Belluno, al concorso dell' anno 1774, e coronata dalla reale Academia di scienze e belle lettere di Mantova;* Mantoue, 1775, in-4°, 140 pages. On trouve aussi cette dissertation dans les actes de l'Académie des sciences et belles-lettres de Mantoue, année 1773, t. 1er. Colle a publié une autre dissertation sur l'influence réciproque des mœurs sur la musique et de la musique sur les mœurs, dans les actes scientifiques et littéraires de l'Académie de Padoue (t. III, p. II, 1796, p. 154-168), sous ce titre : *Dell' influenza del costume nella collocazione de' vocaboli, o nell' armonia.*

COLLIER (Joel), *licencié en musique*, pseudonyme sous lequel une critique mordante des voyages musicaux de Burney a été publiée. Cette critique, intitulée *Musical Travels through England* (Voyages musicaux en Angleterre), Londres, 1775, in-8°, a pour auteur un musicien nommé *Bicknell.* Elle eut beaucoup de succès et fut réimprimée à Londres en 1785, 1 vol. in-18. Les exemplaires des deux éditions sont devenus très-rares, parce que les familles de Burney et de Bicknell en ont fait disparaître un grand nombre. Cette plaisanterie a été renouvelée contre l'exploitation du système d'enseignement du piano de Logier (*voy.* ce nom), par M. Georges Veal, alto de l'orchestre de l'Opéra italien, à Londres, dans une nouvelle édition très-modifiée, sous ce titre : *Joel Collier redivivus, an entirely new edition of that celebrated author's Musical Travels. Dedicated*

Digitized by Google

to that great luminary of the musical world, J.-B. L.-G.-R. (Joel Collier rappelé à la vie; édition entièrement nouvelle du célèbre voyage musical de l'auteur. Dédié au grand luminaire du monde musical, J.-B. L. (Jean-Baptiste Logier); Londres, 1818, in-12. Le texte de l'ouvrage primitif a été conservé; mais toutes les notes ajoutées ont pour but de jeter du ridicule sur la méthode d'enseignement par le chiroplaste.

COLLINA (Joseph), avocat à Parme, né vers 1780, a fait imprimer un opuscule intitulé *della Musica, ragionamento recitato nella grand' aula del liceo Filarmonico di Bologna per la solenna distribuzione de' premj a gli scolari il giorno* 19 *giugno* 1817; Parma, della stamperia ducale, 1817, in-8° de 26 pages.

COLLINET (. . .), virtuose sur le flageolet, fut d'abord admis comme flûtiste au théâtre des Variétés, puis se livra à l'étude du flageolet, perfectionna cet instrument, en y ajoutant des clefs, et parvint à en jouer avec une habileté inconnue avant lui. Julien Clarchies, qui eut longtemps de la célébrité pour son talent de directeur d'orchestre de contredanses, engagea Collinet à appliquer son instrument à ce genre de musique; celui-ci goûta ses conseils, et bientôt la vogue dont il jouit fut telle qu'on ne voulut plus danser à Paris qu'au son du flageolet de Collinet. On a de cet artiste : 1° Deux concertos pour flageolet et orchestre; Paris, chez l'auteur. — 2° Un quatuor pour flageolet, violon, alto et violoncelle; ibid. — 3° Deux livres de duos pour deux flageolets; ibid. — 4° Plusieurs recueils d'airs variés pour deux flageolets; ibid. — 5° Plusieurs recueils de contredanses et valses pour flageolet, violon et basse, ou flageolet et piano; Paris, Langlois, Collinet, Frère et Meissonnier. — 6° Des exercices, des préludes et des pots-pourris pour flageolet seul. — 7° Une méthode de flageolet dont il a été fait deux éditions; Paris, Collinet.

COLLINET (. . .), fils du précédent, né à Paris, vers 1797, a surpassé son père dans l'art de jouer du flageolet. Il y avait dans son jeu plus de goût, plus d'élégance, sinon plus d'habileté dans l'exécution des traits difficiles. Il jouait les solos de flageolet dans le bon orchestre de danse organisé par Musard, et dans les bals de la cour. Collinet était aussi marchand de musique et d'instruments.

COLLINUS (Martin), musicien allemand qui vivait vers le milieu du seizième siècle, a mis en musique, pour une voix seule, les odes d'Horace, et les a fait imprimer sous ce titre : *Harmonia univoca in odas Horatianas, et in alia quædam carminum genera;* Strasbourg, 1568, in-12. L'indication de cet ouvrage, faite par Walther (*Musical. Lexicon*) et par E.-L. Gerber (*Neue hist. biogr. Lexikon der Tonkustler*), d'après la *Bibliothèque classique* de Draudius (p. 1625), n'est peut-être que la réimpression de la partie de ténor de l'ouvrage d'Egenolf (*voy.* ce nom), publié à Francfort, en 1532, sous le titre : *Melodiæ in odas Horatii, et quædam alia carminum genera.* Dans ce cas, la publication de Collinus serait simplement un plagiat.

COLMAN (Charles). *Voy.* Coleman.

COLO (Angelo), docteur en médecine, né à Bologne, a publié un livre sur l'action salutaire du magnétisme animal et de la musique dans le traitement des maladies, sous ce titre : *Prodromo sull' azione salutare del magnetismo animale e della musica, ossia Ragguaglio di tre interessanti guarigioni ultimamente ottenute col mezzo del magnetismo animale e della musica; con un cenno storico su i progressi del primo in Francia, e singolarmente in Germania;* Bologne, tipografia di Giuseppe Lucchesini, 1815.

COLO (J.-C.), pianiste italien, fixé à Vienne en Autriche, a publié depuis quelques années : 1° Variations pour le piano sur un thème de *la Famille suisse;* Vienne, Artaria. — 2° Six variations en *la;* Vienne, Haslinger. — 3° Six variations en *ut;* ibid. — 4° Trio pour piano, violon et alto, op. 3; Vienne, Weigl. — 5° Menuet pour piano; Vienne, Cappi.

COLOMBANI (Horace), ou **COLUMBANI**, contrepointiste du seizième siècle, né à Vérone, fut moine de l'ordre des Mineurs conventuels ou Grands Cordeliers, et maître de chapelle du couvent de Saint-François à Milan. Il a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Harmonia super vespertinos omnium solemnitatum psalmos 6 vocum;* Venise, 1576, in-4°. — 2° *Completorium et cantiones sex ordinibus distinctas quinis vocibus super* 8 *tonos decantandos;* Brescia, 1585, in-8°. — 3° *Harmonia super vespert. omn. solemnit. psalmodia* 6 *voc.; Venetiis, apud Gardanum,* 1579. — 4° *Harmonia super Davidicos Psalmos vespert. major. solemnit.* 5 *vocibus, cum duobus canticis B. V.; Brescia, Vinc. Sabio.* 1584.—5° *Ad vesperas modul. Davidicæ in omn. totius anni solemnit.* 9 *voc.;* Venetiis, apud Vincentium, 1587. — 6° *Il primo libro de' Madrigali a cinque voci;* Venezia, Amadino, 1587, in-4° obl. — 7° *Il secondo libro de' Madrigali a* 5 *voci;* ibid., 1584, in-4°. Le premier livre est une réimpression. Dans le *Corollario cantionum sacrarum* de Lindner, on trouve sous le n° 46 un *Te Deum* à cinq voix, de la composition

Digitized by Google

de Colombani. Le P. Martini dit (*Saggio fondam. prat. di contrap.*, t. II, p. 74) que Colombani fut un des musiciens célèbres du seizième siècle qui voulurent témoigner leur estime et leur admiration à Pierluigi de Palestrina, en lui dédiant une collection de psaumes de leur composition, en 1502. Le catalogue de la bibliothèque musicale du roi de Portugal indique aussi sous le nom de cet auteur : 1° *Madrigali a* 6. — 2° *Madrigali a* 10, *lib.* 1. — 3° *Dilettevoli Magnificat a* 9. — 4° *Magnificat a* 14.

COLOMBANI (Quirino), de Correggio, avait, au commencement du dix-huitième siècle, la réputation d'un musicien distingué. Il jouait bien de plusieurs instruments, et a laissé en manuscrit diverses compositions, parmi lesquelles on remarque les cantates pour soprano avec clavecin, *l'Agrippina, Fileno, Cleopatra et l'Andromeda*, qui se trouvent à Rome, dans la collection de l'abbé Santini. Il mourut à Rome, en 1735, non sans indice d'empoisonnement, dit Colleoni (1) : *Non senza sospetto di veleno.*

COLOMBAT (Marc), médecin à Paris, né à Vienne, dans le département de l'Isère, le 28 juillet 1797, a obtenu au concours de l'Institut, en 1833, un prix de cinq mille francs, fondé par M. de Montyon en faveur de ceux qui perfectionnent l'art de guérir, à cause de procédés découverts par lui pour la cure du bégaiement. Dans la même année M. Colombat a publié un livre relatif à cette partie de la médecine, sous ce titre : *L'Orthophonie, ou Physiologie et thérapeutique du bégaiement et de tous les vices de la prononciation;* Paris, un vol. in-8° de 400 pages. On y trouve de bonnes observations applicables au chant. On a aussi de M. Colombat un ouvrage important intitulé *Traité médico-chirurgical des maladies des organes de la voix, ou Recherches théoriques et pratiques sur la physiologie, la pathologie, la thérapeutique et l'hygiène de l'appareil vocal;* Paris, 1834, un vol. in-8° avec planches. Une deuxième édition a été publiée sous ce titre : *Traité des maladies et de l'hygiène des organes de la voix;* Paris, Mansut, 1838, in-8° avec 2 planches.

COLOMBE (Riccieri), dite *Colombe aînée.* *Voy.* Riccieri (*Colombe.*)

COLOMBE (Raphael della), dominicain, était recteur de théologie et prédicateur général à Florence, au commencement du dix-septième siècle. Parmi d'autres ouvrages, il a laissé en manuscrit une *Lettera all' autore del libro de' laudi spirituali della musica.* Ce manuscrit se conserve au couvent de *Santo-Marco* à Florence.

COLOMBELLE (Clotilde). *Voy.* Corelli.

COLOMBI (Joseph), né à Modène, en 1635, fut nommé maître de chapelle de la cour ducale au mois de décembre 1674, et succéda à Jean-Marie Bononcini dans la place de maître de chapelle de la cathédrale, en 1678. Il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de septembre 1694, où il cessa de vivre à l'âge de cinquante-neuf ans. On a imprimé de sa composition : 1° *Sinfonie da camera, op.* 1ª; Bologne, 1668, in-4°. — 2° *La Lira armonica, op.* 2ª; ibid. 1673. — 3° *Balletti, Correnti,* etc., *op.* 3ª; ibid, 1674. — 4° *Sonate a due violini con un bassetto, op.* 4ª; ibid., 1676. — 5° *Sonate da camera a tre stromenti;* ibid., 1689. Il existe encore dans la bibliothèque ducale douze autres œuvres imprimées de cet artiste; mais je n'en ai pas les titres. On conserve aussi dans la même bibliothèque quatre livres de sonates pour divers instruments, par Colombi, en manuscrit.

COLOMBINI (François), organiste et compositeur à Massa di Carrara, était né dans un village des environs de Padoue, en 1573. Il a fait imprimer : 1° *Motetti concertati a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, lib.* 3, *op.* 6; Venezia, Vincenti, in-4°, 1638; *lib.* 4° ibid., in-4°, 1641. — 2° *Salmi a* 4 *voci;* ibid. — 3° *Concerti a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci;* ibid. — 4° *Madrigali;* ibid., 1618.

COLOMBO (Nicolas), excellent facteur d'orgues, vivait à Venise en 1561; car ce fut dans cette année qu'il exécuta l'*Archiorgano* de Nicolo Vicentino. (*Voy.* ce nom.) Cet instrument avait un clavier de cent vingt-six touches auxquelles répondaient autant de tuyaux en bois, pour exécuter la musique des trois genres, diatonique, chromatique et enharmonique; mais la disposition de ces touches était telle que, malgré leur grand nombre, le clavier n'avait pas plus d'étendue qu'un clavier de moins de quatre octaves ordinaires.

COLOMBO (Jean-François-Antoine), cordelier, compositeur de musique, naquit à Ravenne au commencement du dix-septième siècle. Il fut maître de chapelle et organiste de l'église collégiale de Sainte-Thècle, dans sa ville natale. On connaît de lui les ouvrages suivants : 1° *Motetti;* Venise, 1643. — 2° *Missa et psalmi* 2 *et* 3 *vocibus concert.;* ibid., 1647. — 3° *Completorium, antiphonæ et litan.* 5 *voc.;* Venise, 1640. — *Syntaxis harmonica,* 2, 3 *et* 4 *voc.*

COLONNA (Fabio), en latin *Fabius Columna,* naquit à Naples, en 1567, d'une famille illustre. Botaniste distingué, il acquit de la célébrité par les ouvrages qu'il publia sur

(1) *Gli Scrittori di Correggio*, p. XIII.

Digitized by Google

l'objet principal de ses études. Il possédait aussi des connaissances étendues dans les langues latine et grecque, les mathématiques, la musique et la peinture. Ayant concouru à la fondation de l'académie des *Lyncei* à Rome, il prit depuis lors le nom de *Lynceo*. Dès son enfance, il avait éprouvé des atteintes d'épilepsie, dont il parvint à diminuer la violence par l'usage de la valériane; mais, dans les dernières années de sa vie, ce mal augmenta au point d'altérer ses facultés morales, et de le réduire à un état d'imbécillité. Il mourut à Naples, en 1650, âgé de quatre-vingt-trois ans. On a de lui un livre qui a pour titre : *Della Sambuca lincea, ovvero dell' instrumento musico perfetto*, libri III; Naples, 1618, in-4°. Cet ouvrage contient la description d'un instrument de l'invention de Colonna, propre à diviser le ton en trois parties égales, et qu'il appelle *Pentecontachordon*, parce qu'il était monté de cinquante cordes. Mersenne a donné la description de cet instrument dans son *Harmonie universelle*, liv. III, propos. XI. Doni dit que l'instrument et le livre sont absurdes (1); il ignorait que le système de la musique arabe est basé sur une absurdité semblable.

COLONNA (JEAN-AMBROISE), surnommé *Stampadorino*, fut un luthiste renommé qui vécut à Milan dans la première moitié du dix-septième siècle. Il a fait imprimer deux collections de pièces sous ces titres : 1° *Intavolatura di liuto*; Milan, 1616. — 2° *Intavolatura di chitarra spagnuola*; Milan, 1627.

COLONNA (JEAN-PAUL), maître de chapelle de Saint-Pétronne à Bologne et président de l'académie philharmonique, naquit à Brescia vers 1640, d'Antoine Colonna, constructeur d'orgues, suivant Cozzando, ou à Bologne, d'après d'autres biographes. Il apprit à jouer de l'orgue sous la direction d'Augustin Filipuzzi, puis il alla à Rome étudier la composition près de Carissimi, d'Abbatini et de Benevoli. De retour à Bologne, après plusieurs années d'absence, il fut un des premiers membres de l'académie des Philharmoniques, qui l'élut prince quatre fois, en 1672, 1674, 1685 et 1691. Il établit à Bologne une école de musique d'où sont sortis plusieurs bons musiciens, particulièrement J. Bononcini. Presque toutes ses compositions sont pour l'église; cependant il a fait représenter à Bologne, en 1693, un opéra intitulé : *Amilcare*. Jean-Paul Colonna doit être considéré comme un des compositeurs italiens les plus distingués du dix-septième siècle, particulièrement dans le style d'Église, et comme un des fondateurs de la bonne école de Bologne. Son épitaphe, qui se trouve dans l'église de Saint-Pétronne de Bologne, nous apprend qu'il mourut le 28 novembre 1695. Elle est du reste d'un goût assez mauvais, comme on peut juger ici :

JOANNES.PAULUS
CANTUS.BASIS ATQUE.COLVMNA
HIC.SITUS.EST
OMNIS.VOX.PIA.JUXTA.CANAT
OBIIT.QUARTO.KALEND.DECEMBRIS
MDCVC.

Voici la liste de ses ouvrages : 1° *Salmi brevi per tutto l'anno, a otto voci, con uno a due organi, se piace*, op. 1[a]; Bologne, 1681, in-4°. — 2° *Motetti sacri a voce sola con due violini e bassetto de viola*, op. 2[a]; ibid., 1691; c'est une réimpression. — 3° *Motetti a due e tre voci*, op. 3[a]; ibid., 1698. — 4° *Letanie con le quattro antifone della B. Vergine ad otto voci piene*, op. 4[a]; ibid., 1682, in-4°. — 5° *Messe piene a otto voci con uno a due organi*, op. 5[a]; ibid., 1684, in-4°. — 6° *Messa, salmi e responsori per li defonti, a otto voci piene*, op. 6[a]; ibid., 1685. — 7° *Il secondo libro de' salmi brevi a otto voci, con uno a due organi, se piace, con il Te Deum, etc.*, op. 7[a]; ibid., 1686, in-4°. — 8° *Compieta con le tre sequenze dell' anno, cioè : Victimæ Paschali, per la Resurrezione; Veni Sancte Spiritus, per la Pentecoste; e Lauda Sion Salvatorem, per il Corpus Domini, a otto voci piene*; ibid., 1687, in-4°. — 9° *Sacre lamentazioni della settimana santa, a voce sola*, op. 9[a]; ibid., 1689, in-4°. — 10° *Messe e salmi concertati a 3, 4 e 5 voci, se piace, con stromenti e ripieni a beneplacito*, op. 10[a]; ibid., 1691, in-4°. — 11° *Psalmi octo vocibus ad ritum ecclesiasticæ musices concinendi et ad primi et secundi organi sonum accommodati, liber tertius*, op. 11[a]; ib. 1694, in-4°. — 12° *Psalmi ad vesperas, musicis trium, quatuor et quinque vocum concentibus unitis cum symphoniis ex obligatione, et cum aliis quinque partibus simul cum illis canentibus ad placitum*, op. 12[a]; ibid., 1694, in-4°. — 13° *La Profezia d'Eliseo nell' assedio di Samaria*, oratorio; Modena, 1688, in-4o. Paolucci a inséré un *Pange lingua* de Colonna dans son *Arte pratica di contrappunto*, t. I[er], p. 199. L'ancien fonds de manuscrits de la mai-

(1) Fabius Columna, vir nobilis, rerumque naturalium diligentissimus, Neapoli nuper diem suum obiit : is, immatura pravaque ambitione instinctus, librum quemdam ad theoreticam musicam spectantem *Sambucæ linceæ* titulo juvenis adhuc effudit; quo nescio (parcant mihi ejus quæso manes) an quidquam ineptius, atque ἀμουσότερον jam dudum prodierit. (*De Præstantia musicæ veteris*, t. I, p. 99, ex operis.)

son Breitkopf à Leipsick contenait une messe de ce compositeur, à cinq voix, avec un orchestre ajouté par Harrer; une autre messe à trois chœurs, avec orchestre, et un oratorio de saint Basile, exécuté à Bologne, en 1680. Berardi a dédié le septième chapitre de la seconde partie de ses mélanges de musique (*Miscellanea musicale*) à Jean-Paul Colonna. Une collection des œuvres de musique d'église de ce compositeur célèbre, recueillie par ordre de l'empereur Léopold Ier, existe en partition manuscrite à la bibliothèque impériale de Vienne; elle contient : 1° Deux *Beatus vir* à 8 et à 9 voix avec instruments. — 2° Un *Benedictus Dominus Deus Israel* à 8 voix, sans accompagnement. — 3° Un idem à 9 voix avec instruments. — 4° Des Complies à 5 avec instruments. — 5° Cinq *Confitebor* à 3 voix et instruments. — 6° Deux idem à 4. — 7° Un idem à 5. — 8° *Credidi propter* à 3 voix et instruments. — 9° Trois *Credo* à 5 avec instruments. — 10° *Credo* à 8 avec instruments. — 11° *De profundis* à 4, idem. — 12° Quatre *Dixit* à 5 avec instruments. — 13° Quatre *Dixit* à 8 avec instruments. — 14° Trois idem à 9 avec instruments. — 15° *Domine ad adjuvandum* à 2 avec violons. — 16° Un idem à 4 avec instruments. — 17° 4 idem à 5 avec instruments. — 18° Deux idem à 8 avec instruments. — 19° Invitatoire des morts à 8 voix à *capella*. — 20° *Kyrie* et séquences des morts (*Dies iræ*) à 5 voix et instruments. — 21° *Lætatus sum* à 5 voix et instruments. — 22° *Laudate Dominum* à 9 et instruments. — 23° *Laudate Dominum* à 3 chœurs sans accompagnements. — 24° Trois *Laudate pueri* à 4 voix avec violons. — 25° Un idem à 8 et instruments. — 26° Un idem à 9 et instruments. — 27° Sept *Magnificat* à 5 et instruments. — 28° Trois idem à 9 et instruments. — 29° Sept messes à 5 voix et instruments. — 30° Une idem à 6 et instruments. — 31° Une idem à 8 et instruments. — 32° Deux idem à 9 et instruments. — 33° *Miserere* à 8 en deux chœurs sans accompagnement. — 34° Un idem à 10 avec instruments. — 35° *Diffundite flores*, motet à 3 voix avec violons. — 36° *Jubilate, cantate, videte* à 5 avec instruments. — 37° *Lyra, plectra, plaudite* à 5 avec instruments. — 38° *O magnum divini amoris opus* à voix seule et violons. — 39° *Nunc dimittis* à 5 et instruments. — 40° *Stabat Mater* à 5 et instruments. — 41° Un idem à 2 chœurs et orgue. — 42° Deux *Veni Creator* à 5 et instruments. — 43° *Veni Sancte Spiritus* à 5 et instruments. — 44° *Absalone*, oratorio en 2 parties avec instruments.

COLTELLINI (Jean), surnommé *il Violino*, musicien au service du magistrat de la ville de Bologne, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. Il a publié de sa composition : *Il primo libro de' madrigali a 5 voci;* Ferrare, ap. Vittoria Baldini, 1579. Le deuxième livre a paru en 1582, et le troisième en 1586, chez le même éditeur.

COLTELLINI (Céleste), excellente cantatrice, fille du poëte de ce nom, est née à Livourne en 1764. Elle n'avait que dix-sept ans lorsqu'elle débuta à Naples, en 1781. L'empereur Joseph II, l'ayant entendue en 1783, lors du voyage qu'il fit en Italie, en fut si charmé, qu'il la fit engager à l'Opéra de Vienne, avec un traitement de dix mille ducats. En 1790, elle était retournée à Naples, et y chantait avec le plus grand succès. Sa voix était un mezzo soprano. Reichardt dit que le rôle de Nina était son triomphe. C'est pour elle que Paisiello écrivit cet ouvrage. Son talent d'expression était si admirable, son accent si pathétique dans la délicieuse romance, *Il mio ben quando verrà*, qu'une grande dame, fondant en larmes, s'écria : *Si, si, lo rivedrai il tuo Lindoro* (Oui, oui, tu le reverras, ton Lindor). Vers 1795 elle s'est retirée pour se marier avec un négociant français nommé *Méricofre*, que la révolution napolitaine obligea de se réfugier à Marseille en 1800. Madame Méricofre y resta jusqu'en 1804, puis elle retourna à Naples, et y vécut encore longtemps. Lablache, qui, dans sa jeunesse, la connut et fit souvent de la musique avec elle, disait que, quoique vieille, elle lui faisait comprendre, par la perfection de son style, ce qu'avait été l'art du chant à la belle époque du dix-huitième siècle.

COMA (Annibal), compositeur italien qui florissait dans la seconde moitié du seizième siècle, naquit à Carpi, dans le duché de Modène; suivant Tiraboschi (*Bibliot. modenese*, t. VI, p. 582), mais plutôt à Rovigo, d'après le frontispice de ses madrigaux à cinq voix. On connaît de lui : 1° *Madrigali a cinque voci con un dialogo a otto;* Venise, Ant. Gardano, 1568, in-4° obl. — 2° *Il primo libro de' Madrigali a quattro voci;* ibid., 1585. — 3° *Il secondo libro de' Madrigali a quattro;* ibid., 1588. Deux autres livres de madrigaux à quatre voix ont paru postérieurement; mais je n'en ai pas les dates.

COMA (Antoine), maître de chapelle de la collégiale de Saint-Blaise, à Cento, dans l'État de l'Église, s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages suivants : 1° *Officium B. M. V. quinque vocibus; Venetiis, ap. Ric. Amadinum*, 1606. — 2° *Sacræ cantiones* 1,

Digitized by Google

2, 3 *et* 4 *vocum*, et *Stabat Mater*, op. 5; Bologne, J. Rossi, 1614, in-4°.

COMANEDO (Flaminio), compositeur, né à Milan vers 1570, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Canzonette a 3 voci*, lib. 1; Venise, 1601. — 2° *Canzonette a 3 voci*, lib. 2; Milan, 1602. — 3° *Madrigali a cinque voci;* Venise, 1615. — 4° *Vesperi a quattro voci, con partitura per l' organo;* Venise, 1618.

COMBI (Pietro), compositeur dramatique, né à Venise vers 1810, n'est connu que par les titres de quelques opéras qui n'ont pas réussi et dont on n'a rien retenu. Le premier, joué au théâtre *Nuovo* de Naples, pendant le carnaval de 1834, était intitulé *la Sposa e l'Eredità*. En 1838 M. Combi fit jouer à Trieste *Adelaïde di Franconia;* en 1839, *Ginevra di Monreale*, à Gênes; dans l'année suivante, *Cosmo di Medici*, à Padoue; en 1841, *Luisa Strozzi*, à Gênes; et enfin, en 1842, *Cleopatra*, dans la même ville.

COMES (Jean-Baptiste), compositeur espagnol, naquit dans la province de Valence vers 1560. Il fut nommé maître de chapelle de l'église métropolitaine de la capitale de cette province, à la fin du seizième siècle, et plus tard il abandonna cette place pour la direction du chœur de l'église appelée *del Patriarca*, laquelle avait été fondée par le bienheureux Jean de Rivera. Il conserva cette place jusqu'à sa mort. Comes est considéré en Espagne comme le chef de l'école de Valence. Ses œuvres, répandues dans les églises de l'Espagne, sont conservées particulièrement à Valence et à l'Escurial. Elles sont remarquables par l'élégance et le naturel du chant de toutes les parties. M. Eslava a publié de ce musicien distingué, dans sa collection intitulée *Lira sacro-hispana*, un Répons des matines de Noël, à 12 voix en trois chœurs, dont le mérite justifie la réputation de Comes en Espagne.

COMETTANT (Jean-Pierre-Oscar), compositeur et littérateur, est né à Bordeaux (Gironde), le 18 avril 1819. Arrivé à Paris à l'âge d'environ dix-huit ans, il fut admis au Conservatoire le 26 novembre 1839, et y devint élève de M. Elwart pour l'harmonie; puis il suivit le cours de contrepoint et de composition de Carafa. Au mois de janvier 1844, il sortit de cette école, et commença à se faire connaître par quelques productions légères qui furent bien accueillies. En 1852, il se rendit aux États-Unis et revint en France trois ans après. Précédemment, en 1848, il avait pris part au concours ouvert par le gouvernement pour la composition de chants nationaux en chœur destinés spécialement à l'*Orphéon* de Paris et aux sociétés chorales de France : une médaille lui fut décernée dans ce concours pour son chant en chœur intitulé *Marche des travailleurs*. Vers le même temps, M. Comettant épousa une jeune cantatrice de talent, qui se fit applaudir dans les concerts de Paris et de quelques villes des départements, pendant les années 1849 et suivantes. Au nombre des ouvrages qui ont fait connaître M. Comettant comme compositeur, on remarque des fantaisies pour le piano sur des thèmes d'opéras (*Robert Bruce*, *Giralda*, *l'Enfant prodigue*, *Zerline*, *le Juif errant*, etc.); un caprice brillant sur *la Barcarolle*, op. 16; une fantaisie intitulée *la Bianchina*, op. 59; des études, parmi lesquelles on distingue la *Rêverie maritime*, dédiée à M[me] Pleyel, et *Gabrielle;* trois duos caractéristiques pour piano et violon; des chœurs, au nombre desquels *le Joyeux Malbrough*, *la Marche des travailleurs*, *Hymne à la Vierge*, et un morceau élégant et plein de fantaisie intitulé *l'Alboni, grande valse vocalisée à deux chœurs;* des mélodies à voix seule avec piano, etc. M. Comettant a pris part à la rédaction de plusieurs revues musicales, notamment à celle du *Siècle*. Homme d'esprit et critique instruit, il a su donner de l'intérêt aux produits de sa plume. Les ouvrages qui lui assurent une place distinguée dans la littérature sont : 1° *Trois ans aux États-Unis; étude des mœurs et coutumes américaines*, 1 vol. in-18. — 2° *La Propriété intellectuelle au point de vue de la morale et du progrès;* Paris, 1858, 1 vol. gr. in-18. — 3° *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle. Adolphe Sax* (le célèbre facteur d'instruments de musique) : *ses ouvrages et ses luttes;* Paris, Pagnerre, 1860, 1 vol. gr. in-8° de 552 pages. — 4° *Portefeuille d'un musicien;* ibid., 1 vol. in-18.

COMI (Gaudence), né à Civita-Vecchia en 1749, se fixa à Paris vers 1784, et y fut attaché au service du prince de Conti. En 1786 il publia à Paris *Six Symphonies à huit parties*, op. 1, qui furent bien accueillies; elles furent suivies de six autres œuvres, consistant en trios, symphonies à grand orchestre, et six sonates pour deux cors et basse.

COMMER (François), fils d'un architecte, est né à Cologne, le 23 janvier 1813. Pendant qu'il suivait les cours du collége des Jésuites, il reçut les premières leçons de musique d'un artiste de cette ville, nommé L. Kubel; puis il devint élève de Joseph Klein. A l'âge de quinze ans (1828) il obtint la place d'organiste au couvent des Carmélites, et peu de temps après il entra dans le chœur de la cathédrale. On y exécuta

Digitized by Google

plusieurs de ses compositions, parmi lesquelles se trouvait un graduel à 2 voix, avec orchestre, qui fut publié à Cologne en 1832. Peu de temps après, il partit pour Berlin, dans le but de compléter son instruction dans la musique : il y reçut des leçons de A. W. Bach pour l'orgue, suivit les cours de Marx (*voy.* ce nom) à l'université, et prit des leçons de composition de Rungenhagen. Ce maître, qui dirigeait alors l'académie royale de chant, le chargea des fonctions de bibliothécaire de cet établissement, où se trouvent un grand nombre d'œuvres des compositeurs des seizième et dix-septième siècles, qui proviennent de la collection rassemblée autrefois par Forkel (*voy.* ce nom). Pour sa propre instruction, Commer mit en partition une partie des plus beaux ouvrages de ce genre, et les publia en 1839, en quatre cahiers ou volumes, sous ce titre *Musica sacra. Sammlung der Meisterwerke des* 16en, 17en, *und* 18en *Jahrhunderts* (Recueil des plus belles compositions de musique sacrée des 16e, 17e et 18e siècles); Berlin, Bote et Bock, gr. in-4°. Le premier volume renferme un choix de pièces d'orgue des plus grands maîtres; le deuxième, des messes et motets de Carnazzi, Cordans, Durante, Fabio, Gallus, Gumpelzhaimer, Gaspard de Kerle, Legrenzi, Lotti, Mastioletti, Menegali, Palestrina et L. de Vittoria, pour des voix d'hommes, avec une basse chiffrée pour l'orgue; le troisième volume contient des hymnes, motets, antiennes et psaumes depuis quatre voix jusqu'à huit, en latin et en allemand, par Caldara, Palestrina, Legrenzi, Jean Gabrieli, Leo, Alexandre Scarlatti, Jean Walter, Henri Schütz, Michel Prætorius, Hammerschmidt et Pachelbel. Enfin, on trouve dans le quatrième volume un choix de chants classiques pour voix de contralto tirés des œuvres de Hændel, Hasse, Pergolèse, Durante, Jomelli, Lotti, Leo, Telemann et Roll. M. Commer reçut du roi de Prusse Frédéric-Guillaume III la grande médaille d'or pour cette publication. En 1842 il mit en musique, à la demande de M. de Humboldt, *les Grenouilles* d'Aristophane, et dans l'année suivante l'*Électre* de Sophocle : ces deux ouvrages ont été exécutés à Berlin. Dans les années 1844 et 1845, M. Commer fut nommé membre de l'académie royale des beaux-arts de Berlin, et de la société Néerlandaise de Rotterdam pour les progrès de la musique. Ce fut aussi dans le même temps qu'il reçut sa nomination de directeur du chœur de l'église Sainte-Edwige, et celle de professeur de chant à l'école royale d'Élisabeth. En 1847, il fonda avec Kullak une société de musique. Une deuxième collection de musique ancienne avait été entreprise par cet artiste : elle a été publiée sous le patronage de la société de Rotterdam, et a pour titre *Collectio operum musicorum Batavorum sæculi XVI. Edidit Franciscus Commer;* Mayence et Bruxelles, Schott (sans date), gr. in-4°. Cette collection, dont 10 cahiers ou volumes ont paru jusqu'à ce jour (1857), renferme des compositions de Clément (non papa), Willaert, Jacques Vaet, Jean de Clèves, Sébastien et Chrétien Hollander, ainsi que de plusieurs autres musiciens des Pays-Bas qui ont vécu dans le seizième siècle. Une troisième collection d'ancienne musique des dix-septième et dix-huitième siècles a été publiée par M. Commer, sous le titre de *Cantica sacra;* Berlin, Trautwein (J. Guttentag), 2 volumes. Homme d'érudition et d'une grande activité de travail, M. Commer a préparé plus de 30 volumes de la collection des musiciens des Pays-Bas, et, parmi ses autres travaux, il a mis en partition plus de mille messes, motets et psaumes. Ses propres compositions publiées consistent en 19 cahiers de chants et de *Lieder* pour 1, 2 et 3 voix, avec acc. de piano; 11 cahiers de chants pour 4 voix d'hommes; 10 cahiers de psaumes, motets et messes pour 4 voix d'hommes; 8 cahiers de motets à 4 voix diverses; environ cent morceaux pour 1, 2, 3 et 4 voix, insérés dans divers recueils. Ses ouvrages non publiés, mais qui ont été exécutés soit à Berlin, soit en plusieurs autres villes de l'Allemagne, sont : 1° *Der Zauberring* (l'Anneau magique), oratorio pour voix d'hommes avec orchestre, exécuté à Berlin en 1843, à Strelitz en 1845, et à Cologne en 1850. — 2° *Der Kiffaenser* (la Querelle domestique), pour voix d'hommes et orchestre. — 3° Cinq messes solennelles pour 4 voix et orchestre. — 4° Onze messes pour 4 voix et orgue. — 5° Graduel, offertoire et répons pour la semaine sainte. — 6° Ouverture, entr'actes, chœurs et ballets de la tragédie *Clotilde Montalvi*. — 7° *Te Deum* pour chœur et orchestre, exécuté par l'académie de chant, à Berlin, pour l'anniversaire de la naissance du roi, en 1846. — 8° *Domine salvum fac* et cantate solennelle pour la même circonstance, en 1855. — 9° *Les Grenouilles* d'Aristophane et l'*Électre* de Sophocle, pour voix d'hommes et orchestre; 10° Douze motets à 4 voix et orchestre. — 11° Douze motets à 4 voix et orgue. — 12° Cantate de la Passion, pour voix d'hommes et orgue. — 13° Grand nombre de morceaux pour diverses solennités, tous à 4 voix et orchestre. M. Commer a été nommé en 1850 professeur de chant au collége Frédéric-Guillaume et au Collége français. Le roi de Prusse l'a décoré en 1856 de

Digitized by Google

l'ordre de l'Aigle rouge de quatrième classe.

COMOLA (Ange), excellent chanteur dans le style d'église, naquit à Isoletta, près de Verceil, vers 1769. Il apprit la musique sous la direction du chanoine Saltelli, fut attaché pendant quelque temps, comme chanteur, à la cathédrale de Verceil, et devint ensuite chanoine à Varallo, où il est mort en 1823. Il a laissé en manuscrit des messes et des motets.

COMPAN (Honoré), professeur de harpe et violoniste à Paris. On a de lui : 1° Pièces en concerts pour la harpe; Paris, 1779. — 2° Recueil de petites pièces pour la harpe; ibid. — 3° *Méthode de harpe, ou Principes courts et clairs pour apprendre à jouer de cet instrument. On y a joint plusieurs petites pièces pour l'application des principes, et quelques ariettes choisies, avec accompagnement*; Paris, Thomassin, 1783. Compan vivait encore en 1798; il était alors violoniste au théâtre de la Pantomime nationale. On a publié sous son nom une *Petite Méthode de musique*; Paris, Frère.

COMPARETTI (André), physicien et médecin, né dans le Frioul au moins d'août 1746, mourut à Padoue le 22 décembre 1801. On a de lui un ouvrage important sur l'anatomie de l'oreille, intitulé *Observationes anatomicæ de aure interna comparatæ*; Padoue, 1789, un vol. in-4°. Ce livre a pour but de démontrer que le siége de l'ouïe se trouve dans le labyrinthe membraneux de l'oreille.

COMPENIUS (Henri), constructeur d'orgues et compositeur, naquit à Nordhausen, vers 1540. Il fut un des cinquante-deux examinateurs nommés pour la réception du grand orgue de Groningue, en 1596. Ses ouvrages les plus connus sont : 1° L'orgue de la cathédrale de Magdebourg, composé de trois claviers, pédale et quarante-deux jeux, terminé en 1604. — 2° Celui de l'abbaye de Riddageshausen, à trois claviers, pédale et trente et un jeux. Comme compositeur, il a publié : *Christliche harmonia, zu Ehren dess new erwehlten Raths des 1572 Jahrs in Erffurdt, mit 5 Stimmen componirt*, 1572.

COMPENIUS (Isaïe), organiste, facteur d'orgues et d'instruments du duc de Brunswick, naquit vers 1560. Il vivait à Brunswick vers 1600. On doit à Prætorius des renseignements sur cet artiste et sur ses travaux. C'est de lui que nous apprenons que Compenius avait écrit un traité de la construction des tuyaux d'orgue et de quelques autres parties de cet instrument. Prætorius promettait de mettre au jour cet ouvrage, mais il n'a jamais paru. Le même écrivain dit (*Syntagma mus.*, t. II, p. 140) que Compenius a inventé un jeu de flûte en bois (double flûte, *doifløte*) qui chantait à la fois comme *huit* et comme *quatre pieds*, c'est-à-dire à l'octave. Ce jeu se trouve assez communément dans les orgues de la Thuringe. Les orgues qui ont été construites par Compenius sont : 1° celui du château de Hessen, composé de vingt-sept jeux en tuyaux de bois, construit en 1612, et qui fut placé en 1616 à Frederichsbourg, en Danemark; 2° le grand orgue de Bückebourg, de quarante-huit jeux, trois claviers et pédale, construit en 1615; 3° l'orgue de l'église Saint-Maurice, à Halle, construit en 1625.

COMPENIUS (Louis), constructeur d'orgues, paraît avoir vécu à Erfurt vers le milieu du dix-septième siècle. En 1649 il a fini l'orgue de l'église des Prédicateurs, dans la même ville, auquel on a ajouté plusieurs jeux depuis lors.

COMPÈRE (Louis), célèbre contrepointiste, naquit vers le milieu du quinzième siècle. M. l'abbé Baini, citant ce musicien dans l'index de ses Mémoires sur la vie et les ouvrages de Pierluigi de Palestrina, le désigne sous le surnom de *le Normant*, mais sans indiquer dans l'ouvrage sur quelle autorité il lui donne cette qualification. Sans doute il s'est appuyé de quelque manuscrit ou ancienne publication; mais je crois qu'il a été induit en erreur par une similitude de nom, comme je le ferai voir tout à l'heure. Il est au moins vraisemblable que Compère n'est pas né en Normandie, et qu'il a vu le jour dans l'ancienne Flandre française, car Claude Hémeré (*Tabell. chronol. decan. Sancti-Quintini*, p. 162) et Colliete (*Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois*, t. III, p. 159) disent, d'après des actes authentiques et des registres anciens, que Compère fut d'abord enfant de chœur à la cathédrale de Saint-Quentin.

Le nom de ce musicien a donné lieu à beaucoup d'erreurs. L'abbé Baini l'appelle « *Loyset*, « detto *Compere*, e *mon Compere* come *il Normant*. » Kiesewetter semble hésiter sur le nom véritable, car il indique dans son Mémoire sur les musiciens belges, couronné par l'Institut des Pays-Bas (p. 32), et dans son ouvrage postérieur intitulé *Geschichte der europæische abendlændischen oder unsrer heutigen musik* (p. 56), le nom de *Compère* comme celui de famille, et *Loyset* comme le prénom, tandis que, dans ce dernier ouvrage (p. 103), il indiqua d'abord celui de *Loyset*, puis celui de *Compère* (1).

(1) Kiesewetter a été fort blessé de ce passage de la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, et s'est empressé d'en essayer la réfutation, dans un article signé des deux initiales supposées P. P., lequel fut in-

Digitized by Google

Forkel, qui ne dit rien de Compère, parle d'un musicien nommé *Loyset Piéton* (*Allgem. Geschichte der Musik*, t. II, p. 648), et considère *Loyset* comme le nom, et *Piéton* comme un sobriquet (1). Or Piéton (Louis) fut un musicien né vers la fin du quinzième siècle, ou plutôt au commencement du seizième, à Bernay, en Normandie (*voy.* PIÉTON), et c'est lui qui a été désigné autrefois sous le nom de *le Normant*. Au surplus, il ne peut y avoir confusion entre les deux musiciens, pour qui examine avec attention ce qui les concerne; car Piéton est nommé avec ou sans son prénom *Loyset*, dans tous les recueils qui renferment quelqu'une de ses compositions; et il est à remarquer que le plus ancien de ces recueils est de 1534 : les autres vont jusqu'en 1548, c'est-à-dire trente ans après la mort de Loyset Compère. C'est donc de celui-ci que Jean Lemaire de Belges a parlé dans ces vers du poëme de *Vénus*, écrit avant 1512 :

> Les termes doux de Loyset Compère
> Font mélodie aux cieux même confine (2).

Il y a un demi-siècle d'intervalle entre Compère et Piéton.

Quant au nom de *Loyset*, c'est le diminutif de *Loys* (Louis), c'est-à-dire *le petit Louis*; dénomination d'amitié et de bienveillance dont on se servait, à l'égard de certains artistes, comme on disait autrefois dans les Pays-Bas *Jannekin* pour *Jan* (Jean), *Josekin* pour Josse (Joseph), *Pierkin* ou *Pieyerkin* pour *Pieyer* (Pierre); ainsi *Loyset* (le petit Louis) était le prénom de *Compère*. A l'égard de la dénomination de *Monsieur mon Compère*, qu'on trouve dans un manuscrit des archives de la chapelle pontificale (n° 42) et dans plusieurs autres endroits, on ne peut douter que ce ne soit un jeu de mots auquel le nom du musicien avait donné lieu. Ces sortes de plaisanteries étaient fort en usage au temps où Compère vivait. E.-L. Gerber estropie le prénom de Loyset en celui de Loset, et y ajoute celui de *Samsom*, qu'il écrit *Sampsom* : je ne sais où il a pris cela.

Il est à peu près hors de doute que Compère a été élève d'Okeghem (*voy.* ce nom), et qu'il fut le condisciple de Josquin, car Guillaume Crespel, qui fut aussi élève d'Okeghem, le nomme, dans sa *Déploration* sur la mort de ce grand musicien rapportée à l'article BAUMEL. (*Voy.* ce nom.) M. Ch. Gomart, dans ses *Notices historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin*, etc., a publié l'extrait d'un ancien ouvrage manuscrit, par Quentin Delafons, duquel il résulte que Louis Compère avait obtenu un canonicat à la cathédrale de cette ville, dont il fut chancelier, et qu'il mourut dans cette situation, le 16 août 1518. (*Voy.* les Notices de M. Gomart, p. 41 et 42). Voici le passage :

« Plus bas et assez proche de la porte du « vestiaire, on rencontre la sépulture de M^e^ « Compère (Louis), chanoine et chancelier de « cette église, avec ces vers écrits tout à l'en- « tour d'une grande pierre noire, qui nous ap- « prennent qu'il est mort le 16 août 1518 :

> « Hoc legitur saxo Ludovicus Compater unus,
> « Musarum splendor dulcisonumque decus;
> « Mille annis jungas quinquagentos ter quoque senos,
> « Sextanto augusti legis hac, subsiste parumper
> « Pro quamcumque potes manibus opem. »

« A peu de distance de cette sépulture, on « trouve encore contre le gros pilier de la cha- « pelle de Notre-Dame de Lorette cette ins- « cription gravée sur une lame de cuivre :

Epitaphium Ludovici Compatris quondam cujus ecclesiæ celebris canonici cantorisve eximii.

> « Clauditur obscuro Ludovici Compatris antro
> « Rodenda a propriis hic caro verminibus.
> « Musas, dum vixit, nobis contrater amœnas
> « Excoluit; manes sint ubi vita docet.
> « Carmina quæ tumulo sunt circumscripta legenti,
> « Annus quo periit proditur atque dies.
> « L'an 1518, en août, 16 jours. »

« Et ici sont deux mains jointes ensemble, « avec ces mots : *Comme à Compère* (1). »

Tous les auteurs du seizième siècle s'unissent pour louer le savoir qu'il avait acquis dans son art; ce que nous connaissons de ses ouvrages s'accorde avec les éloges qui en ont été faits. Malheureusement ces ouvrages sont en petit nombre. Dans un recueil imprimé à Venise par Petrucci de Fossombrone, en 1502, et qui a simplement pour titre *Motetti XXXIII*, on trouve deux motets de Compère, avec d'autres de Josequin (*sic*) de Près, de Brumel, de Gaspar, de Ghiselin,

séré dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (ann. 1837, n° 35), et qui n'est qu'un long verbiage, un véritable galimatias, duquel il est impossible de rien conclure, si ce n'est qu'il m'y dit des injures. Homme d'un mérite incontestable, Kiesewetter avait malheureusement une vanité puérile qui se révoltait contre toute critique de ses ouvrages.

(1) In der Ueberschrift dieser Motette führt *Loyset* den beynamen *Pieton* (loc. cit.).

(2) Je me suis trompé évidemment lorsque j'ai dit dans la première édition de cette Biographie qu'il s'agit de Pieton dans ces vers.

(1) Tout ceci prouve que j'étais dans le vrai sur ce qui concerne la patrie de Compère ainsi que sur ses noms et prénoms, dans la première édition de la *Biographie universelle des musiciens*, et que Kiesewetter s'est égaré dans l'opposition qu'il a voulu me faire à ce sujet.

Digitized by Google

d'Alexandre Agricola et de Pinarol. Les trois livres de la collection rarissime imprimée par le même Petrucci, dans les années 1501 à 1503, sous le titre *Harmonice Musices Odhecaton*, renferme aussi des compositions de Compère. Le savant et exact M. Antoine Schmid, conservateur de la bibliothèque impériale de Vienne, a donné la description détaillée et le contenu du troisième livre de ce recueil dans son ouvrage intitulé *Ottaviano dei Petrucci da Fossombrone*. On y voit (p. 37 et suiv.) que le livre a pour titre *Canti C. N° centocinquanta*. Dans ces cent cinquante chants, tous à quatre voix, on trouve ceux-ci de Compère : 1° *Unne playsante fillete;* 2° *Mon père ma done mari;* 3° *Royne du ciel;* 4° *E vray Dieu que payne*. Les deux premiers livres de ce précieux recueil, longtemps inconnus, ont été retrouvés récemment par le savant M. Gaspari (*voy.* ce nom), de Bologne, et M. A. Catelani en a donné une très-bonne notice dans la *Gazzetta musicale di Milano*. (*Voy.* Catelani.) Dans le catalogue du contenu de ces livres, on trouve neuf morceaux de Compère à quatre voix et huit à trois voix. L'*Odhecaton* renferme donc vingt et une compositions de Compère qui ne se trouvent pas ailleurs. Le quatrième livre des chants originaux connus sous le nom de *Frottole*, lesquels sont presque tous composés par des Italiens, renferme deux pièces de Compère; ce qui semble indiquer qu'il avait visité Venise dans sa jeunesse. Ce quatrième livre, publié à Venise par Petrucci, sans date, mais en 1504 ou 1505 au plus tard, a pour titre *Strambotti, Ode, Frottole, Sonetti, et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto*. Les pièces composées par Compère sont : 1° *Che fa la ramacina;* 2° *Scaramella fa la galla*. Les *Fragmenta missarum* publiés par le même Petrucci, petit in-4° obl. (s. d.), contiennent un *Asperges me*, à quatre voix, et un *Credo* de la messe intitulée *Mon père*, également à quatre voix, composés par Compère. Le troisième livre des *Motetti de la Corona*, imprimé par Petrucci à Fossombrone en 1519, contient le motet : *O bone Jesu, illumina oculos*, sous le nom de *Loyset*. M. Antoine Schmid pense que ce prénom indique Piéton; mais, par les motifs dont il est parlé, il est plus vraisemblable que le morceau appartient à Compère. Enfin un recueil de motets à trois voix intitulé *Trium vocum Cantiones centum, etc.*, et publié à Nuremberg, en 1541, par Jean Petreius, est formé de morceaux composés par Loyset Compère, Mouton, Laurent Lemblin, Arnold de Bruck, Ant. Divitis, Henri Isaac, Sampsom, Benoît Ducis, Walther, Georges Forster, Adrien Willaert, Josquin, Clément Jannequin, Jean Gero, etc.

Le volume manuscrit des archives de la chapelle pontificale, coté n° 42, renferme (p. 78 et suivantes) un motet à cinq voix, composé par Compère sur des paroles différentes aux diverses parties : le ténor et le deuxième contralto chantent : *Fera pessima devoravit filium meum Joseph*, pendant que le soprano, le premier contralto et la basse font entendre des vers sur les querelles du pape Jules II et de Louis XII, roi de France.

Le manuscrit précieux qui appartenait à Guilbert de Pixérécourt, et dont il a été fait mention aux articles de Busnois et de Caron (*voy.* ces noms), contient plusieurs pièces de Compère, que l'auteur de cette Biographie a mises en partition, pour faire partie d'une collection de monuments des premiers temps de la musique harmonique.

COMTE (Antoine le), maître de musique des églises de Sainte-Marie et de Saint-Martin, à Marle, vers la fin du dix-septième siècle, a publié : *Missa quinque vocibus ad imitationem moduli :* O vivum ineffabilem; Paris, Christophe Ballard, 1685, in-fol.

COMTE (Auguste), mathématicien et fondateur de la doctrine du *positivisme*, est né à Montpellier, le 12 janvier 1798. Admis à l'École polytechnique en 1811, il y a fait de fortes études mathématiques. Depuis 1832 jusqu'en 1848 il a rempli dans cette école les fonctions de répétiteur d'analyse, puis d'examinateur des candidats pour l'admission. L'examen des théories philosophiques et socialistes de cet esprit distingué n'appartient pas à cet ouvrage. M. Comte n'y trouve sa place que pour les *Considérations générales sur l'acoustique* qui font partie de son *Cours de philosophie positive* (Paris, 1835 et années suiv., 6 volumes in-8°), et qui se trouvent dans le tome IIe, pages 595-637. Cet aperçu général de la science renferme des vues originales qui ont de la portée.

CONCEIÇAM (Philippe da), moine portugais, né à Lisbonne, vécut dans un couvent à Castella, vers le commencement du dix-septième siècle. La Bibliothèque du roi de Portugal possédait des *Vilhancicos do sacramento e Natal* de sa composition.

CONCEIÇAM (Pierre da), clerc régulier, né à Lisbonne, fut à la fois bon poëte et compositeur distingué. Il est mort le 4 janvier 1712, à peine âgé de vingt et un ans. Machado (*Bibl. Lusit.*, t. III, p. 569) donne la liste suivante de ses compositions : 1° *Musica a 4 coros*, pour une comédie. — 2° *Loa com musica a 4 vozes*

Digitized by Google

— 3° *Vilhancicos a* 3, 4 *e* 8 *vozes*. — 4° *A cetera, e solfa de hum vilhancico*. — 5° *In exitu Israel de Egypto a* 4 *vozes, fundadas sobre o Canto-Chao do mesmo psalmo* (*In exitu Israel*, à quatre voix, sur le plain-chant de ce psaume).

CONCEIÇAM (NUNO DA), moine portugais, né à Lisbonne, étudia la musique avec succès dans sa jeunesse, et devint maître de chapelle de son couvent à Coïmbre, où il est mort en 1737. On y conserve en manuscrit ses compositions, qui consistent en hymnes, motets, psaumes, etc.

CONCILIANI (CHARLES), chanteur habile, né à Sienne en 1744, débuta sur le théâtre de Venise, et eut bientôt une brillante réputation. En 1763 il passa au service de la cour de Bavière, mais il y resta peu, ayant été invité par Frédéric II, roi de Prusse, à faire partie de sa chapelle. Il vivait encore en 1812, et habitait une jolie maison de campagne près de Charlottenbourg, où il avait rassemblé une fort belle bibliothèque de musique. Les qualités qui distinguèrent cet artiste furent une belle mise de voix, une grande légèreté, et surtout un trille admirable.

CONCONE (JOSEPH), professeur de chant et compositeur, est né à Turin vers 1810, et y a fait ses études musicales. Le premier ouvrage qui le fit connaître fut un opéra intitulé *un' Episodio di S. Michele*, représenté à Turin en 1836. L'année suivante M. Concone s'établit à Paris, où il se livra à l'enseignement du chant. Il y a publié : 1° *Comtesse et Bachelette*, duettino pour 2 sopranos avec piano. — 2° *Judith*, scène et air pour *mezzo soprano* avec piano. — 3° *Les Sœurs de lait*, duettino pour 2 sopranos avec piano. — 4° Cinquante leçons de chant pour le médium de la voix; Paris, Richault. — 5° Exercices pour la voix avec piano, faisant suite aux Cinquante leçons pour le médium de la voix ; ibid. — 6° Quarante nouvelles leçons de chant spécialement composées pour basse; ibid. — 7° Quinze vocalises pour soprano, servant d'études de perfectionnement. — 8° Quinze vocalises pour contralto, servant d'études de perfectionnement. — 9° Des mélodies, des romances, etc. Après la révolution de 1848 M. Concone est retourné dans sa patrie.

CONDILLAC (ÉTIENNE-BONNOT DE), abbé de Mureaux, philosophe distingué du dix-huitième siècle, naquit à Grenoble en 1715. Ayant été nommé précepteur du duc de Parme, petit-fils de Louis XV, il écrivit pour son élève son *Cours d'études*, l'un des fondements les plus solides de sa réputation. En 1768 il fut reçu à l'Académie française, à la place de l'abbé d'Olivet. Il mourut dans sa terre de Flux, près de Beaugency, le 3 août 1780. Dans son *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, il traite *de l'origine et des progrès du langage et de la musique*, 2e partie, § 5. Hiller a donné une traduction allemande de ce morceau dans ses *Notices et extraits sur la musique*, année 1766, p. 269. Ce que dit Condillac concernant la musique prouve que les meilleurs esprits peuvent s'égarer lorsqu'ils parlent de ce qu'ils ignorent.

CONESTABILE (le marquis JEAN-CHARLES), amateur distingué de musique, écrivain élégant et membre de plusieurs académies, né à Pérouse (*Perugia*), vers 1812, s'est fait connaître d'abord dans sa patrie par divers écrits étrangers à l'objet de ce dictionnaire. Il est cité ici pour les deux ouvrages suivants, où se font remarquer l'esprit de critique et l'agrément du style : 1° *Vita di Niccolò Paganini da Genova*; Perugia, typographia di Vicenzo Bartelli, 1851, 1 vol. in-8° de 317 pages. — 2° *Notizie biografiche di Baltassari Ferri, musico celebratissimo, compilato da*, etc.; Perugia, typographia Bartelli, 1846, in-8° de 15 pages.

CONFORTI (JEAN-BAPTISTE), compositeur italien, élève de Claude Merulo, a publié en 1567, à Venise, in-4° obl., son premier œuvre de madrigaux à cinq voix. Ces renseignements sont les seuls qu'on ait sur cet artiste.

CONFORTI (JEAN-LUC), né à Mileto dans la Calabre, vers 1560, fut admis à la chapelle pontificale de Rome le 4 novembre 1591, en qualité de chapelain chantre et contralto. On a de lui : *Passagi sopra tutti li salmi che ordinariamente canta la santa Chiesa, ne i vesperi della dominica, e ne i giorni festivi di tutto l' anno; con il basso sotto per sonare, e cantare con organo, o con altri stromenti*; in Venetia, appresso Angelo Gardano fratelli, 1607, in-4°. Rien de plus ridicule que l'usage, d'ailleurs ancien, d'ornements multipliés sur le chant de l'Église, dont ce recueil fournit des exemples dans les psaumes des dimanches et fêtes. Cet usage devint surtout général au commencement du dix-septième siècle.

CONFORTO (ANTOINE), habile violoniste, naquit dans le Piémont en 1743, et fut élève de Pugnani. Lorsque Burney passa à Vienne, en 1772, il y trouva Conforto, qui y était établi. Ce virtuose a laissé en manuscrit deux œuvres de sonates pour le violon.

CONFORTO (NICOLAS), compositeur dramatique, né en Italie, se fixa à Londres vers

tized by Google

1757, et y fit représenter un opéra intitulé *Antigono*, qui eut douze représentations.

CONINCK (François de), pianiste et compositeur, né le 20 février 1810 à Lebbeke (Flandre orientale), a étudié les éléments de la musique et du piano à Gand. Plus tard il s'est rendu à Paris et y a reçu des leçons de Pixis et de Kalkbrenner. Fixé à Bruxelles vers 1832, il s'y est livré à l'enseignement du piano, et y a publié un *Cours de piano d'après un nouveau système d'étude*, qu'il a dédié au roi Léopold. On a gravé de sa composition, à Bruxelles, beaucoup de morceaux de piano dans les formes en usage à cette époque.

CONRAD, moine bénédictin au monastère de Hirschau, vers 1140, fut philosophe, rhéteur, poëte et musicien, autant qu'on pouvait l'être de son temps. On a de lui un traité *de Musica et differentia tonorum*, lib. 1, dont on trouve des copies manuscrites dans plusieurs bibliothèques. (*Vid.* Trith. *in Chron. Hirsaug.* sub ann. 1091, p. 90 et 91.) Forkel et Lichtenthal ont fait par erreur deux articles d'un seul en distinguant Conrad du diocèse de Cologne de Conrad de Hirschau, et le traité *de Musica et differentia tonorum* de celui qu'ils citent sous le titre *de Musica et tonis*.

CONRAD DE MURE, chanoine et premier chanteur de l'église principale de Zurich, vivait vers l'an 1274. Gesner (*Bibl. Univ.*, et d'après lui Possevin (*Appar. sacer.*, p. 382), citent un traité *de Musica* dont il était auteur. Cet ouvrage n'est pas connu aujourd'hui.

CONRAD (Barthélemy), jésuite, professeur de mathématiques à l'université d'Olmütz, vers le milieu du dix-septième siècle, a fait imprimer une dissertation intitulée *Propositiones physico-mathematicæ de natura soni*; Olmütz, 1641, in-4°.

CONRAD (Jean-Christophe), organiste à Eisfeld, dans le pays de Hildbourghausen, a fait imprimer à Leipsick, en 1772, deux suites de préludes pour l'orgue. Ce sont de bons ouvrages dans la manière des anciens organistes allemands.

CONRAD (J.-G.). On a sous ce nom un livre qui a pour titre *Beitrag zum Gesangs-Unterricht in Ziffern, als Probe einer Leichten Bezifferung* (Essai sur l'enseignement du chant par chiffres, etc.) Meissen, Goedsche. Ce musicien a publié aussi chez Breitkopf, à Leipsick, un recueil de préludes faciles pour l'orgue.

CONRAD (Charles-Édouard), compositeur amateur à Leipsick, né le 14 octobre 1811 à Spahnsdorf, près de cette ville, s'est fait connaître par diverses compositions exécutées ou représentées depuis 1838 jusqu'en 1850. En 1838 il y a donné une ouverture à grand orchestre exécutée dans les concerts du Gevandhaus. L'année suivante il y a fait entendre l'ouverture d'un opéra intitulé *Rienzi;* en 1844, une troisième, qui avait pour titre les *Dioscures*, et en 1847, une quatrième, celui de *Parisina*. En 1848 l'opéra de Conrad intitulé *der Schultheiss van Bern* (le Maire de Bern) a eu peu de succès. *Die Weiber von Weinsberg* (les Femmes de Weinsbourg), son dernier ouvrage dramatique, a été mieux accueilli. Il a publié plusieurs œuvres pour le piano, des polonaises, et des *Lieder*. Conrad est mort à Leipsick le 25 août 1858, à l'âge de quarante-sept ans.

CONRADI (Jean-Georges), maître de chapelle à Œttingen, vers la fin du dix-septième siècle, fut un des compositeurs qui firent entendre les premiers opéras allemands sur le théâtre de Hambourg. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Ariane*, en 1691. — 2° *Diogène*, 1691. — 3° *Numa Pompilius*, 1691. — 4° *Carolus Magnus*, 1692. — 5° *Jerusalem*, première partie, 1692.—6° *Jerusalem*, deuxième partie, 1692. — 7° *Sigismond*, 1693. — 8° *Gensericus*, 1693. — 9° *Pygmalion*, 1693. Le style de ce musicien est lourd; et ses mélodies sont sans grâce : cependant Mattheson assure (dans la vingt-deuxième méditation de son *Musick. Patriot.*) que plusieurs de ses opéras ont obtenu d'éclatants succès.

CONRADI (Mlle), célèbre cantatrice allemande, fille d'un barbier de Dresde, naquit vers 1682. Elle brilla sur le théâtre de Hambourg de 1700 à 1709, et chanta ensuite à Berlin dans deux opéras. En 1711 elle devint la femme d'un noble polonais, nommé le comte Gruzewski, et quitta le théâtre. Mattheson a parlé de cette cantatrice avec beaucoup d'éloges sous le rapport de ses facultés naturelles, mais il assure que son éducation musicale était à peu près nulle.

CONRADI (Auguste), compositeur, est né à Berlin le 27 juin 1821, et a étudié l'harmonie et la composition sous la direction de Rungenhagen. (*Voy.* ce nom.) En 1843 il fit exécuter dans cette ville une symphonie dans laquelle on crut remarquer d'heureuses dispositions. Trois ans après, il a pris part au concours ouvert à Vienne pour la composition d'un ouvrage de ce genre, et y a envoyé la partition d'une symphonie qui a obtenu une mention honorable. M. Conradi a fait représenter à Berlin en 1847, *Rubezahl*, opéra romantique qui a eu du succès. Appelé à Stettin, en 1849, comme

maître de chapelle, il a abandonné cette position dans l'année suivante pour la place de chef d'orchestre au théâtre de Kœnigstadt, à Berlin, qu'il quitta aussi pour occuper des positions semblables à Dusseldorf, puis à Cologne. De retour à Berlin en 1853, il y a dirigé l'orchestre du petit théâtre de Kroll. En 1855, il a donné dans cette ville un second opéra intitulé *Musa, der letzte Maurerfürst* (Muza, dernier prince des Maures). On connaît de lui 5 symphonies, des ouvertures, des quatuors de violon, et surtout une immense quantité de *Lieder*, de danses et de polkas pour le piano et pour l'orchestre.

CONRING (Herman), savant distingué, médecin célèbre, professeur de droit civil et politique, philologue habile et historien, naquit à Norden en Ostfrise, le 9 novembre 1606. En 1632 il fut nommé professeur de philosophie naturelle à Helmstadt. La reine Christine de Suède l'appela à Stockholm en 1650, avec le titre de son médecin et de son conseiller. Il fut successivement honoré des bontés de Charles-Gustave, roi de Suède, de Louis XIV et de l'empereur d'Allemagne. Il mourut le 12 décembre 1681, âgé de soixante-quinze ans. Ses œuvres ont été recueillies par Jean-Guillaume Gœbel, et publiées en 1720, à Brunswick, en 7 vol. in-fol. On trouve dans cette collection beaucoup de renseignements sur la musique, et particulièrement sur celle des anciens, dans un grand nombre d'endroits du t. III. On peut en voir l'indication dans la *Littérature de la musique* de Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 93), et dans l'ouvrage de Mattheson intitulé *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 39.

CONSALVO (T.), ancien élève du Conservatoire de la Pietà, à Naples, a publié des principes de musique, suivis des règles d'accompagnement de Fenaroli, sous ce titre : *La Teoria musicale, compresevi ancora le rinomate regole pel partimento del cel. maestro Fenaroli, corredate di annotazioni*; Naples, 1826.

CONSILIUM (Jacques), musicien français qui vivait dans la première partie du seizième siècle, est connu par quelques motets et des chansons qui ont été insérées dans les recueils publiés de son temps et particulièrement dans la précieuse collection de motets imprimée à Paris chez Pierre Attaingnant, de 1529 à 1537, in-4° obl., gothique. Les livres septième, huitième et onzième, contiennent les motets à cinq voix *In illa die, Cum inducerent*, et *Adjuva me Domine*, de la composition de Consilium. On trouve aussi des motets de sa composition dans les recueils intitulés : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones, ultra centum etc.*; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, 1540; *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, publié par Salblinger; Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein, 1545; *Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonias quatuor aut quinque vocum redactorum*; Norimbergæ, apud Johan. Petreium, 1538; *Tertius liber cum quatuor vocibus*; Lugduni, per Jacobum Modernum de Pinguento, 1539. Enfin on a de Consilium un *Livre de danceries à six parties*, publié par Pierre Attaingnant (*voy.* ce nom), à Paris, en 1543, in-4° obl. Il y a lieu de croire que le nom sous lequel cet artiste est connu n'était pas le sien, et que, suivant un usage assez fréquent du temps où il vécut, on a latinisé celui qui lui appartenait réellement.

CONSOLI (Thomas), sopraniste, né à Rome vers 1753, fut appelé en 1775 à la cour de l'électeur de Bavière pour y chanter l'*opera seria*. En 1777 il obtint un congé de six mois pour faire un voyage en Italie; mais, le prince Maximilien III étant mort dans la même année, tous ses engagements se trouvèrent rompus, et le prince Charles-Théodore, successeur de l'électeur, congédia Consoli de son service. Il résolut alors de se fixer à Rome, et fut admis comme chanteur à la chapelle Sixtine. Il vivait encore en 1808.

CONSTANTIN, violon de la musique de Louis XIII et roi des ménétriers, fut un artiste habile pour le temps où il vécut, et composa des pièces à cinq et six parties pour le violon, la viole et la basse, qui ne sont pas dépourvues de mérite. Il mourut à Paris, en 1657, et eut pour successeur Dumanoir, dans sa charge de roi des ménétriers.

CONSTANTIN (. . .), ancien chef d'orchestre de la danse aux jardins de Tivoli, s'est fait connaître par un grand nombre de cahiers de contredanses pour orchestre complet, en quatuors, en trios, etc. On a aussi de lui des valses et des contredanses variées pour violon seul. Tout ce que ce musicien a écrit ou arrangé a été gravé à Paris.

CONSTANTINI (Fabio). *Voy.* Costantini.

CONSTANTIUS (Barbarinus), compositeur sicilien, qui vivait au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer plusieurs de ses pièces dans un recueil intitulé : *Infidi Lumi*, Palerme, 1603.

CONTANT DE LA MOLETTE (Philippe du), naquit à la Côte Saint-André, le 29 août 1737. Ayant obtenu le degré de docteur en théologie en 1765, il fut ensuite nommé vicaire

Digitized by Google

général du diocèse de Vienne. Il périt victime de la révolution, en 1793. On a de lui : *Traité sur la poésie et la musique des Hébreux ;* Paris, 1781, in-12 ; ouvrage qui ne mérite aucune estime. Forkel et Lichtenthal se sont trompés sur le nom de cet auteur en écrivant *Constant.*

CONTANT D'ORVILLE (ANDRÉ-GUILLAUME), auteur dramatique, romancier et compilateur, né à Paris en 1730, est mort dans cette ville, au commencement du dix-neuvième siècle. Parmi ses nombreux ouvrages on trouve celui qui a pour titre : *Histoire de l'Opéra bouffon, contenant les jugements de toutes les pièces qui ont paru depuis sa naissance jusqu'à ce jour ;* Amsterdam et Paris, 1768, in-12. Ce livre ne porte pas de nom d'auteur.

CONTI (ANGELO), né à Aversa en 1603, a publié à Venise, en 1634, un livre de messes à cinq voix ; trois livres de madrigaux à quatre voix, en 1635-1638, et un livre de motets depuis deux jusqu'à dix voix, 1639.

CONTI (FRANÇOIS), compositeur distingué et l'un des plus habiles théorbistes qui aient existé, naquit à Florence, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. On ignore où il fit ses études musicales, mais il paraît qu'elles furent bien dirigées, car il écrivait avec élégance, quoiqu'il manquât d'invention, et qu'il se bornât à imiter le style d'Alexandre Scarlatti. Cette opinion, concernant la musique de Conti, n'est pas celle qui a été émise par quelques écrivains allemands, notamment par Schulz et Gerber ; ces auteurs lui reconnaissent un génie original et l'accusent même de bizarrerie ; mais je n'ai trouvé aucune trace de cette originalité dans la partition de *Teseo in Creta,* ni dans les airs de *il Finto Policare* et de *Clotilda,* que je possède. Ces airs sont exactement calqués sur ceux de Scarlatti.

Conti se rendit à Vienne en 1703, et y entra dans l'orchestre de la chapelle impériale, en qualité de théorbiste. L'empereur, qui aimait son talent, le nomma peu après compositeur de sa chambre et vice-maître de sa chapelle. A la mort de Ziani, en 1722, il devint titulaire de sa place. Quanz, qui entendit Conti jouer du théorbe à Prague, en 1723, dans l'opéra de *Costanza e Fortezza,* parle de son talent avec admiration. Son opéra de *Clotilde* fut joué à Londres en 1709 ; on ignore s'il se rendit en cette ville pour le faire représenter, ou si l'ouvrage avait été joué précédemment à Vienne. Quoi qu'il en soit, cette composition fut suivie de beaucoup d'autres que Conti écrivit pour la cour impériale. Parmi ces productions, on cite surtout le *Don Chisciotte* comme empreint d'une originalité remarquable. Cet ouvrage, traduit en allemand par Müller, fut joué à Hambourg en 1722. On dit que le succès de cette composition excita la jalousie et la haine de Mattheson contre Conti, et que c'est à cette cause qu'il faut attribuer la publication d'une anecdote insérée dans le *Parfait maître de chapelle* de cet écrivain (1), et dont on conteste aujourd'hui la réalité. Voici cette anecdote telle qu'elle est rapportée par Mattheson, d'après une lettre datée de Ratisbonne, le 19 octobre 1730.

Une discussion s'étant élevée entre un prêtre séculier et Conti, celui-ci fut insulté d'une manière grave par l'homme d'Église, et se vengea par un soufflet. Le clergé, ayant été saisi de cette affaire, condamna le compositeur à faire amende honorable à la porte de l'église cathédrale de Saint-Étienne, pendant trois jours. Quoique l'empereur (Charles VI) eût de l'attachement pour son maître de chapelle, il n'osa point annuler cet arrêt ; peut-être ne croyait-il pas en avoir le pouvoir ; il se borna à réduire à une seule séance la station à la porte de l'église. Irrité par l'humiliation qu'il subissait, Conti employa le temps qu'il passa sur les marches de l'escalier de Saint-Étienne à vomir des injures contre ses juges. Cette scène scandaleuse le fit condamner à recommencer l'épreuve, le 17 septembre suivant (1730), revêtu d'un cilice, et entouré de douze gardes, avec une torche dans la main. Bientôt après, un arrêt du tribunal civil le condamna à payer au clergé une amende de mille florins, à un emprisonnement de quatre ans, et à être ensuite banni de l'Autriche. Ceux qui ont rapporté cette triste histoire, d'après Mattheson, ajoutent qu'on croit que Conti mourut en prison.

Gerber a essayé, dans son *Nouveau Dictionnaire des musiciens,* de révoquer en doute l'anecdote dont il s'agit ou du moins de la mettre sur le compte d'un fils de Conti (jeune homme à tête folle, dit-il, quoiqu'il ne soit pas prouvé que Conti eût un fils), et il s'appuie de l'autorité de Quanz et de Reichardt. Selon lui, Mattheson n'avait pour garant du fait que la lettre d'un jeune étourdi de Ratisbonne, et ne l'avait recueilli que par haine contre le musicien italien. L'auteur de l'article *Conti,* du *Dictionnaire universel de musique,* publié par M. Schilling, copie en partie celui de Gerber, et ajoute que des écrivains imprudents, au nombre desquels figure le rédacteur de la *Revue musicale,* ont emprunté ces *fables scandaleuses* au livre de Mattheson. Ceci oblige l'auteur de cette Biographie

(1) *Der Vollkommene Capellmeister,* p. 40.

Digitized by Google

d'examiner de quel côté sont les probabilités.

Walther a publié son lexique de musique en 1732, c'est-à-dire deux ans après l'événement indiqué par la lettre écrite de Ratisbonne, le 19 octobre 1730; il n'en parle pas à l'article *Conti (Francesco)*, mais il avoue que les derniers renseignements qu'il a eus sur cet artiste remontent à 1727, et qu'il les a puisés dans un almanach d'adresses de Vienne. *Le Parfait Maître de chapelle* de Mattheson a paru en 1739; neuf années seulement s'étaient écoulées depuis l'événement rapporté dans cet ouvrage. La plupart des amis de Conti vivaient sans doute encore; cependant aucune réclamation n'a été faite à l'apparition du livre de Mattheson; tout le monde a gardé le silence sur un fait si extraordinaire, et ce n'est qu'en 1752 que fut publié l'ouvrage de Quanz sur la flûte, où se trouvent quelques mots qui semblent contredire, mais d'une manière indirecte, l'anecdote du *Parfait Maître de chapelle*. A l'égard de l'autorité de Reichardt, elle n'est d'aucune valeur, car il écrivait environ soixante-dix ans après l'événement. Mattheson était sans doute d'un caractère jaloux, mais il ne peut être accusé d'avoir, dans cette affaire, accordé trop légèrement sa confiance à de faux renseignements, car la lettre fut écrite en 1730, et il ne la publia que neuf ans après. S'il n'avait pas eu la certitude alors d'être bien informé, il se serait exposé à passer pour le plus impudent de tous les hommes. Il est bon de remarquer encore que Quanz a eu le tort d'attendre trop longtemps pour démentir le fait, et qu'il ne l'a pas fait d'une manière explicite. Enfin n'oublions pas que Gerber et le *Dictionnaire général de musique* avouent qu'on ignore le lieu et l'époque de la mort de Conti; après 1730, tout se tait sur son sort, et ce silence sur un maître de chapelle de l'empereur et sur un artiste tel que Conti est au moins singulier. Le lecteur jugera, d'après ces renseignements, de quel côté est l'imprudence des assertions.

Voici la liste des ouvrages de Conti : 1° *Clotilde*, opéra sérieux; à Londres, en 1709. — 2° *Alba Cornelia;* à Vienne, en 1714. — 3° *I Satiri in Arcadia*, 1714. — 4° *Teseo in Creta*, 1715. — 5° *Il Finto Policare*, 1716. — 6° *Ciro*, 1716. — 7° *Alessandro in Sidone*, 1721. — 8° *Don Chisciotte in Siera Morena*, 1719. — 9° *Archelao, re di Cappadocia*, 1722. — 10° *Mosè preservato*, 1722. — 11° *Penelope*, 1724. — 12° *Griselda*, 1725. — 13° *Isifile*. — 14° *Galatea vindicata* — 15° *Il Trionfo dell' amore e dell' amicizia*. — 16° *Mottetto a soprano solo, 2 viol. concert., 2 violoni ripieni, 2 ob. viole viola di gamba e basso.* — 17° Cantate : *Lontananza del amato bene*, pour soprano, chalumeau, flûte, violon à sourdine, luth français et clavecin. — 18° Cantate : *Con più luci di candire*, pour soprano, violons et clavecin. — 19° Cantate : *Poi che speme*, pour soprano, deux violons, viole et basse. — 20° Cantate : *Quando penso a colei*, pour soprano et clavecin. Les archives de musique du prince de Sondershausen contiennent un volume manuscrit qui renferme vingt-six cantates de Conti. On a publié à Londres : *Songs in the new opera call'd Clotilda as they are performed at the Queens theatre.* Sold by J. Walsh. sans date (1710). L'ouverture seule est gravée en partition dans ce volume. Les airs n'ont que la basse chiffrée avec les ritournelles de violons.

CONTI (IGNACE-MARIE), compositeur né à Florence, fut contemporain de François, et comme lui au service de la cour de Vienne. Quelques personnes ont cru qu'ils étaient frères; d'autres, que François fut le père d'Ignace-Marie. On n'a pas de renseignements pour éclaircir ce doute. Ignace Conti a donné à Vienne : 1° *La Distruzione di Hai*, en 1728; — 2° *Il Giusto afflitto nella persona di Giobbe*, 1736. On trouve en manuscrit dans la bibliothèque royale de Berlin (fonds de Poelchau) les ouvrages suivants de la composition de Conti : 1° Offertoire (*Meditabar*), à cinq voix et orgue, en partition. — 2° Cantate (en *ut* mineur) pour soprano et basse continue (*Dopo tanti e tante pene*). — 3° Missa prima (*Sperabo in te*), à quatre voix *a capella* (du 2e ton). — 4° *Missa secunda* (*Adjuva me*), à quatre et cinq voix *a capella*. — 5° Missa terza (*Exaudi me*), à quatre et cinq voix *a capella*. — 6° Missa quarta (*Judica me*), à six voix *a capella*.

CONTI (l'abbé ANTOINE), né à Venise, d'une famille noble, en 1678, est mort en 1749, à l'âge de soixante et onze ans. Il fut lié d'une étroite amitié avec Benoît Marcello, vécut quelque temps en France, puis en Angleterre, où il devint l'ami de Newton. Dans ses œuvres posthumes, imprimées à Venise, en 1756, in-4°, on trouve : *Dissertazione sulla musica imitativa;* cette dissertation fait voir que Conti avait adopté toutes les idées de Marcello sur la musique; il s'élève particulièrement contre le chant de bravoure que Farinelli et Caffarelli avaient mis à la mode.

CONTI (JOACHIM), surnommé *Gizziello*, du nom de son maître D. Gizzi, fut un des plus grands chanteurs du dix-huitième siècle. Né à Arpino, petite ville du royaume de Naples, le 28 février 1714, il subit de bonne heure la castration; soit, comme l'ont dit plusieurs biogra

Digitized by Google

phes italiens, qu'une maladie de son enfance eût rendu cette opération nécessaire, soit que la pauvreté de ses parents les eût déterminés à spéculer sur la mutilation de leur enfant. Quoi qu'il en soit, jamais cet acte de dépravation n'eut de plus heureux résultats pour l'art : voix douce, pure, pénétrante, étendue, jointe à une expression naturelle, à un sentiment profond du beau, tout se trouva réuni dans le jeune Conti. A l'âge de huit ans, ses parents le conduisirent à Naples, et le mirent sous la direction de leur compatriote Gizzi. Cet habile professeur entrevit au premier aspect tout ce qu'on pouvait attendre d'un tel élève : il se l'attacha, le reçut dans sa maison, l'alimenta gratuitement et lui donna ses soins pendant sept années consécutives. Ce fut par reconnaissance pour son maître que Conti prit le nom de *Gizziello*.

Le premier essai des talents du virtuose eut lieu à Rome lorsqu'il n'était âgé que de quinze ans; son succès fut prodigieux, et sa réputation s'étendit dans toute l'Italie. En 1731 il excita le plus vif enthousiasme lorsqu'il chanta sur le théâtre de la même ville la *Didone* et l'*Artaserse* de Léonard de Vinci. On rapporte à cette occasion que Caffarelli, autre célèbre chanteur, qui se trouvait alors à Naples, ayant appris que Gizziello devait chanter certain jour, partit en poste pour Rome, afin de l'entendre. Arrivé dans cette ville, il se rendit au théâtre et entra au parterre, enveloppé de son manteau afin de n'être point reconnu. Après le premier air chanté par Gizziello, Caffarelli saisit un moment où l'on faisait trêve aux applaudissements et s'écria : *Bravo, bravissimo, Gizziello! è Caffarelli che tel dice;* après quoi il sortit précipitamment et reprit la route de Naples. En 1732 et 1733. Gizziello chanta à Naples avec le même succès. Trois ans après il partit pour Londres, où il était engagé pour le théâtre que Hændel dirigeait. C'était l'époque de la rivalité la plus ardente entre ce théâtre et celui de l'Opposition, confié aux soins de Porpora. Ce dernier, où l'on trouvait réunis des chanteurs tels que Farinelli, Senesino et la fameuse Cuzzoni, avait alors un avantage marqué dans l'opinion, et Hændel, avec tout son génie, ne pouvait lutter contre un pareil ensemble qu'en lui opposant quelque virtuose du premier ordre. L'arrivée de Gizziello rétablit ses affaires : ce grand artiste débuta le 5 mai 1736, dans l'*Ariodant* de Hændel, avec un succès d'enthousiasme. Le 12 de ce mois il chanta dans l'*Atalante* du même auteur, composée pour le mariage de la princesse de Galles, et il continua pendant plusieurs années à exciter l'admiration des Anglais. En 1743 il se rendit à Lisbonne, où il avait été appelé pour le théâtre de la cour. On remarqua dès ce moment que le talent de Gizziello s'était perfectionné par les études qu'il avait faites après avoir entendu Farinelli, et sa réputation s'étendit de telle sorte que le roi de Naples, Charles III, qui venait de faire construire le théâtre de Saint-Charles, résolut d'y réunir Caffarelli et ce chanteur dans l'opéra d'*Achille in Sciro,* dont la musique avait été composée par Pergolèse. On fit donc revenir Caffarelli de la Pologne et Gizziello du Portugal. Celui-ci chanta le rôle d'Ulysse, et l'autre celui d'Achille. Rien ne peut être comparé à l'effet que Caffarelli produisit dans le premier air qu'il chanta : toute la cour et les spectateurs se livrèrent pendant quelques minutes aux transports les plus vifs et aux applaudissements les plus bruyants. Gizziello avoua depuis qu'il se crut perdu et qu'il resta tout étourdi de ce qu'il venait d'entendre. *Néanmoins,* dit-il, *j'implorai l'assistance du ciel, et je m'armai de courage.* L'air qu'il devait chanter était dans le style pathétique; le son de sa voix, si pur, si touchant, le fini de son exécution, l'accent si expressif qu'il sut y mettre, et probablement aussi l'émotion que lui avait causée le succès de son rival, tout cela, dis-je, le fit atteindre à un tel degré de sublimité, que le roi transporté se leva, battit des mains, invita toute sa cour à l'imiter, et la salle fut ébranlée par les applaudissements prolongés de l'auditoire. Aucun des deux rivaux ne fut vaincu : Caffarelli fut déclaré le plus grand chanteur dans le genre brillant; Gizziello, dans le style expressif.

En 1749 ce virtuose passa en Espagne, où il chanta sous la direction de Farinelli avec la célèbre Mingotti. Trois ans après il retourna à Lisbonne, et se fit entendre dans le *Demofoonte* de David Perez. Le roi de Portugal le combla de richesses, et l'on rapporte que, touché d'un air pastoral que Gizziello avait chanté dans une cantate pour la naissance de son fils, ce prince lui fit présent d'une poule et de vingt poussins d'or de la plus grande valeur. Vers la fin de l'année 1753, ce grand artiste résolut de quitter le théâtre, et revint dans sa ville natale, où il demeura quelque temps (1); ensuite il fixa son séjour à Rome, et, après avoir joui de sa fortune avec honneur, il mourut dans cette ville, le 25 oc-

(1) C'est par une erreur manifeste que A. Burgh (*Anecdotes of music*, t. III, p. 160) dit que Gizziello se trouvait encore à Lisbonne en 1755, lors du tremblement de terre qui détruisit cette ville, et qu'après avoir échappé comme par miracle à ce funeste événement, ce grand chanteur, dans un accès de dévotion, avait été s'enfermer dans un cloître, où il mourut peu de temps après.

Digitized by Google

tobre 1761, à l'âge de quarante-sept ans. Son portrait a été gravé, et se trouve dans la *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli*.

CONTI (Jacques), violoniste italien, mort à Vienne en 1804, était en 1790 premier violon de la chapelle de l'impératrice de Russie et du prince Potemkin. Trois ans après il se rendit à Vienne, où il fut fait chef d'orchestre de l'Opéra italien. Ses ouvrages imprimés consistent en cinq concertos pour le violon, deux œuvres de sonates pour le même instrument, trois œuvres de duos idem, op. 6, 9 et 10, et un œuvre de solos pour le violon, op. 8. Il y a eu un autre violoniste du nom de Conti (Pierre), qui a publié un concerto de violon à Amsterdam, en 1760.

CONTI (Charles), compositeur dramatique, né à Arpino, dans le royaume de Naples, en 1799, a été admis comme élève au collége royal de musique de cette ville, à l'âge de treize ans, et y a fait ses études sous la direction de Tritto; puis il a étudié pendant trois ans le contrepoint, sous la direction de Zingarelli, et enfin il a pris quelques leçons de composition de Simon Mayr, pendant le séjour de ce maître à Naples. Ses premières productions ont été une messe solennelle et un *Dixit* avec orchestre. Les applaudissements qu'on donna à ces ouvrages engagèrent Conti à travailler pour la scène. Il écrivit pour le petit théâtre du collége de S. Sébastien un opéra bouffe intitulé *le Truppe in Franconia*; puis il composa pour le théâtre *Nuovo* les opéras suivants : *la Pace desiderata; Misantropia e Pentimento; il Trionfo della giustizia*. Au mois de septembre 1827, il a fait représenter avec quelque succès, au théâtre *Valle*, de Rome, un opéra qui avait pour titre *l'Innocenza in periglio*. Au mois de décembre de la même année, il a donné au théâtre *Nuovo* de Naples *gli Aragonesi in Napoli*. Le 6 juillet 1828, on joua au théâtre Saint-Charles un ouvrage du même auteur, intitulé *Alexi* : il fut accueilli avec froideur. Cet opéra n'avait pas été écrit entièrement par Conti; une indisposition grave qui lui était survenue ne lui avait pas permis de pousser son travail au delà de la troisième scène du second acte; la partition fut terminée par Vaccaj. Ricordi a publié à Milan quelques morceaux détachés de l'opéra de Conti, *gli Aragonesi in Napoli*. En 1829 M. Conti fit représenter au théâtre Saint-Charles *l'Olimpiade*, dont le succès fut très-brillant. Parmi les derniers ouvrages de ce compositeur on remarque *Giovanna Shore*, qui a été jouée avec succès au théâtre de la *Scala*, à Milan. Il a écrit aussi la musique d'un drame qui a pour titre *l'Audacia fortunata*. Outre ces ouvrages de théâtre, on connaît de la composition de Conti six messes solennelles, deux messes de *Requiem*, deux *Credo*, un *Te Deum*, un *Magnificat*, plusieurs *Dixit*, psaumes, et des *Canzone* avec piano. Conti a été le maître de contrepoint de Bellini, de MM. Lillo, Andreatini, Florimo, Buonamici, et d'autres.

CONTINI (Jean), maître de chapelle de la cathédrale de Brescia en 1550, a publié les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Madrigali a cinque voci*, lib. 1; Venise, 1560. — 2° *Cantiones sex vocum*; Venise, 1565, in-4°. — 3° *Modulationum quinque voc. liber primus; Venetiis ap. Gir. Scotum*, 1660, in-4° obl. — 4° *Modulationum sex vocum liber primus*; ibid., 1660, in-4° obl. — 5° *Introitus et alleluja quinque vocum*; ibid., in-4°. — 6° *Hymnos quatuor vocum*; ibid., in-4°. — 7° *Threnos Hieremiæ quatuor vocum*; ibid., in-4°. — 8° *Missæ 4 vocibus concert.*; ibid., in-4°. Ce musicien ne doit pas être confondu avec Jean Contini, compositeur de l'école romaine qui vivait au commencement du dix-huitième siècle, et qui est auteur d'un oratorio intitulé *il Pescatore castigato*. Cet oratorio fut exécuté avec beaucoup d'effet dans l'église des Dominicains, à Prague, en 1735.

CONTIUS (Christophe), bon constructeur d'orgues, vivait à Halberstadt au commencement du dix-huitième siècle. Ses principaux ouvrages sont : 1° L'orgue de Tharschengen (Saxe), composé de vingt et un jeux, deux claviers et pédale, terminé en 1706. — 2° Celui de l'église des Femmes (*Frauenkirche*) à Halle, composé de soixante-cinq jeux, trois claviers et pédale, fini en 1713.

CONTIUS (. . . . .), compositeur, claveciniste et joueur de harpe, naquit à Rosla, en Thuringe, vers 1714. Il fut d'abord attaché au service du comte de Bruhl, à Dresde, en qualité de harpiste. Lorsque la chapelle de ce ministre eut été dispersée par suite de la guerre de Sept ans, Contius se transporta à Sondershausen en 1759, et y mena une vie retirée, donnant des leçons de clavecin et de harpe. Il y composa plusieurs morceaux d'Église pour la chapelle du prince, dans lesquels il employa des idées puisées dans les œuvres de Hasse, mais avec adresse, et de manière à prouver qu'il connaissait bien les ressources du contrepoint. En 1762 il entra au service du prince de Bernebourg; mais, ayant reçu sa démission en 1770, il se rendit à Quedlinbourg, où il obtint une charge civile, dans l'exercice de laquelle il est mort en 1776. Il est auteur de plusieurs concertos de clavecin et de harpe, ainsi

Digitized by Google

que de quelques symphonies; mais tous ces ouvrages sont restés en manuscrit.

CONTIUS (Henri-André), constructeur d'orgues privilégié, à Halle, vécut vers le milieu du dix-huitième siècle. Les meilleurs instruments sortis de ses mains sont : 1° L'orgue de l'église principale à Giebichenstein, composé de vingt-deux jeux, deux claviers et pédale, avec deux anges qui jouent des timbales, et un autre qui sonne de la trompette : cet orgue a été fini en 1743. — 2° L'orgue de la nouvelle église de Glaucha, de vingt-cinq jeux, deux claviers et pédale, terminé en 1755. — 3° Un orgue de chambre, pour un seigneur des environs de Riga, en 1760.

CONTREDIT (Andrieu ou André), trouvère artésien, connu aussi sous le nom d'*Andrius* d'*Arras*, était issu d'une noble famille, car, ainsi que le remarque M. Arthur Dinaux, ses contemporains lui donnaient la qualification de *Messire*, et lui-même la prend dans une de ses chansons. Il vivait vers la fin du treizième siècle. Il était poëte et musicien, et a laissé douze chansons notées. Le manuscrit de la Bibliothèque impériale, coté 7222 (ancien fonds), en contient huit, et l'on en trouve d'autres dans le ms. n° 184 du supplément français, et dans celui qui provient de Dupuy et porte le n° 7613.

CONVERSI (Jérôme), né à Correggio vers le milieu du seizième siècle, est connu comme auteur des ouvrages suivants : 1° *Canzoni a cinque voci;* Venise, G. Scotto, 1575. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée sous ce titre : *Il primo libro delle Canzoni a cinque voci di Girolamo Conversi da Correggio ristampate;* in Venezia, Girolamo Scotto, 1580, in-4°. — 2° *Madrigali a sei voci,* lib. 1; Venise, 1584; ibid., in-4°.

CONYERS (Jean), savant anglais, membre de la société royale de Londres, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, a donné dans les *Transactions philosophiques*, t. XII, p. 1027, une dissertation sur la trompette parlante perfectionnée par Moreland, sous ce titre : *The Speaking Trumpet improved.*

COOK (Benjamin), fils d'un marchand de musique, naquit à Londres en 1730. Par une étude assidue des meilleurs livres sur la théorie de la musique, et de la musique d'Église des plus grands compositeurs, il parvint à un haut degré d'habileté comme harmoniste, comme organiste, et acquit beaucoup de réputation en Angleterre. Il a été organiste de l'abbaye de Westminster et de l'église Saint-Martin des Prés pendant les trente dernières années de sa vie. Après la mort de Kelway, il a été nommé aussi organiste de la cour. Le grade de docteur en musique lui fut conféré par l'université d'Oxford en 1782. Il est mort à Londres, au mois de septembre 1793. Quoiqu'il ait écrit beaucoup de musique d'église, il n'a publié que quelques psaumes, et une collection de canons, de *catches* et de *glees*.

COOKE (Henri), musicien anglais, fut élevé à la chapelle royale de Charles I[er]; mais au commencement des troubles qui causèrent la mort de ce prince, il quitta la musique pour suivre la carrière militaire. En 1642 il obtint une commission de capitaine, ce qui fait que les Anglais le désignent ordinairement sous le nom de *capitaine Cooke*. Au retour de Charles II, il rentra dans l'ordre civil, et fut nommé maître des enfants de la chapelle royale. Parmi ses élèves on distingue Humphrey, Blow et Wise. Anthony Wood nous apprend que Cooke mourut, le 13 juillet 1672, du chagrin que les succès de Humphrey lui occasionnèrent. On n'a imprimé de la musique de Cooke que quelques antiennes dans les collections de son temps; elles ne donnent pas une haute opinion de son génie. Playford a inséré plusieurs airs de ce compositeur dans son *Musical Companion* (Londres, 1667); ils sont d'un style sec et aride.

COOKE (Robert), organiste et maître des enfants de chœur de l'abbaye de Westminster, est mort en 1814, à l'âge de cinquante-neuf ans. Il a composé de bonne musique d'église et des préludes pour l'orgue; mais ces ouvrages n'ont pas été publiés.

COOKE (Nathaniel), né à Bosham, près de Chichester, en 1773, eut pour maître de musique son oncle, Mathieu Cooke, organiste de Saint-George's Bloomsbury, à Londres. La place d'organiste de l'église paroissiale de Brighton devint vacante, Nathaniel Cooke se mit au nombre des concurrents, et fut nommé par acclamation. Les ouvrages qu'il a publiés se composent de plusieurs petites pièces pour le piano, d'une collection d'hymnes et d'antiennes intitulée *a Collection of psalms and hymns for the use of the Brighthelmstone church choir*, et d'un *Te Deum*.

COOKE (Thomas), né à Dublin vers 1785, reçut des leçons de son père pour le violon, et apprit la composition sous la direction de Giordani. Il était doué d'une facilité prodigieuse pour apprendre à jouer de toute sorte d'instruments. On rapporte que, dans un concert donné à son bénéfice, au théâtre de Drury-Lane, il joua des solos sur neuf instruments différents. Il était encore fort jeune lorsqu'il succéda au directeur du théâtre de Dublin; il joignit à cet emploi celui de chef d'orchestre. On ne lui connaissait point

Digitized by Google

le talent de chanteur, lorsque tout à coup il annonça qu'il jouerait le rôle du Séraskier, dans *le Siége de Belgrade*, pour une représentation à son bénéfice. Il y réussit complétement et se plaça, dit-on, dès cet essai, au premier rang des chanteurs anglais. Il ne tarda point à se rendre à Londres, où il fut engagé comme premier chanteur au théâtre de l'Opéra anglais. Après l'expiration de cet engagement, il passa au théâtre de Drury-Lane pour y remplir le même emploi pendant plusieurs années. Il a été ensuite attaché au même théâtre comme directeur de la musique, chef d'orchestre et compositeur. Il ajoutait à ces titres ceux de membre de la Société philharmonique, de professeur de l'Académie royale de musique, enfin de membre du *Catch-Club* et du *Glee-Club*. Ses principales compositions sont deux opéras intitulés *Frederick the Great* (Frédéric le Grand), et *the King's proxy* (le Procureur du roi); des duos et des sonates pour le piano; l'ouverture de *Maid and wife* (Fille et femme); une ouverture militaire et pastorale; beaucoup de chansons anglaises pour une ou plusieurs voix avec accompagnement de piano, et un ouvrage élémentaire pour le piano, *Scale, with fifty-seven variations for young performers on the piano forte.* Cooke est aussi auteur d'une méthode de chant élémentaire, ou de solfége, intitulée *Singing Exemplified, an a Series of solfeggi and exercises, progressively arranged*; Londres, sans date, in-fol. Cooke a épousé miss Howells, cantatrice distinguée de Covent-Garden, et en a plusieurs enfants qui déjà se distinguent dans la musique. M. Cooke est connu à Londres sous le nom de *Tom Cooke*.

COOLMAN (Maître), né dans les Pays-Bas vers la seconde moitié du quatorzième siècle, fut attaché au service de *Jean sans Peur*, duc de Bourgogne, en qualité de joueur de hautbois et de chef des musiciens de cette espèce, ainsi que l'indique l'épithète de *Maître* jointe à son nom. On voit dans les registres de la ville d'Audenaerde, déposés aux archives, que Maître Coolman arriva dans cette ville en 1410, lorsque son maître eut été obligé de sortir de Paris, après l'assassinat du duc d'Orléans.

COOMBE (Guillaume-François), né en 1786 à Plymouth, dans le Devonshire, a commencé ses études musicales sous la direction de son père, qui était professeur de chant. Il reçut ensuite des leçons de Churchill, puis de Jackson d'Exeter. A l'âge de quatorze ans il fut nommé organiste de Chard, dans le comté de Sommerset; il passa ensuite à Tottness, où il est demeuré neuf ans, et enfin à Chelmsford, en Essex. Il a composé plusieurs sonates de piano, à l'usage des élèves; elles ont été gravées à Londres. On les trouve dans le catalogue de Preston, sous la date de 1797.

COOMBS (Jacques-Maurice), né à Salisbury, en 1769, fut admis au nombre des enfants de chœur dans la cathédrale de cette ville, et eut pour maîtres de musique M. Parry et le docteur Stephens. En 1789 il a été nommé organiste de Chippenham, où il est demeuré jusqu'à sa mort, arrivée en 1820. Dans sa jeunesse il a composé un *Te Deum* et un *Jubilate* qui ont été gravés et qui lui font honneur. Il a publié depuis lors des *glees* et des chansons. En 1819 il a donné une collection de psaumes choisis de divers auteurs, sous le titre de *Psalm tunes*.

COOPER (le Dr), musicien anglais, vécut vraisemblablement dans les dernières années du quinzième siècle et dans les premières du seizième. Il est mentionné comme un ancien compositeur et comme une autorité pour les proportions de la notation par Morley, en plusieurs endroits de son livre *a Plaine and easie Introduction to practical musicke* (Londres, 1597), particulièrement dans les annotations sur le mode imparfait. On trouve une chanson anglaise (*Petiously constraynyd am I*) et le motet *O gloriosa Stella maris*, du docteur Cooper, dans un recueil manuscrit du commencement du seizième siècle, qui est au Muséum britannique, sous le n° 58 de l'*Appendice*.

COOPER (John). *Voy.* Coperario.

COOPER (...), physicien anglais, mort à Londres en 1851, est auteur de plusieurs mémoires insérés dans le *Journal of sciences*, parmi lesquels on remarque celui qui a pour objet une théorie nouvelle du son, sous le titre *Memoranda relating to a theory of sound.* (*Journ. of sciences*; London, 1835.)

COPERARIO (Jean), dont le nom anglais est *Cooper,* fut un fameux joueur de luth et de basse de viole. Il naquit en Angleterre vers 1570. Dans sa jeunesse il voyagea en Italie, où il changea son nom en celui de Coperario. A son retour, Jacques Ier le chargea d'enseigner la musique à ses enfants. Il fut aussi le maître de Henry Lawes. Il composa la musique de plusieurs divertissements dramatiques qui, de son temps, étaient appelés *masques* par les Anglais. On cite particulièrement au nombre de ses ouvrages en ce genre : 1° *Maske of the innertemple and Gray's inn*, représenté en 1612. — 2° *Maske of Flowers*, 1614. Aux noces du comte de Sommerset avec lady Frances Howard, Coperario composa la musique d'un divertissement, en société avec Lanière et plusieurs autres personnes; un des airs de ce divertisse-

Digitized by Google

ment a été inséré par Smith dans sa collection intitulée *Musica antica*. On trouve aussi quelques morceaux de ce musicien dans le recueil de musique d'église à quatre et cinq voix publié par William Leighton sous ce titre : *The Tearcs, or Lamentations of a sorrowfull soule* (les Larmes ou Lamentations d'une âme affligée); Londres, 1614, in-fol. Coperario a aussi publié : 3° *Funeral tears for the death of the right honourable earle of Devonshire*, etc. (Larmes versées au tombeau du comte de Devonshire, en sept chants, dont six pour un soprano avec une guitare, et le septième à deux voix); Londres, 1606. — 2° *Songs of mourning bewailing the untimely death of prince Henry* (Chants funèbres sur la mort prématurée du prince Henry, avec accompagnement de guitare ou de *gamba*); Londres, 1613, in-fol. Coperario écrivit pour son royal élève Charles I^er une suite de fantaisies pour l'orgue. L'existence du manuscrit original de cet ouvrage a été signalée par M. Édouard Rimbault, dans ses notes sur les *Memoirs of musick* de Roger North (Londres, 1846, p. 84). Une copie de ce manuscrit, faite dans le dix-septième siècle, et collationnée avec soin, a été la propriété de sir Georges Smart, professeur de musique à Londres, et a été vendue avec sa bibliothèque musicale, le 28 juin 1860 (n° 103 du catalogue). Jean Playford, parlant de l'habileté de Charles I^er dans la musique, dit qu'il jouait d'une manière parfaite sur la basse de viole *les incomparables fantaisies de M. Coperario pour l'orgue* (*Introduction of the skill of musick*, préface de l'édition de 1683). Coperario mourut pendant le protectorat de Cromwell.

COPERNICUS (Erdmann), recteur à Francfort sur l'Oder, naquit dans cette ville au commencement du seizième siècle, et fut reçu docteur et professeur de droit sur la recommandation de Mélanchthon. Il est mort à Francfort, le 25 août 1575. On a de lui : *Hymni Ambrosii, Seduli, Propertii et aliorum, quatuor vocum*; Francfort, 1575, in-8°.

COPPIN DE BREQUIN, ménestrel du roi de France Charles V, vivait en 1364; il était alors attaché à la musique de ce prince, suivant un compte daté de cette année qui est à la Bibliothèque impériale de Paris (*voy.* la *Revue musicale*, 6e année, p. 219). Dans un manuscrit de la bibliothèque royale, à Bruxelles, il existe une chanson française à trois voix de ce musicien, qui était contemporain de Guillaume de Machault.

COPPINO (Aquilino), littérateur et musicien, naquit à Milan vers 1565. Après avoir fait ses humanités au collège de Saint-Simon, de cette ville, il se livra à l'étude de la musique, et devint fort habile dans cet art. L'époque de sa mort n'est point connue; mais on sait qu'il vivait encore en 1621, car il publia dans cette année un recueil d'épîtres latines remarquables par leur élégance. On a de lui un recueil de motets arrangés sur des madrigaux de plusieurs auteurs, sous ce titre : *Partita della musica, tolta de' madrigali di Claudio Monteverde, e d'altri autori, fatta spirituale da Aquilino Coppino*; Milan, 1607, 6 vol. in-4°.

COPPOLA (Jacques) est le plus ancien maître de chapelle connu de l'église Sainte-Marie-Majeure de Rome. Le 26 juin 1539 il fut nommé maître de chant de cette basilique, avec la charge d'instruire les enfants de chœur.

Un autre artiste de ce nom (Joseph Coppola) naquit à Naples vers le milieu du dix-huitième siècle, et écrivit dans cette ville, en 1788, un oratorio intitulé : *l'Apparizione di S. Michele Arcangelo sul monte Gargano*. On connaît aussi de ce compositeur une cantate avec orchestre, qui a pour titre *gli Amanti pastori*.

COPPOLA (Pierre-Antoine), compositeur dramatique, naquit en 1793 à Castrogiovanni, ville fortifiée de la Sicile. Fils d'un maître de chapelle de cette ville, il reçut de son père les premières leçons de musique. Plus tard il alla continuer ses études au collège royal de musique à Naples; mais il s'instruisit surtout par la lecture des traités publiés en France et en Allemagne, et par celle des partitions des grands maîtres. Comme la plupart des jeunes artistes, Coppola rêvait une grande renommée future; mais, contemporain de Rossini, il se vit longtemps rejeté parmi la foule des musiciens obscurs, par les succès étourdissants du maître de Pesaro. Il n'y avait pas de lutte possible avec un génie de cette trempe. En 1816 Coppola s'essaya pour la première fois sur la scène par l'opéra *il Figlio bandito*, qui obtint quelque succès. Après un assez long intervalle il donna *Achille in Sciro* au théâtre du *Fondo*, puis *Artallo di Alagona*, qui ne réussit pas. *La Festa della Rosa* fut mieux accueillie à Milan, puis à Gênes et à Florence; mais le plus brillant succès obtenu par Coppola fut celui de *Nina pazza per amore*, qu'il écrivit à Rome en 1835, et qui eut un tel retentissement qu'il n'y eut pas une ville en Italie où cet ouvrage n'eût un grand nombre de représentations, et qu'il fut également bien reçu à Vienne, à Berlin, en Espagne, à Lisbonne et à Mexico. Ce même ouvrage, arrangé, ou plutôt dérangé en opéra-comique français, sous le titre d'*Eva*, fut moins heureux à Paris, en 1839.

Digitized by Google

Après avoir composé en 1836, à Vienne, *Enrichetta di Baienfeld*, Coppola alla écrire à Turin *gli Illinesi*, un de ses meilleurs ouvrages; puis à Milan *la Bella Celeste degli Spadari*, dont le succès fut brillant. Pendant plusieurs années le compositeur alla occuper à Lisbonne la place de directeur de musique : il y fit représenter en 1841 *Giovanna Iª regina di Napoli*, et dans l'année suivante *Inès de Castro*. De retour en Italie en 1843, Coppola écrivit dans la même année *il Folletto*, à Rome; cet ouvrage ne réussit pas. Postérieurement il donna à Palerme *Fingal* et *l'Orfana guelfa*. On connaît enfin du même artiste *il Gondoliere di Venezia*, et *il Postillione di Lonjumeau*. Depuis quelques années Coppola est retourné à Lisbonne et y occupe (1860) son ancienne position de directeur de la musique du théâtre royal. Il a écrit plusieurs messes, des litanies et des leçons pour l'office des morts, dont les partitions se trouvent dans quelques bibliothèques à Naples.

COQUÉAU (Claude-Philibert), architecte, naquit à Dijon le 3 mai 1753. Après avoir fait de bonnes études au collége Godran, il apprit les principes de l'architecture, et fit de rapides progrès dans cet art, dans les mathématiques et dans le dessin. Artiste et littérateur, il se livra à des recherches sur les usages, les mœurs et la civilisation des peuples de l'antiquité; ses travaux eurent particulièrement pour objet les principes de l'ordonnance et de la construction des temples, des hôpitaux, des salles de spectacle et de concert, etc. Il rechercha surtout dans Vitruve les moyens employés par les anciens pour produire dans leurs théâtres des effets puissants sur des populations entières, et il fut par là conduit à la considération des moyens par lesquels on pourrait ajouter à l'effet de la musique dans les salles d'Opéra. Mais bientôt, convaincu de la nécessité de joindre les connaissances du musicien à celles de l'architecte, pour la solution de ce problème, il se livra avec ardeur à l'étude de la musique, sous la direction de Balbâtre, alors maître de chapelle à la cathédrale de Dijon. En 1778 Coquéau se rendit à Paris pour suivre les cours de l'Académie royale d'architecture. Cette époque était celle des disputes des gluckistes et des piccinnistes, auxquelles tout le monde prenait part. L'abbé Arnaud, Suard, Marmontel, la Harpe et beaucoup d'autres écrivains se renvoyaient chaque jour des épigrammes à ce sujet, dans des pamphlets et articles de journaux. Un écrit anonyme parut tout à coup sur le même sujet sous le titre *de la Mélopée chez les anciens et de la mélodie chez les modernes* (Paris, 1778, in-8°); il excita autant d'étonnement que d'intérêt par les aperçus neufs et justes qu'il contenait : cet ouvrage était de Coquéau. Les qualités mélodiques des œuvres de Gluck et de Piccinni y étaient examinées avec impartialité et sagacité. On sut bientôt que l'auteur était simplement un élève de l'école d'architecture. Cet écrit fut suivi d'un autre qui avait pour titre *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris* (Amsterdam, Paris), 1779, in-8°. Barbier s'est trompé en indiquant ce petit ouvrage sous la date de 1781, in-12, dans son *Dictionnaire des anonymes*; il n'y en a point eu d'autre édition que celle de 1779. Les *Entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris* se ressentaient un peu plus de l'esprit de parti que le premier ouvrage de Coquéau; Suard en fit une analyse peu bienveillante dans le *Mercure de France*. Coquéau répondit à ses attaques par la *Suite des entretiens sur l'état actuel de l'Opéra de Paris, ou Lettres à M. S...* (Suard), *auteur de l'extrait de cet ouvrage dans le Mercure*, in-8°, sans date ni nom de lieu (Paris). Ce fut la dernière publication de ce genre que fit paraître Coquéau. Plus tard il cessa de s'occuper de la musique, et il se livra tout entier aux travaux de l'architecture. Il périt victime des troubles révolutionnaires, le 27 juillet 1794 (8 thermidor), et monta sur l'échafaud la veille du jour où se fit la réaction qui mit un terme au régime de la terreur.

CORANCEZ (Olivier de), né en 1743, était employé dans les fermes, en 1778, lorsque la Harpe publia dans le *Mercure* un article où la mémoire de J.-J. Rousseau était attaquée; Corancez crut devoir prendre la défense du philosophe, et publia une brochure qui contenait quelques anecdotes neuves et curieuses sur cet homme extraordinaire. Admirateur enthousiaste de Gluck, Corancez prit une part active aux discussions que firent naître les compositions de ce grand artiste; plusieurs articles furent publiés par lui à ce sujet dans le *Journal de Paris*, dont il était rédacteur dès 1777, et dont il devint copropriétaire en 1788. En 1796 il publia un recueil de poésies, petit volume terminé par une notice intéressante sur Gluck. Corancez est mort à Paris, au mois d'octobre 1810.

CORBELIN (François-Vincent), professeur de harpe et de guitare, à Paris, vers la fin du dix-huitième siècle, fut élève de Patouart. Parmi ses ouvrages les plus connus sont les suivants : 1° *Méthode de guitare pour apprendre seul à jouer de cet instrument, nouvelle édition, corrigée et augm. de gammes dans tous les tons, des folies d'Espagne avec leurs variations, et d'un grand nombre de pièces,*

etc.; Paris, 1783. — 2° *Méthode de harpe;* ibid. — 3° *Le guide de l'enseignement musical, ou Méthode élémentaire et mécanique de cet art,* etc.; Paris, 1802. Corbelin fut pendant plusieurs années marchand de musique à Paris; vers 1805 il se retira à Montmorency, où il est mort quelques années après.

CORBELLINI (Bernardin), né en 1748 à Dubino, dans la Valteline des Grisons, fit ses études musicales au Conservatoire de la *Pietà*, à Naples, sous la direction de Sala. Il mourut dans cette ville, en 1797. Il s'est fait connaître par quelques opéras bouffes parmi lesquels on cite *Astuzzie per Astuzzie*, et *il Marito imbrogliato*. Corbellini a écrit aussi pour l'Église, et a mis en musique les *canzoni* de Métastase.

CORBER (Georges), musicien qui paraît avoir été maître d'école à Nuremberg, et qui a vécu vers la fin du seizième siècle, a fait imprimer les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Tyrocinium musicum;* Nuremberg, 1589, in-8°. — 2° *Disticha moralia ad* 2 *voc.* — 3° *Sacræ cantiones,* 4 *voc., fugis concinnatæ;* Nuremberg, in-4°.

CORBERA (François), musicien espagnol, a vécu dans le dix-septième siècle, et a dédié à Philippe IV un ouvrage qui a pour titre : *Guitarra española, y sus differencias de sonos.*

CORBET (Francisque), célèbre guitariste dont les noms véritables étaient *Francesco Corbetti,* naquit à Pavie vers 1630. Ses parents, qui le destinaient à une autre profession que celle de musicien, le menacèrent en vain de leur colère pour lui faire abandonner l'étude de la guitare. Son goût passionné pour cet instrument l'emporta, et il devint le guitariste le plus habile de son temps. Après avoir fait admirer son talent en Italie, en Espagne et en Allemagne, il se fixa à la cour du duc de Mantoue. Quelques années après, ce prince l'envoya à Louis XIV. Le talent de Corbet excita la plus vive admiration à Versailles et à Paris; mais, le goût des voyages étant revenu à cet artiste, il passa en Angleterre, où le roi le maria, lui donna le titre de gentilhomme de la chambre de la reine, son portrait et une pension considérable. A l'époque des troubles (1688), Corbet revint en France; il y mourut quelques années après, regretté de tous ceux qui l'avaient connu. Ses meilleurs élèves furent de Vabray, de Visé et Médard. Ce dernier lui fit l'épitaphe qu'on va lire :

Ci-gît l'Amphion de nos jours,
Francisque, cet homme si rare,
Qui fit parler à sa guitare
Le vrai langage des amours.
Il gagna par son harmonie
Les cœurs des princes et des rois,
Et plusieurs ont cru qu'un génie
Prenait le soin de conduire ses doigts.
Passant, si tu n'as pas entendu ses merveilles,
Apprends qu'il ne devait jamais finir son sort,
Et qu'il aurait charmé la mort;
Mais, hélas ! par malheur, elle n'a point d'oreilles.

Ces derniers vers ne sont pas de trop bon goût, mais l'admiration qu'ils expriment n'est point au-dessus de ce que les contemporains ont écrit concernant le talent de Francisque Corbet.

CORBETT (William), célèbre violoniste anglais, né vers 1668, fut pendant plusieurs années chef d'orchestre du théâtre de Hay-Market. En 1710 il fit un voyage en Italie, et se rendit à Rome, où il vécut pendant plusieurs années. Il y rassembla une collection précieuse de musique et d'instruments. Les dépenses considérables qu'il fit dans ce pays ont fait croire à quelques personnes qu'il recevait des secours du gouvernement, et qu'il était chargé de surveiller les actions du prétendant. Vers 1740 Corbett retourna à Londres; il y mourut en 1748, dans un âge avancé. La plus grande partie de ses instruments de musique fut léguée par son testament au collége de Gresham, avec une rente de dix livres sterling pour la personne qui serait chargée de les montrer au public; mais la volonté du testateur ne fut pas respectée, car les instruments furent vendus publiquement, ainsi que ses livres et sa musique. Au nombre des violons se trouvait l'*Amati* de Corelli. Les compositions principales de ce musicien sont : 1° Sonates pour deux violons et basse, op. 1; Londres, 1705. — 2° Sonates pour deux flûtes et basse, op. 2; Londres, 1706. — 3° Sonates pour deux flûtes et basse, op. 3; Londres, 1707. — 4° Six sonates pour deux hautbois ou trombes, deux violons et B. C.; Amsterdam, Roger. — 5° Douze concertos pour tous les instruments. — 6° *XXXV Concertos or universal bizzarries, in 7 parts, in 3 books,* op. 5; Londres, 1741. L'auteur dit, dans la préface de ce dernier ouvrage, qu'il s'est proposé d'imiter le style usité dans les divers royaumes de l'Europe et dans les principales villes ou provinces de l'Italie.

CORBIE (Pierre de). *Voy.* Pierre.

CORDANS (D. Bartolomeo), compositeur de musique religieuse et dramatique, naquit à Venise en 1700. Entré fort jeune dans l'ordre des Franciscains, il obtint du pape sa sécularisation et fut élu maître de chapelle de la cathédrale d'Udine, dans le Frioul, le 14 juin 1735. Avant d'être appelé à cette position, il avait écrit quelques opéras qui furent représentés à

Digitized by Google

Venise, et parmi lesquels on remarque : 1° *La Genorosità di Tiberio*, dont il composa le troisième acte, et qui fut représenté à Venise en 1729. Santo Lapis avait écrit les deux premiers actes. — 2° *Silvia*, poésie du comte Henri Bissaro, représenté au théâtre de S. Mosè, à Venise, en 1730. — 3° *La Romilda*, poésie de Charles Paganicesa, représenté au même théâtre en 1731 (1). Cordans avait aussi composé la musique de l'oratorio *San Romualdo*, poésie de l'abbé D. Romano Marrighi, d'Imola, lequel fut chanté par des moines camaldules, au couvent de Saint-Michel de Murano, le 29 juin 1727, pour l'anniversaire du septième siècle après la mort du saint. Après avoir rempli les fonctions de maître de chapelle à Udine pendant vingt-deux ans, Cordans mourut dans cette position, le 14 mai 1757. Ce maître était d'un caractère bizarre et colère, qui lui occasionnait souvent des discussions avec les chanoines du chapitre auquel il était attaché. Pour se venger, il imagina de laisser toute la musique composée par lui, et qu'il avait en sa possession, à un jeune artificier, sous la condition expresse que celui-ci s'en servirait pour l'usage de son art ; exprimant le regret de ne pouvoir en faire autant de toute celle que le chapitre conservait. On ne sauva de la destruction que trois volumes contenant les parties de douze messes à trois voix.

La fécondité de Cordans tenait du prodige ; car, indépendamment de toute la musique qu'il condamna au feu, comme on vient de le dire, il existe dans les archives de la cathédrale d'Udine plus de soixante messes solennelles concertées avec instruments, dont quelques-unes sont à double chœur; plus de cent psaumes du même genre, outre une immense quantité de motets, d'antiennes et de répons. M. le maître de chapelle Candotti porte sur ces ouvrages le jugement qu'on ne peut les considérer tous comme classiques. Les *pieni* et les fugues, dit-il, sont d'un grand maître ; mais les pièces concertées tiennent plus du style théâtral que de celui de l'Église. M. F. Commer a publié trois messes et cinq motets à trois voix, de Cordans, dans la collection d'auteurs des dix-septième et dix-huitième siècles intitulée *Musica sacra;* Berlin, Ed. Bote et G. Bock.*

(1) M. Jean-Baptiste Candotti, maître de chapelle à Cividale, dans le Frioul, qui a bien voulu me fournir des renseignements pour cet article, ne croit pas à la réalité des travaux de Cordans pour le théâtre : mais, outre l'autorité de la *Dramaturgie* d'Allacci, on a pour la démontrer les livrets de *Romilda* et de *Silvia*, imprimés à Venise par Ch. Buonarriva, en 1730 et 1731 in-12, et dans lesquels on lit : *Musica di D. Bartolomeo Cordans, Veneziano.*

CORDELET (Claude), clerc tonsuré, et maître de musique à Saint-Germain l'Auxerrois, de Paris, né à Dijon, est mort à Paris le 19 octobre 1760. Les motets qu'il a donnés au Concert spirituel ont été applaudis : c'était cependant un homme de peu de talent; le *Mercure* du mois de juin 1753 (p. 163) dit beaucoup de mal d'un *Lætatus sum* de Cordelet, qui avait été exécuté au Concert spirituel le jour de l'*Ascension*. On connaît quelques cantatilles de ce musicien, telles que *l'Amour déguisé*, *la Timidité*, *la Solitude*, *la Convalescence du roi*, etc., un livre d'airs à chanter, Paris, Ballard, et deux livres de solos pour les musettes et les vielles.

CORDELIER DE LA NOUE (A.). On a publié sous ce nom : *La Poésie et la Musique, ou Racine et Mozart, épître à M. Victor S....*; Paris, Peytieux, 1824, in-8° de 16 pages.

CORDELLA (Jacques), second maître de la chapelle royale de Naples, professeur au collége royal de musique, et directeur des théâtres royaux, est né à Naples le 25 juillet 1786. Après avoir fait, sous Fenaroli, de bonnes études de contrepoint, il reçut des conseils de Paisiello pour la composition dramatique. A l'âge de dix-huit ans il écrivit une cantate religieuse intitulée *la Vittoria dell' Arca contro Gerico*. Son premier essai de musique dramatique se fit au carnaval de 1805, par une farce intitulée *il Ciarlatano*, qui fut représentée au théâtre *San-Mosè*, de Venise : cet ouvrage, remarquable par la verve comique, obtint un succès brillant dans cette ville, puis à Milan, à Turin et à Padoue. Dans les années 1807 à 1818, Cordella écrivit, pour le théâtre *Nuovo*, *l'Isola incantata ;* au théâtre Saint-Charles, *Annibale in Capua;* au théâtre des Fiorentini, les opéras bouffes *una Folia* et *l'Avaro;* au théâtre *Nuovo*, *i Due Furbi ; l'Azzardo fortunato;* au théâtre Valle de Rome, *il Contraccambio;* au théâtre du *Fondo*, à Naples, *il Marito disperato ; Matilde di Lanchefort*, au même théâtre; en 1820, *lo Scaltro millantatore*, au théâtre *Nuovo ;* en 1821, au théâtre Argentina de Rome, *lo Sposo di provincia;* au théâtre S. Mosè de Venise, *i Finti Savoiardi;* en 1823, au théâtre du *Fondo*, à Naples, *il Castello degli Invalidi;* en 1824, au théâtre *Nuovo*, *il Frenetico per amore ;* en 1825, *Alcibiade*, au théâtre de *la Fenice*, à Venise ; dans la même année, *gli Avventurieri*, au théâtre de la Canobbiana, à Milan ; cet ouvrage a été repris sans succès au théâtre de *la Scala* en 1840. En 1826, *la Bella Prigioniera*, à Naples. Sans être artiste de génie, Cordella a mis de la verve comique dans plusieurs de ses ouvrages, et s'est fait un nom honorable dans sa patrie. On

Digitized by Google

connaît de lui en manuscrit une grande quantité de musique religieuse composée pour les églises de Naples, dans laquelle on remarque beaucoup de messes, des *Dixit* et des cantates religieuses, dont une pour la Fête-Dieu, et une autre pour la fête de la *Madona de' tre Ponti*, qui se fait annuellement à Lanciano. Enfin Cordella a écrit deux cantates, la première intitulée *Manfredi*, et l'autre exécutée au spectacle *Gala* du théâtre Saint-Charles, le 30 mai 1840, sous le titre de *Partenope*. Je n'ai plus eu de renseignements sur cet artiste depuis le mois d'octobre 1841, où je l'ai vu à Naples.

CORDEYRO (Antoine), prêtre et sous-chantre à l'église cathédrale de Coïmbre, en Portugal, vivait vers le commencement du dix-septième siècle. Il est auteur d'additions et de corrections au traité de plain-chant de Jean-Martins, dont il a donné une édition sous ce titre : *Arte de canto chaõ composta por Joaõ Martins, augmentada e emendada;* Coïmbre, 1612, in-8°.

CORDIER (Jacques), plus connu sous le nom de *Bocan*, était maître de danse, sous le règne de Louis XIII, et fut un célèbre joueur de rebec et de violon de cette époque. Il naquit en Lorraine vers 1580. Musicien par routine, il n'eut jamais aucune connaissance de la musique écrite ; mais la nature l'avait doué d'un instinct heureux, qui lui fit acquérir une habileté d'exécution remarquable pour son temps. Arrivé jeune à Paris, il y devint bientôt à la mode par les airs de danse que lui inspirait une imagination facile, et qu'il ne pouvait transmettre que par tradition, n'ayant pas l'art de les écrire. Bien que contrefait et goutteux, il était le maître de danse préféré par les dames de la cour, et parmi ses élèves étaient plusieurs princesses, entre lesquelles on remarque Henriette de France, femme du roi d'Angleterre Charles I^er^. Il la suivit à Londres et plut beaucoup au roi, qui aimait à lui entendre jouer du violon. Les troubles qui survinrent ensuite ramenèrent Bocan à Paris. Le père Mersenne parle avec admiration de son talent (*Harmonie univers., Traité des instrum. à cordes*, liv. I, p. 2) : « Le son du violon, dit-il, est le « plus ravissant ; car ceux qui en jouent parfai- « tement, comme les sieurs Bocan, Lazarin et « plusieurs autres, l'adoucissent tant qu'ils veu- « lent, et le rendent inimitable par de certains « tremblements qui ravissent l'esprit. » Dans ces derniers temps, la tombe de Bocan a été retrouvée à Saint-Germain l'Auxerrois, et restaurée en 1843. C'est par cette même tombe que le nom véritable de ce musicien a été connu. On trouve un branle très-gracieux de Bocan dans la *Tablature de mandore*, par Chancy, p. 16 (Paris, 1629, in-4° obl.).

CORDILLUS (Jacques-Antoine), musicien, né à Venise vers le milieu du seizième siècle, a publié des motets en 1579.

CORELDI (Clotilde), dont le nom véritable était *Colombelle*, naquit à Paris le 4 mars 1804. Admise au Conservatoire de musique de cette ville, elle y fit des études de chant sous la direction de Garaudé. A l'âge de quinze ans elle obtint au concours le prix de chant de cette école. Quelque temps après elle partit pour l'Italie, et débuta avec succès au théâtre Saint-Charles de Naples ; puis elle se rendit à Milan, où elle fut engagée comme *prima donna* du théâtre de *la Scala*. Elle y joua dans *Tancredi* avec madame Pisaroni, et obtint un brillant succès dans cet ouvrage. Au moment où l'avenir de cette jeune cantatrice paraissait assuré, elle mourut à Milan, le 5 février 1826.

CORELLI (Arcangelo), nom justement célèbre dans les fastes de la musique, et qui traversera les siècles sans rien perdre de son illustration, quelles que soient les révolutions auxquelles cet art sera soumis. Le grand artiste qui le porta, non moins admirable comme compositeur que comme violoniste, naquit au mois de février 1653 à Fusignano, près d'Imola, sur le territoire de Bologne. Selon Adami (*Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori*, etc.), Corelli reçut les premières leçons de contrepoint de Matteo Simonelli, de la chapelle du pape, et l'on croit généralement que J.-B. Bassani fut son instituteur pour le violon.

On a dit que Corelli vint à Paris en 1672, et que la jalousie de Lulli lui suscita tant de dégoûts et de tracasseries qu'il fut bientôt obligé de s'en éloigner; mais ce fait paraît au moins douteux. Il est plus certain qu'il visita l'Allemagne après que ses études furent terminées, car Gaspard Printz, son contemporain, le connut en 1680, lorsqu'il était au service de la cour de Bavière. Vers la fin de 1681, il retourna en Italie et se fixa à Rome, où il publia en 1683 son premier œuvre, consistant en sonates pour deux violons et basse, avec une partie d'accompagnement pour l'orgue. Bientôt sa réputation fut telle que les plus grands seigneurs se disputèrent le plaisir de l'entendre chez eux, et qu'on le chargea de la direction des orchestres dans toutes les occasions solennelles.

L'élévation de son style, son exécution prodigieuse pour le temps où il vivait, tout se réunissait pour étendre sa réputation. Mattheson, quoiqu'il fût peu complimenteur, lui donnait le titre de *Fürst aller Tonkünstler* (Prince de

tous les musiciens), et Gasparini l'appelait *virtuosissimo di violino, e vero Orfeo di nostri tempi*. Le cardinal Ottoboni, protecteur éclairé des arts, s'était fait le Mécène de Corelli; il le logea dans son palais, et ne cessa de lui donner des marques d'attachement jusqu'à sa mort. L'admiration que ce grand artiste inspirait aux étrangers qui fréquentaient Rome et la maison du cardinal, et les éloges qu'ils lui donnaient, ne pouvaient manquer de répandre au dehors le bruit de sa supériorité.

Le roi de Naples, qui désirait de l'entendre, l'avait fait engager à se rendre près de lui; mais Corelli s'y était refusé plusieurs fois, soit qu'il aimât la tranquillité dont il jouissait à Rome, soit qu'il craignît la jalousie des violonistes de Naples; cependant il finit par accepter l'invitation. Mais, craignant de n'être pas bien accompagné, il prit avec lui son second violon et son violoncelle. Arrivé à Naples, il y trouva Alexandre Scarlatti et plusieurs autres maîtres qui l'engagèrent à jouer quelqu'un de ses concertos devant le roi. Il s'en défendit d'abord, disant que l'orchestre n'avait pas le temps de faire des répétitions; mais son étonnement fut extrême lorsqu'il entendit ce même orchestre jouer à première vue l'accompagnement de son premier concerto, avec plus de précision que ne pouvait le faire celui de Rome après plusieurs répétitions. Il ne put cacher sa surprise, et se tournant vers Matteo, son second violon, il s'écria : « *Si suona a Napoli!* » Cette première épreuve du talent de Corelli lui procura un triomphe complet. Mais il y a quelquefois de singulières vicissitudes dans la carrière d'un artiste, quel que soit son talent. Admis à la cour, quelques jours après, et pressé de s'y faire entendre de nouveau, notre célèbre violoniste joua l'une des sonates de son admirable œuvre cinquième; le roi trouva l'adagio long, ennuyeux, et quitta la salle, laissant le pauvre Corelli si déconcerté qu'il fut hors d'état de continuer. Une autre fois, on le pria de diriger l'exécution d'un ouvrage de Scarlatti, qui devait être représenté devant le roi. Le peu de connaissance que Scarlatti avait du violon lui avait fait mettre dans un endroit un passage mal doigté et d'une exécution difficile. Arrivé à cet endroit sans avoir été prévenu, Corelli manqua le trait, et, comme s'il avait fallu que son malheur fût complet, il entendit Petrillo chef de l'orchestre napolitain, qui avait étudié le passage, le jouer avec précision. A ce trait succédait un chant en *ut mineur;* Corelli, entièrement déconcerté, le joua en *majeur*. « *Ricominciamo,* » dit Scarlatti, avec sa douceur habituelle : Corelli recommença, mais toujours en *ut majeur,* jusqu'à ce que Scarlatti l'eût appelé près de lui, pour le mettre dans le ton. Le pauvre Corelli fut si mortifié de cette aventure et de la mauvaise figure qu'il s'imaginait avoir faite à Naples, qu'il partit promptement pour Rome.

Là de nouveaux chagrins l'attendaient. Un joueur de hautbois, dont on n'a pas conservé le nom, jouissait alors de toute la faveur du public, et fut cause qu'on s'aperçut à peine du retour de Corelli. A cet homme succéda Valentini, dont le jeu sur le violon et les compositions étaient bien inférieures au talent et aux ouvrages de Corelli, mais qui eut pendant quelque temps tout le charme de la nouveauté. La susceptibilité de ce grand artiste s'alarma de l'oubli momentané où il se voyait tombé; une mélancolie profonde s'empara de lui et abrégea ses jours. Les concertos avaient paru en 1712; ils étaient dédiés à Jean-Guillaume, prince palatin du Rhin; mais l'auteur ne survécut que six semaines à la publication de ce bel ouvrage, car son épître dédicatoire est datée du 3 décembre 1712, et la mort le frappa le 18 janvier 1713, à l'âge de cinquante-neuf ans dix mois et vingt jours. Il fut inhumé dans l'église de la rotonde, ou Panthéon, et un monument en marbre lui fut élevé, près de celui de Raphaël, par le prince palatin, qui chargea le cardinal Ottoboni d'en diriger l'exécution. Un service solennel eut lieu sur sa tombe, à l'anniversaire de ses funérailles, pendant une longue suite d'années. Il consistait en morceaux choisis dans ses œuvres, et exécutés par un orchestre nombreux. Cet usage dura tant que vécut un de ses élèves qui pût indiquer la tradition des mouvements et des intentions de l'auteur.

Ce grand musicien possédait une belle collection de tableaux, qu'il légua par son testament au cardinal Ottoboni, avec une somme de cinquante mille écus; mais le cardinal n'accepta que les tableaux, et fit distribuer l'argent aux parents de Corelli. Quelques anecdotes qu'on a recueillies sur cet habile artiste prouvent la douceur de son caractère. Un jour qu'il se faisait entendre dans une assemblée nombreuse, il s'aperçut que chacun se mettait à causer : posant son violon sur une table, il dit qu'il craignait d'interrompre la conversation. Ce fut une leçon pour les auditeurs, qui le prièrent de reprendre son violon, et qui lui prêtèrent toute l'attention due à son talent. Une autre fois il jouait devant Hændel l'ouverture de l'opéra intitulé *le Triomphe du Temps,* de ce compositeur. Hændel, impatienté de ce que Corelli ne la jouait pas dans son genre, lui arracha le violon, avec sa brusquerie ordinaire, et se mit lui-même à jouer. Corelli, sans

Digitized by Google

s'émouvoir, se contenta de lui dire : « *Ma, caro Sassone, questa musica è nel stilo francese, di ch' io non m' intendo.* » Les principaux élèves de Corelli sont Baptiste, Geminiani, Locatelli, Lorenzo et Giambattista Somis : tous se sont illustrés comme violonistes et comme compositeurs. Quelques amateurs ont aussi reçu des leçons de Corelli, entre autres lord Edgecumbe, qui a fait graver son portrait à la manière noire, par Smith, d'après le tableau original de Henry Howard.

Corelli est le type primitif de toutes les bonnes écoles de violon ; aujourd'hui même, bien que l'art se soit enrichi de beaucoup d'effets inconnus de son temps, l'étude de ses ouvrages est encore une des meilleures qu'on puisse faire pour acquérir un style large et majestueux. Corelli avait fait de bonnes études de composition et écrivait bien. Jean-Paul Colonna l'ayant attaqué sur une succession de quintes qu'il avait trouvée dans une allemande de la troisième sonate de l'œuvre intitulé *Balleti da camera*, Corelli se défendit en homme instruit, et Antoine Liberati, pris pour juge, se prononça en sa faveur. Cependant, nonobstant l'opinion de l'abbé Baini, il est certain que la succession de quintes diatoniques existe dans le passage dont il s'agit.

On a de ce grand artiste les ouvrages dont les titres suivent : 1° *XII Sonate a tre, due violini e violoncello, col basso per l'organo*, op. 1 ; Rome, 1683, in-fol. Cet œuvre contient des pièces destinées à être jouées dans les églises, comme c'était l'usage alors : c'est pourquoi Corelli les appelle *Suonate di chiesa*. La deuxième édition parut à Anvers en 1688, in-fol. ; il y en a une troisième d'Amsterdam, sans date. — 2° *XII Suonate da camera a tre, due violini, violoncello e violone o cembalo*, op. 2 ; Rome, 1685, in-fol. Deux autres éditions ont été publiées à Amsterdam. La dernière est intitulée *Balletti da camera*. La deuxième sonate, la cinquième, la huitième et la onzième sont de la plus grande beauté. Dans une allemande de la troisième on trouve la succession de cinq quintes par mouvement diatonique, qui occasionna, en 1685, la querelle dont il a été parlé précédemment, entre Jean-Paul Colonna et Corelli. — 3° *XII Suonate a tre, due violini e arciliuto col basso per l' organo*, op. 3 ; Bologne, 1690. Il y a une deuxième édition de cet œuvre imprimée à Anvers, en 1681 ; la troisième a été gravée à Amsterdam, sans date. — 4° *XII Suonate da camera a tre, due violini e violone o cembalo*, op. 4 ; Bologne, 1694. L'édition publiée à Amsterdam, chez Roger, porte le titre de *Balletti da camera*. Il a été publié à Paris, chez Leclerc, une belle édition des quatre premiers œuvres de sonates de Corelli. — 5° *XII Suonate a violino e violone o cembalo*, op. 5, *parte prima* ; *parte secunda, preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia* ; Rome, 1700, in-fol. Cet ouvrage, chef-d'œuvre du genre, place Corelli au premier rang comme compositeur de musique instrumentale. Ce n'est point par une pureté d'harmonie irréprochable que brille cet ouvrage immortel, mais par une variété de chants, une richesse d'invention, un grandiose tels qu'aucune autre production du même genre n'en avait offert d'exemple. Les deuxième, troisième, cinquième, sixième et onzième sonates sont surtout admirables. La dernière est une fantaisie intitulée *Follia* ; on a publié cinq éditions de cet ouvrage ; la cinquième, dont Cartier a été l'éditeur, a paru à Paris en 1799, in-fol. Ce même œuvre, arrangé en trios pour deux flûtes et basse, a été gravé à Londres et à Amsterdam, sous l'indication d'*Œuvre six*, et Geminiani en a arrangé les deux parties en concerti, et les a publiées sous ce titre : *XII Concerti grossi, con due violini, viola e violoncelli di concertini obligati, e due altri violini e basso di concerto grosso, quali contengono preludi, allemande, correnti, gighe, sarabande, gavotte e follia. Composti della prima e della seconda parte dell' opera 5ª di Corelli, da Francesco Geminiani* ; Londres, in-fol., sans date. — 6° *Concerti grossi con due violini e violoncello di concertino obligati e due altri violini, viola e basso di concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare*, op. 6 ; Rome, décembre 1712, in-fol. Il y en a une autre édition d'Amsterdam, sans date. Cet ouvrage est le dernier qui sortit de la plume de Corelli. Geminiani possédait quelques solos de violon composés par ce grand artiste ; mais il ne paraît pas qu'on les ait imprimés. Ravenscroft avait fait paraître neuf sonates de sa composition à Rome, en 1695 : par une spéculation de marchand de musique, on les publia à Amsterdam sous ce titre : *Sonate a tre, due violini e basso per il cembalo ; si crede che siano state composte da Arcangelo Corelli avanti le sue altre opere*, op. 7. On doit ranger aussi parmi les supercheries du même genre une autre publication intitulée : *Sonate a tre, due violini col basso per l'organo di Arcangelo Corelli, opera postuma* ; Amsterdam, Roger. Le Dr Pepusch a publié une édition complète de 48 sonates de Corelli en trios et des douze grands concertos, tous en partition, qui forment 2 volumes in-folio. Le premier volume a pour titre : *the Score of the four operas, containing 48 sonatas composed by Arcangelo Corelli*

Digitized by Google

for two violins and a Bass. Le second volume est intitulé *the Score of the twelve concertos, composed by Arcangelo Corelli, for two violins and a bass.* Le second volume est intitulé *the Score of the twelve concertos, composed by Arcangelo Corelli, for two violin and a violoncello, with two violins more, a tenor, and thorough bass for ripieno parts, which may be doubled at pleasure*; London, J. Walsh, sans date. On connaît huit portraits de Corelli : les plus beaux ont été gravés par Smith, Folkema et Vander Gucht, dans le format in-fol., d'après le portrait peint par Howard. Maurin en a fait une belle lithographie pour ma collection non achevée, intitulée *Galerie des musiciens célèbres*, in-fol.

CORFE (Joseph), né à Salisbury en 1740, entra comme enfant de chœur à la cathédrale de cette ville, et étudia la musique sous le docteur Stephens, qui y était organiste. En 1782 il obtint une place de membre de la chapelle du roi d'Angleterre, et dix ans après il fut nommé organiste de la cathédrale de Salisbury, et maître des enfants de chœur. Il résigna ces deux places en 1804, en faveur de son fils, Arthur, qui les occupait encore en 1840. Joseph Corfe est mort en 1820. Ses compositions consistent principalement en musique religieuse qu'on chante habituellement dans les églises de Salisbury et dans d'autres comtés. Il a publié : 1° Un service du matin et du soir avec huit antiennes, dédié au chapitre de Salisbury, un volume. — 2° Un traité sur le chant, sous ce titre : *A Treatise on singing, explaining in the most simple manner all the rules for learning to sing by notes without the assistance of an instrument, with some observations on vocal Music*; Londres, 1791, in-fol. — 3° Un traité sur la basse continue, intitulé *a Treatise on thorough bass.* Il y a des exemplaires de cet ouvrage qui ont pour titre : *Thorough Bass simplified; or the whole theory and practice of thorough-bass laid open tho the meanest capacity,*; Londres, s. d., in-4° de 56 pages. — 4° *Les Beautés de Hændel*, trois vol. — 5° *Les Beautés de Purcell*, Londres, deux vol. — 6° Trois recueils de chansons écossaises. — 7° Trois suites de 12 *glees* chacune, à 3 et 4 voix. — 8° et enfin une collection de musique sacrée de quelques-uns des musiciens les plus célèbres, intitulée, *Sacred Music consisting of a collection of the most admired pieces adapted to some of the choisest Music of Jomelli, Pergolesi, Perez, Martini, Biretti, Scolari*, etc., 2 volumes in-fol. Corfe a été aussi l'éditeur du deuxième volume des antiennes de Kent.

CORFE (Arthur Thomas), fils du précédent est né à Salisbury, en 1773. A l'âge de dix ans, il fut placé comme enfant de chœur à l'abbaye de Westminster, et reçut son éducation musicale du docteur Cooke. Il étudia le piano avec Clementi. En 1804 il succéda à son père dans les places d'organiste et de maître des enfants de chœur de la cathédrale de Salisbury. Les compositions de M. Corfe consistent en un *Te Deum*, un *Jubilate*, un *Sanctus, les Commandements de Dieu*, à quatre parties, l'hymne de l'ordination, et quelques morceaux détachés pour le piano.

CORFINI (Jacques), compositeur, né à Padoue vers 1540, a publié de sa composition les ouvrages dont voici les titres : 1° *Madrigali a 5 voci, libro* 1°. Venezia, ap. Gardano, 1565, in-4° obl. — 2° idem, *libro* 2°; ibid. 1568, in-4° obl. Ce sont des réimpressions. — 3° *Madrigali a 5 voci, libro terzo*; ibid. 1557, in-4° obl. — 4° *Madrigali a sei voci, libro* 1°; Venezia, app. l' herede di Girolamo Scotto, in-4° obl.

CORIGLIANO (le chevalier Dominique), de la famille des marquis de Rignano, naquit au château de Rignano, le 17 janvier 1770. A l'âge de onze ans il entra au collége des Nobles, à Naples, pour y faire son éducation. Après y avoir passé sept années, il en sortit et se livra spécialement à l'étude de la composition, faisant de la musique son occupation favorite et à peu près unique. Reçu chevalier de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem en 1795, il s'embarqua deux ans après pour se rendre à Malte et pour commencer ce qu'on appelait *les Caravanes* des chevaliers; mais, à son arrivée, il trouva l'île au pouvoir des Français, sous la conduite du général Bonaparte, et les chevaliers de l'ordre dispersés. Obligé de retourner à Naples, il y reprit ses occupations habituelles. Après le retour du roi Ferdinand dans cette ville, le chevalier Corigliano fut nommé membre de la commission des théâtres royaux, et en remplit les fonctions pendant cinq ans. Il reçut aussi sa nomination de l'un des gouverneurs du collége royal de musique; mais, par des motifs qui ne sont pas connus, il n'accepta pas cette mission. Le chevalier Corigliano a écrit beaucoup de musique de chambre, telle que duos, nocturnes, romances et *canzonette*, dans le style d'Asioli et dans celui de Blangini : il en publia le premier recueil à Naples en 1814. En 1818 douze duos pour ténor et soprano et douze *ariette* pour soprano, de sa composition, ont paru à Paris. Le catalogue de Ricordi, à Milan, indique un recueil de 4 *ariette* sous le nom de cet amateur distingué; d'autres ont été imprimés à Florence et à Rome. 36 mélodies du même ont été publiées à Naples en 1822, sous le titre de *Lira senti-*

Digitized by Google

mentale. Le chevalier Corigliano a laissé en manuscrit un très-grand nombre de duos, trios et quatuors *da camera*, ainsi que *l'Isola disabitata* de Métastase, à 4 voix. Il est mort à Naples, à l'âge de soixante-huit ans, le 22 février 1838. Parmi les choses précieuses que renfermait sa bibliothèque musicale se trouvait le manuscrit original du *Stabat* de Pergolèse, qu'il a légué au monastère du Mont Mont-Cassin.

CORKINNE (WILLIAM), musicien anglais, né dans la seconde moitié du seizième siècle, a fait paraître à Londres, en 1610, une collection pour le luth et la basse de viole, sous ce titre : *Ayres to sing and play to the lute and bass violl, with pavins, galliards, almaines and corantes for the lyra-violl*, in-fol. : la seconde partie de ce recueil a été publiée en 1612.

CORNA (JEAN-JACQUES DELLA), né à Brescia vers la fin du quinzième siècle, est cité par son concitoyen et contemporain Lanfranco (*Scintille di musica*, etc.; Brescia, 1533, p. 143), avec Jean Montichiaro, de la même ville, comme les meilleurs luthiers de leur temps pour la fabrication des luths, lyres et violons ou petites violes. Postérieurs d'environ soixante-dix ans à *Kerlino* (*voy.* ce nom), ces deux artistes et leur concitoyen Peregrino Zanetto, venu un peu plus tard, ont été les fondateurs de l'école ancienne de la lutherie bresciane, illustrée dans la seconde moitié du seizième siècle par Gaspard de Salo, puis par Jean-Paul Magini.

CORNET (SÉVERIN), né à Valenciennes, vers 1540, étudia la musique en Italie, comme on le voit par ces vers à sa louange, placés en tête d'un de ses ouvrages :

Car, hantant l'Italie, il y a sceu choisir
Et en a rapporté l'utile théorique
Richement mariée au doux de sa pratique.

En 1578 il est devenu maître des enfants de chœur de l'église Notre-Dame d'Anvers, place qu'il paraît avoir occupée jusqu'à sa mort. Son meilleur élève fut Corneille Werdonck. Les ouvrages les plus connus de ce musicien sont : 1° *Chansons françaises à cinq, six et huit parties*; Anvers, Plantin, 1581, in-4°. — 2° *Madrigali a 5, 6, 7 e 8 voci*; ibid., 1581, in-4°.— 3° *Cantiones musicæ 5, 6, 7 et 8 vocum*; ibid., 1581, in-4°. — 4° *Motetti a 5, 6, 7 e 8 voci*, ibid, 1582, in-4°.

CORNET (JULES), né en 1792 à Santo Candido, dans le Tyrol, jouit en Allemagne de la réputation de bon chanteur et d'acteur distingué. Destiné d'abord à la profession d'avocat, il étudia le droit à Vienne; mais le goût passionné qu'il avait pour la musique et pour le théâtre le fit renoncer à ses premiers projets. Après avoir été attaché à plusieurs troupes ambulantes d'opéra, il joua pendant quelques années au théâtre de Hambourg, puis il entreprit des voyages en Danemark, en Suède et en Hollande. Il fut en dernier lieu l'ornement du théâtre de Brunswick. La voix de Cornet était un ténor de la plus belle qualité. Parmi les rôles qui lui ont fait le plus d'honneur, on cite celui de *Masaniello* dans la *Muette de Portici*, d'Auber. Cornet a publié à Hambourg, chez Christiani, un recueil de chants avec accompagnement de piano ou de guitare, sous le titre de *Lyra für Freunde und Freundinnen des Gesænges* (Lyre pour les amateurs du chant). Postérieurement il a fait imprimer un écrit qui a pour titre : *Die Oper in Deutschland und das Theatre der Neu Zeit* (l'Opéra en Allemagne et le théâtre de l'époque actuelle); Hambourg, Meissner et Schirges, in-8o.

CORNETTE (LOUIS-HIPPOLYTE), né à Amiens en 1760, fit ses premières études de musique à la maîtrise de la cathédrale. A l'âge de vingt ans, il se rendit à Paris pour étudier l'harmonie et la composition près de l'abbé Duguet, maître de chapelle de la cathédrale. De retour à Amiens, il obtint au concours la place d'organiste de la cathédrale. Plus tard, lorsqu'une nouvelle maîtrise fut organisée pendant le consulat, Cornette fut nommé maître de chapelle de la même église. Il en remplit les fonctions jusqu'à sa mort, arrivée en 1832. Il a laissé en manuscrit beaucoup de psaumes, d'hymnes, Magnificat, motets et messes. Au nombre de ces messes, dont plusieurs sont écrites à grand orchestre, il en est une qui a été exécutée solennellement à Saint-Roch, puis à Notre-Dame et à Saint-Eustache, le jour de Sainte-Cécile.

CORNETTE (VICTOR), fils du précédent, est né à Amiens le 27 septembre 1795. Son père fut son premier maître de musique; puis il se rendit à Paris, et fut admis comme élève au Conservatoire en 1811. A la même époque, Lesueur lui donna des leçons de composition. En 1813 il entra comme musicien dans le douzième régiment des grenadiers tirailleurs de la garde impériale : alors commença pour cet artiste une carrière d'activité dont il y a peu d'exemples. Il fit d'abord avec son régiment les campagnes de 1813 et de 1814 en Hollande, en Belgique, et se trouva au siége et au blocus d'Anvers. Entré ensuite dans la musique du quinzième régiment d'infanterie légère, il se trouva à la bataille de Waterloo. Pendant les années 1815, 16 et 17 il fut chef de musique d'un régiment au service du roi des Pays-Bas. Dans cette dernière année il entra comme professeur au collége des Jésuites

Digitized by Google

de Saint-Acheul et y fut attaché jusqu'en 1824. En 1825 il accepta une place dans l'orchestre du théâtre de l'Odéon et y resta jusqu'à la clôture en 1827. Alors il entra à l'orchestre du théâtre de l'Opéra-Comique, dont il fit partie jusqu'en 1831, et qu'il n'abandonna que pour devenir chef des chœurs au même théâtre jusqu'en 1837. Dans l'année suivante, il alla occuper une position semblable au *Théâtre de la Renaissance*. En 1839 il réunit à cet emploi la place de directeur du chant au Gymnase de musique militaire; mais, la position de premier chef d'orchestre au théâtre de Strasbourg lui ayant été offerte en 1842, il l'accepta et en remplit les fonctions pendant deux ans. De retour à Paris, il fut chef des chœurs du théâtre de l'Opéra national en 1847 et 1848, puis rentra, pendant cette dernière année, dans son ancienne place de l'Opéra-Comique, où il est encore au moment où cette notice est écrite (1856). Enfin il a été tromboniste dans plusieurs légions de la garde nationale de Paris, et organiste adjoint de l'église Saint-Sulpice et de la chapelle des Invalides.

Cornette joue de la plupart des instruments et les connaît tous : de là vient que les éditeurs de musique de Paris lui ont demandé des méthodes pour le *trombone* (Grande Méthode dédiée à Cherubini), pour l'*ophicléide* (dédiée à Auber), pour le *cornet à pistons* (dédiée à Adolphe Adam), pour le *bugle*, le *sax-horn*, comprenant les six espèces, le *saxophone* (Grande Méthode), le *basson*, le *hautbois*, le *cor*, la *trompette*, la *harpe*, le *violoncelle*, l'*alto*, l'*orgue* et l'*harmonium*. Il a arrangé pour le piano 39 partitions d'opéras et de musique d'église, et a réduit en quatuors pour 2 violons, alto et basse les *Diamants de la couronne* et *la Part du diable*, d'Auber. On connaît de lui 37 airs variés pour le cornet à pistons, 24 duos pour deux instruments de cette espèce, 18 duos pour deux bassons, 14 grandes études pour cornet à pistons, 6 idem pour le trombone, 5 quadrilles de contredanses pour musique militaire, et 2 suites de valses pour la même; plus 150 morceaux détachés de tout genre pour divers instruments.

CORNETTI (Paul), maître de chapelle de la confrérie du Saint-Esprit, à Ferrare, naquit à Rome au commencement du dix-septième siècle, et fut moine de l'Étroite observance. Il a fait imprimer une collection de motets, sous ce titre : *Motetti concertati ad* 1, 2, 3, 4, 5, 6 *voci con stromenti, et nel fine le Litanie della B. V. op.* 1; Venezia, app. Aless. Vincenti, 1638, in-4°. La première partie de cet ouvrage a été réimprimée avec ce titre latin : *Sacræ cantiones* 1, 2 *et* 3 *vocibus concertatæ*, op. 1, lib. 1 ; Anvers, 1645, in-4°.

CORNETTO (Pierino del). *Voy.* Giangiacomi (Pierino).

CORNIETTI (Antoine), né à Lucques, fut organiste de l'église Sainte-Marie, de cette ville, dans les premières années du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un œuvre de sa composition intitulé : *Cantate de l'Amore, a voce sola*; Lucques, 1704, in-4° obl.

CORNISH (William), poëte anglais, et compositeur de la chapelle du roi Henri VII, vivait au commencement du seizième siècle. Il a écrit un poëme intitulé *a Parable between Information and Musike* (Comparaison entre le savoir et la musique), que Hawkins a inséré dans son *Histoire de la musique* (t. II, p. 508 et suiv.). Le même écrivain a donné (t. III, p. 3-16) deux chansons de table à trois voix, composées par Cornish.

CORNU (René), professeur de piano à Paris, naquit en cette ville le 21 avril 1792. Fils d'un sous-maître de chant de Notre-Dame, il reçut son éducation musicale dans la maîtrise de cette cathédrale. Ladurner fut son maître de piano, et il reçut des leçons de composition de Desvignes et d'Éler. Il a publié : 1° Cinq recueils de romances, avec accomp. de piano, Paris, le Duc et Pleyel. — 2° *Vive Henri IV*, varié pour piano, op. 3; Paris, Frey. — 3° Chœur d'*Iphigénie en Aulide*, varié pour piano, op. 4; ibid. — 4° *Charmante Gabrielle*, varié pour piano, op. 6; ibid. — 5° *Quand le bien-aimé reviendra*, idem, op. 8; ibid. — 6° *God save the King*, idem; Paris, H. Lemoine. Cornu a fait exécuter à Notre-Dame de Paris une messe solennelle de sa composition. Il est mort du choléra, au mois de juin 1832.

CORONA (D. Augustin), né à Trévise, vers le milieu du seizième siècle, fut moine de l'abbaye *Santa-Maria de la Carità*, près de Venise, et maître de chapelle de son monastère. Il s'est fait connaître par un ouvrage qui a pour titre *Psalmi vespertini sex vocum*; Venetiis, ap. Aug. Gardanum, 1579, in-4°.

CORRADI (Flaminio), né dans les dernière années du seizième siècle à Fermo, dans l'Etat de l'Église, est auteur de chants et de madrigaux imprimés sous ces titres : 1° *L'Estravaganze d'amore, a* 1, 2 *e* 3 *voci, coll basso continuo*; Venezia app. Vincenti, 1618, in-4°. — 2° *Il primo libro de'Madrigali a* 4 *voci*; ibid., 1622, in-4°. — 3° *Il primo libro de'Madrigali a* 5 *voci*, ibid., 1627, in-4°

CORRADINI (Nicolas), organiste et maître de chapelle à l'église principale de Crémone, naquit à Bergame, vers la fin du seizième siècle. Il a fait imprimer un recueil de *Canzoni fran-*

Digitized by Google

cesi a quattro voci; Venise, 1624. Son ouvrage le plus important a pour titre : *Motetti a una, due, tre e quattro voci, fra quali ve ne sono alcuni concertati con istromenti, e con il basso continuo per l'organo. Libro primo*; in Venetia, app. Bart. Magni, 1624, in-4°. On trouve aussi quelques morceaux de sa composition dans le *Bergameno Parnass. music.*; Venise, 1615. Corradini fut aussi maître de chapelle de l'Académie des *Animosi*, à Crémone.

CORREA (Fr.-Manuel), carme portugais, né à Lisbonne vers la fin du seizième siècle, était maître de chapelle de l'église de Sainte-Catherine en 1625. Il est auteur d'un motet : *Adjuva nos, Deus*, à cinq voix, dont le manuscrit se trouve dans la bibliothèque du roi de Portugal. Un autre *Manuel Correa*, né aussi à Lisbonne vers le même temps, et qui était chapelain de l'église cathédrale de Séville en 1625, a composé des motets qui sont en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

CORREA (Henrique-Carlos), maître de chapelle à l'église cathédrale de Coïmbre, naquit à Lisbonne le 10 février 1680. Il a composé une grande quantité de messes, de répons, de motets, de *Miserere*, etc., qui sont en manuscrit à la bibliothèque du roi de Portugal, et dont on trouve un catalogue détaillé dans la *Bibliotheca lusitana* de Machado, t. II, p. 446.

CORREA (Lorenza), née à Lisbonne en 1771, eut pour maître de chant Marinelli, célèbre sopraniste de la musique du roi d'Espagne. En 1790 elle débuta sur le théâtre de Madrid et obtint beaucoup de succès. Deux ans après elle partit pour l'Italie, et débuta à Venise dans l'emploi des *prime donne*. Elle a chanté dans toutes les grandes villes, et notamment à Naples, où elle fut attachée au théâtre de Saint-Charles pendant trois ans. On admirait la beauté de sa voix et la perfection de sa méthode. En 1810 elle débuta à l'*Opéra-Buffa* de Paris; mais à cette époque sa voix était fatiguée, et elle produisit peu d'effet. Depuis lors elle s'est retirée du théâtre.

CORRETTE (Michel), chevalier de l'ordre du Christ, né à Saint-Germain, était en 1758 organiste du grand collége des Jésuites de la rue Saint-Antoine, à Paris. Enthousiaste admirateur de la musique française, il donnait dans sa maison, enclos du Temple, des concerts où il faisait entendre les plus beaux morceaux de Lulli, de Campra, et des cantates de sa façon, qu'il accompagnait au clavecin. On dit qu'il faisait chanter sa servante dans ses séances musicales. Plus tard il ouvrit une école de musique pour laquelle il écrivit plusieurs ouvrages élémentaires; mais, malgré son zèle et ses efforts, ses élèves faisaient peu de progrès; les musiciens de Paris les appelaient, par dérision, *les anachorètes* (les ânes à Corrette). En 1780 Corrette eut le titre d'organiste du duc d'Angoulême. On connaît de ce musicien : 1° *Les Soirées de la ville*, cantates à voix seule, avec la basse continue pour le clavecin; Paris, le Clerc, 1771, in-fol. — 2° *Méthode pour apprendre à jouer de la harpe*; Paris, 1774, in-4°. — 3° *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*; Paris, 1778, in-4° Il en parut une deuxième édition en 1781. — 4°. *Le Parfait Maître à chanter*; Paris, 1782. — 5° *Méthode pour apprendre facilement à jouer de la quinte ou de l'alto*; Paris, 1782, in-4°. — 6° *L'Art de se perfectionner sur le violon*; Paris, 1783. — 7° *Méthode pour le violoncelle, contenant les véritables positions*, etc.; Paris, 1783. La première édition de cet ouvrage avait paru sous ce titre : *Méthode théorique et pratique pour apprendre en peu de temps le violoncelle*; Paris, 1761, in-fol. — 8° *Méthode pour apprendre à jouer de la vielle*; Paris, 1783, in-fol. Ces ouvrages contiennent quelques renseignements curieux sur la musique française vers le milieu du dix-huitième siècle.

CORRETTE (Michel), fils du précédent, fut organiste de l'église du Temple. Il a publié en 1786 : *Pièces pour l'orgue dans un genre nouveau, à l'usage des dames religieuses et de ceux qui touchent l'orgue, avec le mélange des jeux et la manière d'imiter le tonnerre*.

CORRI (Dominique), né à Naples en 1744, fut élève de Porpora, depuis 1763 jusqu'à la mort de cet habile maître, en 1767. En 1774 Corri se rendit à Londres, et dans la même année il y fit représenter un opéra intitulé *Alessandro nell' Indie*, qui eut peu de succès. Cet échec le détermina à se livrer à l'enseignement du chant. Vers 1797 il s'associa à Dussek pour l'exploitation d'un commerce de musique, mais cette entreprise ne réussit pas. Parmi les compositions dramatiques de Corri, son opéra *the Traveller* est celle qui a eu le plus de succès. Corri vivait encore à Londres en 1826; il était alors âgé de quatre-vingt-deux ans. Il a eu quatre enfants, trois fils et une fille : celle-ci avait épousé Dussek : elle s'est remariée depuis à un artiste nommé M. Moralt. Les principaux ouvrages de Corri sont : 1° Trois volumes de chansons anglaises; Londres, 1788. — 2° *Alessandro nell' Indie, opera seria*. — 3° Sept airs italiens; Londres, 1797. — 4° Quatre volumes d'airs anglais, italiens et français; Londres, 1797. — 5° *Sufferings of the Queen of France, with*

Digitized by Google

accomp. — 6° Douze airs anglais de caractère, avec accompagnement. — 7° Deux recueils de sonates pour le piano. — 8° Recueil de duos anglais, allemands, italiens et français. — 9° Six airs et rondos pour le piano. — 10° *The Singer's preceptor* (Traité du chant, etc.); Londres, 1798. — 11° *Art of fingering* (Méthode de piano, etc.); Londres, 1799. — 12° *Musical Dictionnary as a Desk* (Dictionnaire de musique, etc.); Londres, 1798. — 13° *Complete Musical Grammar, with a concise dictionnary of all the signs and form used in Music; the art of fingering; rules of thourough bass, and preludes in each key* (Grammaire musicale complète, avec un dictionnaire abrégé de tous les signes et formes en usage dans la musique; l'art du doigter, et des règles pour l'harmonie, avec des préludes dans chaque ton); Londres (sans date). — 14° *The Traveller* (le Voyageur), opéra. Un des fils de Corri s'est fixé à Édimbourg, en 1793, et s'y est livré à l'enseignement de la musique. Cet artiste est le père de madame Corri-Paltoni. Le rédacteur de l'article *Corri* du *Lexique universel de musique* publié par M. Schilling a été induit en erreur sur ce point; car il dit que Madame Corri-Paltoni est fille du vieux élève de Porpora et de madame Dussek. Celle-ci était la tante de la cantatrice; il en a fait sa sœur.

CORRI-PALTONI (Mme Fanny), née à Édimbourg en 1795, fit ses premières études musicales sous la direction de son père. Lui ayant trouvé une belle voix de *mezzo soprano*, et ce trille vigoureux et brillant que la plupart des chanteurs ont en Angleterre, à cause de l'usage fréquent qu'ils font de cet ornement, madame Catalani voulut avoir mademoiselle Corri pour élève, et s'en fit accompagner dans ses voyages en 1815 et 1816. Elle se fit alors entendre à Hambourg, mais sans succès. De retour à Londres, elle y reprit ses études, chanta quelque temps les seconds rôles au Théâtre-Italien, quitta ce théâtre en 1821, lorsque le libraire Ebers en prit la direction, et se rendit en Allemagne. Malgré les avantages qu'elle tenait de la nature, elle eut peu de succès à Hambourg, à Francfort et à Munich. De cette ville, elle alla en Italie, y épousa un chanteur médiocre nommé Paltoni, et commença à se faire une certaine réputation lorsqu'elle chanta à Bologne en 1825. Deux ans après elle fut appelée comme *prima donna* à Madrid, puis en 1828 elle chanta à Milan avec Lablache, et y eut quelque succès. En 1830 elle retourna en Allemagne et y chanta dans plusieurs concerts.

CORRI (Pierre), compositeur dramatique, né à Naples et élève de Donizetti, suivant la *Gazette générale de musique de Leipsick* (Ann. 1840, n°-12, col. 249), a fait représenter au théâtre *Valle*, à Rome, en 1839, *Galeotto Manfredi*, drame lyrique en trois actes, qui n'eut qu'un médiocre succès. Néanmoins plusieurs morceaux de cet opéra ont été publiés à Milan, chez Ricordi, avec accomp. de piano. Plusieurs années se passèrent ensuite sans que le nom de Corri retentît dans le monde musical; mais, au carnaval de 1840, cet artiste donna au théâtre *Argentina* de Rome l'opéra *Argia in Atene*, qui ne réussit pas. Quelques morceaux de cet ouvrage ont été publiés à Milan, chez Ricordi.

CORSI (Jacques), gentilhomme florentin, né vers 1560, cultiva la poésie et la musique avec succès, et fut un des protecteurs les plus zélés des artistes de son temps. Lié d'amitié avec Jean Bardi, comte de Vernio, le poëte Rinuccini, Galilée le père, Emilio del Cavaliere, Perez, Jules Caccini et d'autres hommes célèbres, il contribua comme eux à l'invention du drame musical. Après que le comte Bardi (*voy.* ce nom) eut quitté Florence pour se rendre à Rome, la maison de Corsi devint le rendez-vous de ces artistes. La société qu'ils avaient formée continua de s'y occuper des moyens de hâter les progrès du nouvel art qu'elle avait créé. Ce fut aussi dans la maison de Corsi que fut représentée la pastorale de *Dafne*, en 1594, ouvrage de Peri auquel Corsi mit aussi la main, ainsi qu'on le voit dans la dédicace de l'*Euridice* de Rinuccini.

CORSI (Bernard), compositeur né à Crémone, a publié en 1617 des psaumes à cinq voix, intitulés *Sacra omn. solemn. vespertina psalmodia 5 vocum*, op. 6; Venise, Bart. Magni, et vers le même temps des *Litanies*, *antiennes et motets à huit voix*. Son œuvre septième est intitulé *Psalmi vespertini octo vocum*. On connaît aussi de lui : *Concerti e Motetti a 1, 2, 3, 4 voci, con un Magnificat*, op. 5; Venezia, app. Ricc. Amadino, 1613, in-4°, et *Compieta, Motetti e Litanie della B. V. a otto voci*; op. 9; in Venezia, app. Bart. Magni, 1619, in-4°.

CORSI (Joseph), maître de chapelle à Sainte-Marie-Majeure, de Rome, occupait cette place en 1667, suivant le titre d'un recueil de motets publié cette année. L'abbé Baini a omis le nom de ce compositeur dans sa liste des maîtres de chapelle de cette basilique (*Memor. stor. crit. di Pierl. da Palestrina*, t. I, n° 440). On connaît de ce maître : 1° *Motetti a 2, 3, 4 voci*; Rome, 1667, in-4°. — 2° *Miserere a cinque*; — 3° *Motetti a 9*.

CORSINI (Jacques), organiste de la cathé-

Digitized by Google

drale de Lucques, dans la seconde moitié du seizième siècle, est connu par les compositions intitulées : 1° *Il primo libro de' Motetti a 5, 6, 7, 8 voci;* in Venetia, Aless. Gardano, 1579. — 2° *Il secondo libro de' Mottetti a 5, 6, 7, 8, 10, 12 voci;* ibid., 1581.

CORTECCIA (Francesco di Bernardo), chanoine de la basilique de Saint-Laurent, à Florence, et maître de chapelle de Cosme Ier de Médicis, naquit à Arezzo, dans les premières années du seizième siècle; mais il était encore enfant lorsque sa famille alla s'établir à Florence. De là vient qu'il a toujours voulu être considéré comme Florentin. On ignore le nom du maître qui dirigea ses études musicales. La place d'organiste de Saint-Laurent étant devenue vacante, Corteccia l'obtint au concours, au mois de juin 1531, quoiqu'il eût quatre concurrents qui n'étaient pas dépourvus d'habileté. La réputation qu'il ne tarda pas à se faire par ses talents lui mérita la faveur du duc, qui le nomma maître de chapelle de sa cour en 1542. Plus tard il obtint un canonicat à la collégiale de Saint-Laurent. Il mourut à Florence le 7 juin 1571. A son mérite comme musicien, Corteccia unissait de vastes connaissances dans les sciences et dans les lettres, et ses compatriotes vantaient sa vivacité d'esprit et l'agrément de sa conversation.

Les plus anciennes compositions connues de Corteccia se trouvent dans un recueil très-rare dont Antoine Schmid a donné la description d'après un exemplaire existant dans la bibliothèque impériale de Vienne, et qui a pour titre : *Musiche fatte nelle nozze dello illustrissimo duca di Firenze il signor Cosimo de' Medici e della illustrissima consorte sua Mad. Leonora do Tolleto.* In Venetia nella stampa d'Antonio Gardano nell' anno del singore M. G. XXXIX, nel mese di augusto; six petits volumes in-4o obl., lesquels contiennent les voix désignées par *cantus, altus, tenor, bassus, quinta et sexta pars,* tant pour le chant que pour les instruments. Les autres compositeurs dont on trouve des morceaux dans ce recueil sont Matteo Rampolini, Jean-Pierre Masaconi, Constant Festa, et Baccio Moschini. Les pièces composées par Corteccia, et désignées dans la table sont les 2e, 5e, 23e, 25e, 26e, 27e, 28e, 29e et 30e. Toutes sont dans le style madrigalesque, à quatre, six et huit voix, avec divers instruments. Cette table offre beaucoup d'intérêt pour l'histoire de la musique, par les renseignements qu'elle fournit sur le nombre des chanteurs et la nature des instruments qui les accompagnaient. Dans l'ordre chronologique les autres compositions connues de Corteccia sont celles-ci : 1° *Madrigali a quattro voci, lib.* 1 *et* 2; Venise, Gardane, 1545 et 1547, in-4° obl. — 2° *Primo libro de' Madrigali a* 5 *e* 6 *voci,* in Venezia app. di Ant. Gardani, 1547, in-4° obl. — 3o *Responsoria et lectiones hebdomadæ sanctæ quatuor vocibus decantandæ;* Venetiis apud filiis Antonii Gardano, 1570, in-4°. — 4° *Residuum cantici Zaccharæ prophetæ et psalmis Davidis 5 vocum;* Venetiis apud filios Ant. Gardani, 1570. — 5° *Canticorum liber primus quinque vocibus (quæ passim motecta appellantur), nunc primum nuper editus;* Venetiis apud filios Ant. Gardani, 1571, in-4° obl. Ce recueil, préparé par Corteccia pour l'impression, n'a paru que quelques mois après sa mort. Les autres compositions de ce maître, qui existaient autrefois en manuscrit dans les archives des Médicis, en ont disparu et sont vraisemblablement perdues à jamais, sauf un *hymnaire* contenant trente-deux hymnes en contrepoint à quatre voix sur le plain-chant, qui se trouve dans la bibliothèque Laurentienne, sous le n° VII. La comédie de François Ambra, noble florentin, intitulée *la Cofanaria,* et publiée en 1561, ayant été choisie pour être représentée aux fêtes des noces de François de Médicis avec Jeanne d'Autriche, en 1565, Jean-Baptiste Cini y ajouta des intermèdes pris dans la fable de *Psyché et l'Amour,* et Corteccia les mit en musique conjointement avec Alexandre Striggio. (Voy. *Descrizione dell' apparato della comedia et intermedii d essa recitati in Firenze,* etc., Florence, Junte, 1566, in-8o p. 28.)

CORTELLINI (Camille), surnommé *il Violino,* à cause de son talent sur le violon, compositeur de musique d'Église, vécut au commencement du dix-septième siècle, et fut engagé au service de la *Signoria* de Bologne. Il a publié de de sa composition : 1° *Salmi a 8 voci per i vespri di tutto l' anno;* in Venezia, app. Giac. Vincenti, 1606. Il y a une autre édition de cet ouvrage, donnée à Venise en 1613. — 2° *Salmi a 6 voci;* ibid., 1609.—3° *Messe a 4, 5, 6, 7, 8 voci;* ibid., 1609. — 4° *Letanie della B. V. a 5, 6, 7 voci;* ibid. 1615. — 5° *Messe a otto voci di capella;* ibid., 1617.—6° *Messe a quattro e cinque voci;* Venezia, 1617, in-4°. — 7° *Salmi a 8 voci.* — 8° *Magnificat di tutti li tuoni a 6 voci;* Venezia, 1619, in-4°. — 9° *Messe concertate a otto voci;* in Venezia, app. Aless. Vincenti, 1626. On voit dans la préface de cet ouvrage une indication de la manière d'exécuter la musique d'Église, à l'époque où il fut publié, lorsque les les instruments étaient joints aux voix. L'auteur

Digitized by Google

s'exprime ainsi : *La messa* In Domino confido *ha la* Gloria *concertata : et dove saranno le lettere grandi, il cantore canterà solo; et dove saranno le linee, li tromboni e altri simili stromenti soneranno soli*; c'est-à-dire : « Dans la messe *In Domino confido*, le *Gloria* est concerté (de cette manière) : là où les paroles sont en grands caractères, le chanteur chantera seul; et lorsque les caractères sont soulignés, les trombones et autres instruments semblables joueront seuls. »

CORTICCIO (Francesco), musicien né à Vérone, vécut dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît de lui un recueil de madrigaux à quatre voix, intitulé *le Fiamette dell' Amore*; Venise, Ant. Gardane, 1569, in-4° obl. Il est vraisemblable qu'un ouvrage imprimé sous le nom de *Cortitius*, et qui a pour titre *Responsoria et lectiones hebdomadæ sanctæ, 4 vocum*, est de Corticcio, et non de *Corteccia*, à qui il est attribué.

CORTICELLI (Gaetano), né à Bologne d'une famille noble, le 24 juin 1804, étudia le piano sous le professeur Benoît-Donelli, au lycée communal de musique, et le contrepoint avec le P. Mattei. Ayant acquis la réputation d'un artiste distingué, il fut nommé professeur de piano au même lycée, le 3 juin 1839; mais il ne jouit pas longtemps des avantages de cette position, car il mourut le 18 mars 1840. Cet artiste était considéré en Italie comme un pianiste habile : ses compositions pour son instrument ont eu du succès. On en a publié environ quatre-vingt-dix œuvres, particulièrement chez Ricordi, à Milan. La plupart de ces ouvrages consistent en fantaisies, variations, rondos et polonaises. On a aussi de Corticelli quelques mélodies pour le chant.

CORTONNA (Antoine), compositeur dramatique, né à Venise au commencement du dix-huitième siècle, est connu par deux opéras, le premier intitulé *Amor indovino*, fut représenté en 1726; l'autre, *Marianne*, en 1728. On n'a pas d'autres renseignements sur cet artiste.

CORVINUS (Jean-Michel), pasteur à Orsloew, en Zélande, mort le 10 août 1663, est auteur d'un livre qui a pour titre : *Heptachordum Danicum, sive nova solfisatio, in qua musicæ practica usus, tam qui ad canendum quam ad componendum cantum facit, ostenditur*; Copenhague, 1645, in-4°. Cet ouvrage est un traité de la nouvelle méthode de solmisation par sept syllabes. On connaît aussi de Corvinus : *Logistica harmonica, musicæ vera et firma præstruens fundamenta*; Copenhague, 1646, in-4°.

COSIMI (Nicolas), habile violoniste, né à Rome, dans la seconde moitié du dix-septième siècle, se rendit à Londres en 1702, et y publia, en 1706, douze solos pour le violon, in-4°, qu'il dédia au duc de Bedfort. Peu de temps après il retourna en Italie, où il est mort jeune. Il paraît avoir été élève de Corelli. Son portrait, gravé à l'*aqua tinta* par J. Smith, d'après Godefroy Kneller, a été publié en 1706. Burney dit (*a General Hist. of. music*, t. III, p. 559) que le violon de Cosimi, considéré comme le plus beau qu'on connût, fut porté en Angleterre par Corbett après la mort de l'artiste, et qu'il y fut vendu à un prix très-élevé.

COSME DELGADO. *Voy.* Delgado.

COSSA (Vincent), compositeur, né à Pérouse au commencement du seizième siècle, a fait imprimer : *Madrigali a quattro voci con due canzoni*; Venise, Antoine Gardane, 1569, in-4° obl. Il a laissé aussi un livre de *Canzonette* à trois voix que son compatriote Christophe Lauro a publié après sa mort.

COSSA (Angelo) : on a imprimé sous ce nom un petit écrit intitulé *Progetto di alcune riforme dell' I. R. teatro alla Scala* (Projet de quelques réformes au théâtre impérial et royal de la Scala); Milan, à la typographie de Batelli et Fantini, 1819, 23 p. in-8°. Cette brochure est divisée en deux chapitres; le premier est relatif aux réformes à faire au théâtre; le second, aux réformes dans les spectacles.

COSSELLI (Dominique), basse chantante, naquit à Parme, le 27 mai 1801, et fit dans cette ville ses études de musique et de chant. Son début dans la carrière du théâtre se fit en 1824. Appelé à Rome en 1826, il y obtint un succès brillant et chanta ensuite sur tous les grands théâtres de l'Italie et à Vienne jusqu'en 1842. Alors il se retira dans sa terre de Marano, près de Parme, avec le titre de chanteur de la cour. Il est mort dans ce lieu aux derniers jours du mois de novembre 1855, à l'âge de cinquante-quatre ans. Cosselli a été un des derniers bons chanteurs classiques de l'école italienne.

COSSET (François), né à Saint-Quentin, ou dans les environs, vers 1620, fut élève de la maîtrise de cette ville. Ses études terminées, il eut une place de sous-chantre à l'église de Laon, puis il obtint celle de maître de chapelle de la cathédrale de Reims, et en remplit les fonctions pendant près de quarante ans. Il a publié les messes de sa composition dont voici les titres : 1° *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli :* Cantate Domino; Paris, Ballard, 1659. — 2° *Missa sex vocum ad imit. mod.* : Domine Salvum fac regem; Paris, 1659, in-fol.

Digitized by Google

— 3° *Missa sex vocum ad imitationem moduli :* Surge propera; Paris, Ballard, 1659, in-fol. — 4° *Missa quinque vocum, ad imit. mod. :* Salvum me fac Deus; Paris, 1661, in-fol. — 5° *Missa quatuor vocum ad imit. mod. :* Eructavit cor meum; Paris, Ballard, 1673, in-fol., 2ᵉ édition. J'ignore la date de la première; il y en a une troisième de 1687. — 6° *Missa sex vocum ad imitat. moduli :* Super flumina Babylonis; Paris, Ch. Ballard, 1673, in-fol. C'est une seconde édition. — 7° *Missa quinque vocibusa ad imit. mod. :* Gaudeamus omnes; Paris, 1676. — 8° *Missa quatuor vocum ad imit. mod. :* Exultate Deo; Paris, Ballard, 1682, in-fol.

COSSMANN (Bernard), violoncelliste distingué, est né à Dessau, en 1822, d'une famille qui jouissait d'une existence aisée. Doué de dispositions heureuses pour la musique, il commença l'étude de cet art dès l'âge de six ans, et reçut d'abord des leçons de solfége et de piano. Trois ans après, il se livra à l'étude de violoncelle, pour lequel il éprouvait un goût passionné. En 1837 il se rendit à Brunswick, et y prit des leçons de Théodore Müller (un des quatre frères qui eurent de la célébrité), et continua sous sa direction l'étude de son instrument jusqu'en 1840. Parti de Brunswick à cette époque, il se rendit à Paris, et, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-huit ans, il put entrer à l'orchestre de l'Opéra italien en qualité de violoncelliste. Après avoir occupé cette position pendant trois ans, il retourna en Allemagne, en 1846, et donna des concerts à Berlin, Dresde et Leipsick. Charmé de son talent, Mendelssohn le fit attacher comme soliste au *Gewandhaus* de cette dernière ville, et Cossmann profita de son séjour à Leipsick pour compléter son savoir dans la composition, sous la direction de Hauptmann, directeur de musique à l'école Saint-Thomas. Après la mort de Mendelssohn, Cossman s'éloigna de Leipsick, et alla d'abord à Bade, où il séjourna quelque temps, puis à Londres, et retourna en Allemagne vers la fin de 1849. Au mois de janvier suivant, il reparut à Paris en compagnie de Joachim. S'ils n'y produisirent pas une vive sensation dans le public, ils y laissèrent du moins de bons souvenirs parmi les artistes. Dans la même année 1850, Liszt a fait obtenir à Cossmann l'emploi de premier violoncelliste de la chapelle ducale de Weimar, avec un engagement pour le reste de sa vie. Cossmann a écrit pour son instrument des compositions de différents genres qui forment tout son répertoire; mais il n'en a rien publié jusqu'à ce jour.

COSSONI (Charles-Donat), né à Milan vers 1640, fut appelé à Bologne en qualité d'organiste de Saint-Pétronne, et reçut sa nomination d'académicien philharmonique en 1671. Ses œuvres imprimées à Bologne et à Milan, au nombre de treize, consistent en messes, psaumes, motets, litanies, lamentations, cantates et chansons à plusieurs voix. Vers 1675 Cossoni obtint la place de maître de chapelle de la métropole de Milan; mais, après avoir occupé cette position pendant plusieurs années, il donna sa démission pour prendre possession d'un bénéfice ecclésiastique. L'époque de sa mort est ignorée. Je ne connais que quatre ouvrages de Cossoni, à savoir : 1° *Salmi a otto voci;* Bologne, 1667, in-4°. Ces psaumes sont au nombre de dix-sept. — 2° *Salmi concertati a cinque voci e 2 violoni, con uno basso e 5 parti di ripieno*, op. 6; Bologne, 1668, in-4°. — 3° *Motetti a 2 e 3 voci, lib.* 2. op. 9; Bologne, Monti, 1670. — 4° *Canzonette amorose a voce sola;* Bologne, Monti, 1669.

COSSONI (le P. Jean-Antoine), moine augustin et compositeur bolonais, fut contemporain et peut-être parent du précédent. Il s'est fait connaître par de bonnes compositions pour l'Église, parmi lesquelles on remarque : 1° *Motetti a 2 et 3 voci, con le Letanie della B. V. M. a 3 voci.* op. 1; Venise, Fr. Magni, 1665. — 2° *Inni a voce sola, le 4 antifone dell' anno, ed il Tantum ergo in quattro modi con violini*, op. 4; Bologne, J. Monti, 1668. — 3° *Lamentazione della settimana santa a voce sola*, op. 5; ibid., 1668. — 4° *Motetti a voce sola, lib.* 2, op. 10; ibid., 1670. — 5° *Il terzo libro de' Motetti a voce sola*, op. 12; ibid., 1675. — 6° *Litanie a otto voci concertati; Litanie a 4, con le Antifone dell' anno a 8 voci piene*, op. 11; ibid., 1675. Il est vraisemblable que ce dernier ouvrage appartient à Charles-Donat Cossoni.

COSTA (Jean-Paul), né à Gênes vers la fin du seizième siècle, fut maître de chapelle à Trévise. Il a fait imprimer à Venise : 1° *Madrigali a due, tre e quattro voci, lib.* 1. — 2° *Madrigali a cinque voci, lib.* 1 e 2.

COSTA (François), compositeur, né à Voghera, dans le Piémont, est connu par quelques ouvrages imités du style de Monteverde, parmi lesquels on remarque *il Pianto d'Ariana, a voce sola*, op. 3; Venise, Alex. Vincenti, 1626, in-4°.

COSTA (Marguerite), surnommée *la Ferrarese*, cantatrice distinguée et poëte, naquit à Ferrare vers 1600. Jean-Victor Rossi (en latin *Nicius Erythræus*) parle avec admiration de la beauté de sa voix et de l'expression de son

chant (*Pinacoth. imag. illustr. vir., part. III*). En 1626 elle était à Rome, où elle excitait une vive admiration. Cependant elle avait alors dans cette même ville une rivale redoutable dans la *Checca della Laguna* (*voy.* ce nom), cantatrice vénitienne dont le talent inégal, mais plein de verve et d'originalité, avait beaucoup de charme pour la population romaine. Les amateurs se partageaient en deux camps dont un était sous la bannière de la Costa, et l'autre sous celle de la Checca. Toutes deux désiraient faire décider la question de la supériorité du talent, en se faisant entendre dans le même ouvrage. Octave Tronsarelli leur en fournit l'occasion dans le drame musical intitulé *la Catena d'Adone*, où les deux cantatrices avaient des rôles d'égale force. Déjà le jour de la représentation approchait; déjà chacun se promettait le triomphe de sa protégée. Le comte Mario Chigi, frère de Fabio qui, plus tard, fut pape sous le nom d'Alexandre VII, était le chef des *costistes*, et le prince Aldobrandini celui des *checchistes*. La femme de celui-ci, prévoyant que le débat occasionnerait quelque scandale, et toute-puissante à Rome, fit défendre aux deux cantatrices de paraître sur la scène : leurs rôles furent chantés par deux castrats. Plus tard on retrouve la Costa à la cour de Ferdinand II de Médicis et jouissant de toute la faveur des Florentins. Ce fut elle que le cardinal Mazarin appela à Paris pour chanter en 1647 dans le premier opéra italien qui fut exécuté à Paris : elle était alors âgée de près de cinquante ans. Marguerite Costa s'est aussi distinguée dans la poésie. Elle donnait le nom d'un instrument de musique à chacune de ses pièces, et le recueil qu'elle en a publié porte le titre de *il Violino, cioè Rime amorose;* Francfort, 1638, in-4°.

COSTA (Jean-Baptiste), maître de chapelle de la république de Gênes, naquit dans cette ville, au commencement du dix-septième siècle. Il s'est fait connaître par un ouvrage intitulé *il Primo Libro de' Madrigali a 2, 3 e 4 voci;* Venise, Alex. Vincenti, 1640, in-4°.

COSTA (Roch), chanoine de l'église patriarchale de Venise, naquit près de cette ville vers 1630. Il a fait imprimer un petit traité de plain-chant sous ce titre. *Breve Ristretto di due Introduttioni, overo Instruttioni delle cose più essentiali spettanti alla facile cognitione del canto fermo, cavato d'alcuni classici autori di questa materia;* Venise, 1681, in-4°; 26 pages.

COSTA (Lelio), né à Rome au commencement du dix-septième siècle, était, en 1655, le plus habile harpiste de toute l'Italie.

COSTA (André), professeur de chant, né à Brescia, s'est fixé à Londres vers 1825, et s'y est livré à l'enseignement. Parmi ses meilleures élèves on remarquait Mme Borgondio et Mme Albertazzi. Il a publié une méthode de chant dédiée à la reine Victoria, laquelle a pour titre *Analytical Considerations on the art of singing;* Londres, 1838, in-4°. Ce professeur a eu, en 1838, un procès avec son élève Mme Albertazzi, devant la chancellerie de Londres. Il avait fait, en 1828, un contrat par lequel cette cantatrice, qui recevait gratuitement les leçons du maître, s'engageait à lui payer la moitié du produit annuel de son talent lorsque son éducation vocale serait terminée: Mme Albertazzi prétendait que le contrat, fait pour huit années, avait pour terme 1836; Costa voulait qu'il se prolongeât jusqu'en 1838. Il gagna son procès; mais cette affaire porta atteinte à sa considération.

COSTA (Michel), compositeur et chef d'orchestre de l'Opéra italien de Londres, est né à Naples vers 1806. Après avoir terminé ses études musicales dans cette ville, il y fit son début dans la composition dramatique par un opéra intitulé *Malvina*, qui fut représenté au théâtre Saint-Charles en 1829, et dont le sort ne fut pas heureux. Plus tard on retrouve M. Costa à Milan, où il publia des morceaux de chant chez Ricordi, et un quatuor en canon (*Ecco quel fiero istante*), qui fut chanté par les célèbres artistes Mmes Pasta, Malibran, et par Rubini et Tamburini. Suivant certaines traditions, M. Costa serait allé ensuite en Portugal : mais il règne beaucoup d'incertitude sur les événements de la vie de cet artiste jusqu'au moment où il s'est fixé à Londres, parce que les écrits périodiques de musique ne le mentionnent pas jusqu'à cette époque. Arrivé dans la capitale de l'Angleterre en 1835, il s'y livra d'abord à l'enseignement du chant, puis on lui confia la direction de l'orchestre du théâtre de la reine, et il y fit preuve d'un talent distingué. Au mois de janvier 1837 il essaya au Théâtre-Italien de Paris une reprise de son opéra *Malvina*, sous le titre de *Malek-Adel;* mais les talents de Lablache, Tamburini, Rubini et des cantatrices Grisi et Albertazzi ne purent soutenir cet ouvrage, dont la fortune ne fut pas meilleure dans la capitale de la France qu'elle ne l'avait été à Naples. Le caractère dramatique et la couleur locale en étaient absolument bannis. Le 29 juin 1844, M. Costa fit représenter à Londres son opéra *Don Carlos*, qui obtint du succès. Des discussions qu'il eut avec M. Lumley, directeur de ce théâtre, firent entrer M. Costa dans une combinaison pour la formation d'un second opéra italien qui s'ouvrit au théâtre de Covent-Garden, en concurrence avec celui du théâtre de la reine,

Digitized by Google

M. Costa y fut suivi par la plupart des musiciens de son orchestre. Dans la lutte des deux théâtres, la réputation de M. Costa comme chef d'orchestre grandit de jour en jour. Non-seulement il continua de diriger celui de Covent-Garden, mais pendant plusieurs années la direction des concerts de la Société philharmonique lui fut confiée, et il y joignit celle des oratorios. Postérieurement il a donné sa démission de chef d'orchestre de la Société philharmonique, par suite de discussions avec les directeurs de cette institution. M. Costa a fait exécuter, en 1855, *Ely*, grand oratorio de sa composition, dont la partition a été gravée.

COSTA (ALPHONSE VAZ DA), habile chanteur et maître de chapelle à Avila, naquit en Portugal vers la fin du seizième siècle. Dans sa jeunesse il alla à Rome, et se mit sous la direction des plus fameux maîtres de son temps, soit pour le chant, soit pour la composition. Ses études terminées, il fut d'abord maître de chapelle à Badajoz, et ensuite à Avila. Ses compositions, qui sont nombreuses, se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque du roi de Portugal.

COSTA (FR.-ANDRÉ DA), né à Lisbonne, entra fort jeune dans l'ordre de la Trinité, dont il prit l'habit le 3 août 1650. Il était grand musicien, bon compositeur de musique d'Église, et jouait supérieurement de la harpe. Il fut attaché à la chapelle des rois de Portugal Alphonse VI et Pierre II, qui estimaient ses talents. Il mourut, jeune encore, le 6 juillet 1685, laissant en manuscrit les ouvrages suivants, qui sont dans la bibliothèque du roi de Portugal : 1° *Missas de varios coros.* — 2° *Confitebor tibi*, à douze voix. — 3° *Laudate pueri Dominum*, à quatre voix. — 4° *Beati omnes*, à quatre voix. — 5° Complies à huit voix. — 6° *Lodainha de N. Senhora a 8 vozes.* — 7° *Responsorios da 4 e 6 feira da Semana santa a 8 vozes.* — 8° *O texto da Paixaó da Dominga de Palmas, e de 6 feira mayor a 4 vozes.* — 9° *Vilhancicos de conceicaó Natal, e Reys a 4, 6, 8 e 12 vozes.*

COSTA (FRANÇOIS DA), musicien portugais, mort à Lisbonne en 1667, a laissé en manuscrit des compositions qui prouvent ses connaissances étendues, tant dans la théorie que dans la pratique de la musique. (*Voy.* Machado, *Bibliot. Lusit.*, t. IV, p. 131.)

COSTA (FÉLIX-JOSEPH DE), docteur en droit, né à Lisbonne en 1701, cultiva la poésie et la musique comme amateur. Ses essais poétiques ont été imprimés. Il a laissé en manuscrit un recueil de sonates intitulé : *Musica revelada de contraponto o composiçaó, que comprehende varias sonatas de clavo, violá, rebeca, e varios minuetes e cantates.*

COSTA E SYLVA (FRANÇOIS DA), chanoine et maître de chapelle de l'église cathédrale de Lisbonne, mourut dans cette ville le 11 mai 1727. Il a laissé en manuscrit les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Missa a 4 vozes com todo o genere de instrumentos.* — 2° *Miserere a 11 vozes, com instrumentos.* — 3° *Moteles para se cantarem as missas das domingas da quaresma.* — 4° *Lamentaçaó primeira de quarta feira de Trevas a 8.* — 5° *O Texto de Paixaó de S. Marcos e S. Lucas a 4.* — 6° *Vilhancicos a S. Vincente, e a santa Cecilia com instrumentos.* — 7° *Responsorios do officiados defuntos a 8 vozes, com todo o genero de instrumentos.*

COSTA (VICTORIN-JOSEPH DA), écrivain portugais, qui vivait vers le milieu du dix-huitième siècle, a publié un traité du plain-chant sous ce titre : *Arte de canto chaó para uso dos principiantes*; Lisbonne, 1737, in-8°.

COSTA (RODRIGO FERREIRA DA). *Voy.* FERREIRA.

COSTAGUTI (VINCENT), né à Gênes en 1613, fut d'abord protonotaire du pape Urbain VIII, ensuite secrétaire de la chambre apostolique, et enfin devint cardinal en 1643; il mourut en 1660. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Discorso della Musica*; Gênes, 1640, in-4° — 2° *Applausi poetici alle glorie della signora Leonora Baroni*; Rome, 1639. Léonore Baroni fut une célèbre cantatrice du dix-septième siècle. (*Voy.* BARONI.)

COSTAMAGNA (ANTOINE), compositeur dramatique, né à Milan en 1816, commença l'étude de la musique dans cette ville, puis alla à Naples, où il reçut des leçons de composition de Zingarelli. La nature semblait l'avoir doué des facultés de l'imagination, car ses premiers pas dans la carrière qu'il suivait furent heureux. En 1837 il écrivit à Plaisance l'opéra *E Pazza*, dont quelques morceaux, publiés chez Ricordi, à Milan, ont de la distinction. L'ouvrage eut du succès et fut ensuite bien accueilli à Lucques et à Crémone. Le 26 décembre 1838, Costamagna fit jouer au théâtre *Carlo Felice* de Gênes son second opéra, intitulé *Don Garzia*, qui réussit également, et dont plusieurs scènes, airs et duos ont été publiés par le même éditeur; mais à peine le succès eut-il couronné ce dernier travail, que le jeune compositeur, de retour à Milan, fut saisi d'une maladie aiguë qui le précipita dans la tombe, le 17 février 1839, à l'âge de vingt-deux ans.

COSTANTINI (ALEXANDRE), compositeur né à Rome, vivait vers la fin du dix-septième siècle. On trouve plusieurs morceaux de sa composition dans la collection publiée par Fab. Costantini

Digitized by Google

sous ce titre : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum 8 voc.*; Rome, 1614. On a aussi de cet artiste *Motecta singulis, binis, ternisque vocibus cum basso ad organum concinenda, auctore Alexandro Costantino, Romano; Romæ ex tipogr. Zannetti*, 1616.

COSTANTINI (Fabio), compositeur de l'école romaine, fut d'abord maître de chapelle de la confrérie du Rosaire, à Ancône, puis maître de chapelle de l'église cathédrale d'Orvieto ; il naquit à Rome vers 1570. Il a fait imprimer dans cette ville par Zannetti, en 1614, un recueil de motets à huit voix, des compositeurs les plus célèbres de son temps, sous ce titre : *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendæ a Fabio Constantino, Romano, urbevetanæ cathedralis musicæ præfecto in lucem editæ*. Les maîtres dont il y a des motets dans cette collection sont : Pierluigi de Palestrina, J.-M. Nanini, Félix Anerio, Fr. Soriano, Roger Giovanelli, Arcangelo Crivelli, B. Nanini, J. Fr. Anerio, Asprilio Pacelli, Alex. Costantini, Prosper Santini, Annibal Zoilo, L. Marenzio, Barth. Roy, J.-B. Lucatello, et Fabio Costantini même. Ce maître avait déjà publié à Rome, en 1596, des motets de sa composition à deux, trois et quatre voix ; en 1618 il donna dans la même ville *Motetti a due, tre, quattro e cinque voci, et Psalmi e Magnificat octo vocum*. On connaît aussi de lui : *Ghirlandetta amorosa, arie, madrigali, et sonetti di diversi eccellentissimi autori, a uno, a due, a tre, e a quattro ; opera settima, libro primo*. In Orvieto, per Michel Angelo Fei e Rinaldo Ranali, 1621, in-4°. Une partie des pièces contenues dans ce recueil sont composées par Costantini. Enfin il a publié des *canzone* et madrigaux sous le titre de *gli Condette amorose, a 1, 2, 3 e 4 voci*; Orvieto, Fei, 1621, in-4°.

COSTANZI (D. Juan), connu généralement sous le nom de *Gioannino di Roma*, parce qu'il était né à Rome, fut maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican. Il avait été d'abord au service du cardinal Ottoboni, neveu du pape Alexandre VIII. Il fut nommé maître de chapelle de Saint-Pierre du Vatican, comme adjoint de Bencini, le 3 juin 1754, devint titulaire de la place le 7 juillet 1755, et la conserva jusqu'à sa mort, qui eut lieu le 5 mars 1778. Ses ouvrages les plus connus sont un opéra intitulé *Carlo Magno*, qui fut représenté à Rome en 1729, et un *Miserere* qui est fort estimé. On conserve en manuscrit dans la chapelle pontificale ses motets à seize voix en quatre chœurs. Ses autres productions consistent en offertoires à quatre voix, un *Ave Maria* à trois, *Salve Regina* à quatre, *Dixit* à huit, *Te Deum* et *Magnificat* à huit, *Messe pastorale* à quatre, *Laudate* à quatre, *Regina cœli* à quatre, et *Salve Regina* pour soprano solo et chœur. Tous ces ouvrages se trouvent en manuscrit dans la bibliothèque de M. l'abbé Santini, à Rome. Costanzi était un des plus habiles violoncellistes de son temps.

Un autre musicien nommé *Costanzi* (Pierre-Baptiste), sur qui l'on n'a pas de renseignements, est auteur de l'oratorio *San Pietro Alessandrino* à 4 voix, 2 violons, viole, flûtes, hautbois, cors, trompettes et orgue, dont la partition manuscrite est à la bibliothèque royale de Berlin, dans le fonds de Pœlchau.

COSTE (Gaspard), musicien français, fut chantre à la cathédrale d'Avignon vers 1530. On trouve des chansons à quatre parties, écrites par lui dans le septième des *Trente-cinq livres des chansons les plus nouvelles à quatre parties de divers auteurs en deux volumes*; Paris, par Pierre Attaingnant, 1539-1549, in-4° obl. Le recueil qui a pour titre *le Parangon des chansons* (à 4 voix), *livres* 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 *et* 10 (Lyon, par Jacques Moderne dit Grand Jacques, 1540-1543, in-4° obl.), contient huit pièces de Coste réparties dans les livres 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10. Le recueil intitulé *Moltetti del Fiore*, publié par Jacques Moderne de Pinguento, à Lyon, 1532-1539, contient, dans les troisième et quatrième livres, des motets de Coste. Sous le nom de *Gasparo Costa* on trouve aussi un madrigal à 3 voix de ce musicien dans le recueil qui a pour titre : *Ghirlanda di Fioretti musicali, composta da diversi eccellenti musici a 3 voci con l'intavolatura del cembalo et liuto*; Rome, 1589, in-fol. (p. 39). Ce recueil n'est point imprimé en caractères mobiles, mais gravé sur cuivre par Simon Verovio. Enfin Gaspard Coste, également sous le nom de *Gasparo Costa*, est un des vingt-sept auteurs qui ont mis en musique à 5 voix le madrigal *ardo si ma non t'amo*, et dont les compositions se trouvent dans la collection de madrigaux recueillie par Jules Gigli d'Imola, musicien de la cour du duc de Bavière, sous ce titre : *Sdegnosi ardori; Musica di diversi authori sopra un istesso sogetto di parole, a cinque parti*; Monachii, per Adamum Berg, 1575, in-4° obl. Le madrigal de Coste est le n° 11.

COSTE D'ARNOBAT (Pierre), littérateur, né à Bayonne, en 1732, entra fort jeune dans les gendarmes de la maison du roi. Il n'était âgé que de vingt et un ans lorsqu'il publia, sous le voile de l'anonyme, une brochure relative à la querelle sur la musique française ; elle a pour

titre *Doutes d'un pyrrhonien, proposés amicalement à J.-J. Rousseau;* Paris, 1753, in-8°. Coste est mort à Paris vers 1810. Il a publié beaucoup de livres qui n'ont point de rapport avec la musique.

COSTELEY (Guillaume), organiste et valet de chambre de Henri II et de Charles IX, naquit de parents écossais, en 1531. On a de lui un traité théorique intitulé *Musique;* Paris, Adrien le Roi, 1579, in-4°. Dans le seizième livre de *Chansons à quatre et à cinq parties,* publiées par Adrien le Roy et Robert Ballard, en 1567, on trouve une chanson française de Costeley, qui commence par ces mots : *Elle craint.* Le livre dix-neuvième de cette collection contient neuf chansons à quatre et cinq voix, du même compositeur. Le catalogue de la bibliothèque d'Orléans, par l'abbé Septier (Orléans, 1820, in-8°), indique sous le n° 7914 un *Recueil des plus beaux ouvrages de musique de Orlande, Reynard et Costeley;* 4 vol. in-4°, mais sans indication de lieu, de nom d'imprimeur, et sans date, parce que le frontispice manque aux quatre volumes qui contiennent le dessus, le contra, le ténor et la basse. Retiré à Évreux, en Normandie, Costeley y fut un des fondateurs du *Puy de musique en l'honneur de sainte Cécile,* dans l'année 1571, et en fut le premier prince. A ce titre, il donna aux confrères de cette société un dîner et un souper dans sa maison du *Moulin de la Planche.* Il mourut dans la même ville, le 1^{er} février 1606, à l'âge de soixante-quinze ans. (*Voy.* l'écrit intitulé *Puy de musique érigé à Evreux en l'honneur de madame sainte Cécile,* publié d'après un manuscrit du seizième siècle, par MM. Bonnin et Chassant; Évreux, 1837, p. 25.)

COSYN (...), musicien anglais, qui vivait à la fin du seizième siècle, a fait imprimer à Londres, en 1585, des psaumes à quatre et à six voix.

COTALA; pseudonyme. *Voy.* Printz.

COTTIGNIES (Charles), professeur de flûte, né à Lille (Nord) en 1805, fit ses premières études à l'école de musique de cette ville, puis se rendit à Paris en 1823, et y devint élève de Berbiguier pour son instrument. Après avoir voyagé pour donner des concerts dans les départements de la France, Cottignies s'établit à Strasbourg, en 1828, et y passa plusieurs années comme première flûte du théâtre; puis il retourna à Paris et à Lille. Il était dans cette dernière ville en 1835, et y donnait des concerts. Il est mort peu de temps après. Cottignies avait commencé à se faire connaître, vers 1830, par des compositions et des arrangements pour son instrument, particulièrement par des fantaisies sur des thèmes d'opéras avec accompagnement de piano. Depuis lors il a publié une immense quantité de petits morceaux pour flûte seule sur les motifs de la plupart des opéras du jour. Sa fécondité était une véritable fabrication de papier noté.

COTTON (Jean), écrivain dont il nous reste un Traité de musique en vingt-sept chapitres précédés d'un prologue, que l'abbé Gerbert a inséré dans ses *Scriptores Ecclesiastici de Musica* (*sacra,* t. II, p. 230). Quelques personnes ont cru que l'auteur de cet ouvrage était un pape nommé *Jean,* parce qu'il emploie la formule de *Serviteur des serviteurs de Dieu* dans son épître dédicatoire à Fulgence, évêque anglais; mais l'abbé Gerbert conjecture avec plus de vraisemblance que Jean Cotton est le même que *Jean Scolastique,* qui était moine à l'abbaye de Saint-Matthias, à Trèves, et qui vivait vers l'an 1047. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'il écrivit après Gui d'Arezzo, car il examine l'utilité de la méthode de ce moine dans un des chapitres de son ouvrage. C'est dans ce chapitre qu'on trouve la plus ancienne indication connue du système de solmisation par l'hexacorde et par les noms de notes *ut, ré, mi,* etc. L'ouvrage de Jean Cotton a simplement pour titre *Epistola Johannis ad Fulgentium.* On en trouve un beau manuscrit à la bibliothèque du Vatican, n° 1196, du fonds de la reine Christine de Suède, lequel présente une multitude de variantes du texte publié par l'abbé Gerbert et tous les exemples en notation saxonne, dite *neumatique,* sans lignes, avec des lignes, ou avec des lettres romaines. Tous ces exemples ont été supprimés par Gerbert. Le chapitre 21^{me}, où Cotton a examiné les difficultés de la notation en neumes, est un des plus intéressants de son ouvrage : il y signale les trois méthodes en usage pour dissiper les doutes laissés par ces signes, à savoir : la disposition des neumes sur le monocorde, suivant l'usage des anciens; la méthode attribuée à Hermann Contract, par l'indication des intervalles des sons au moyen de lettres, et enfin celle de Guido d'Arezzo par deux lignes de couleurs différentes, qui est évidemment la meilleure.

COTUMACCI (Charles), et non *Contumacci* comme l'écrit Lichtenthal, né à Naples en 1698, eut pour maître de composition Alexandre Scarlatti, et succéda à son condisciple Durante dans la charge de maître de chapelle du Conservatoire de S.-Onofrio. C'était un bon organiste de l'ancienne école, et un habile professeur. Il a beaucoup écrit pour l'Église et a aussi composé deux livres élémentaires, l'un intitulé *Regole*

Digitized by Google

dell' accompagnamento, avec des *partimenti* bien gradués; l'autre, *Trattato di contrappunto*, mais ces deux ouvrages sont restés en manuscrit. Les compositions les plus importantes de Cotumacci pour l'Église sont : 1° *Responsori* pour la semaine sainte. — 2° *Messe de Requiem*, à cinq voix et à huit. — 3° *Te Deum*, à deux chœurs. — 4° *Prose* de la fête de la Pentecôte. Choron a publié quelques-uns des *Partimenti* de ce professeur dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*. Cotumacci est mort à Naples, en 1775.

Un autre compositeur nommé *Cotumacci* (Michel), également Napolitain, a écrit l'oratorio *San Francesco di Sales* pour les PP. de l'Oratoire de Naples. Sa partition se trouve encore dans la bibliothèque de cette maison.

COUCHERY (M.), ancien secrétaire rédacteur de la Chambre des députés, sortit de France au commencement des troubles de la révolution de 1789, puis obtint sa radiation de la liste des émigrés sous le Consulat, et accueillit la Restauration avec enthousiasme. Appelé à la Chambre des députés comme secrétaire rédacteur, il en remplit les fonctions jusqu'à la révolution du mois de juillet 1830. A cette époque, il crut devoir donner sa démission, et depuis lors il est resté sans emploi. Amateur passionné de la musique italienne, il avait été du petit nombre de ceux qui fréquentaient le spectacle des fameux bouffons de 1789, et, depuis sa rentrée en France, il n'avait cessé de suivre les représentations du Théâtre-Italien. On a de lui : *Observations désintéressées sur l'administration du théâtre royal italien, adressés à M. Viotti, directeur de ce théâtre, par un dilettante* (anonyme); Paris, 1821, trente-sept pages in-8°.

COUCY (Regnault, Chatelain de), célèbre trouvère du douzième siècle, mal connu de la plupart de ceux qui en ont parlé, a vécu vers la fin du douzième siècle. Quelques auteurs, d'après l'opinion de Fauchet (*Recueil de l'origine de la langue et poésie française*), ont cru que ce châtelain n'était autre que Raoul Ier, sire de Coucy; d'autres, parmi lesquels on remarque l'historien Mézeray, ont pensé que c'était Raoul II; enfin La Borde (*Essai sur la musique*, t. II, p. 242) et M. Crapelet (*Histoire du Châtelain du Coucy*, etc., p. 289 et 300), disent qu'il était fils d'Enguerrand de Coucy, frère de Raoul Ier. La Borde, qui a puisé la plupart de ses renseignements dans l'*Histoire de la maison de Coucy*, de Duchesne, et dans le *Traité des nobles*, de l'Allouette, dit que Châtelain était né vraisemblablement en 1167, et qu'il avait été élevé à *Coucy-le-Château*, dans les domaines de son oncle; et il cite à ce sujet un acte tiré des archives de l'hôpital de Laon, daté de 1187. Suivant cet acte, le Châtelain aurait porté alors l'habit ecclésiastique, car il y est qualifié de clerc (*clericus*); mais il aurait bientôt quitté son état et aurait embrassé le parti des armes. Une difficulté se présente contre l'identité du personnage désigné dans l'acte dont il s'agit avec le Châtelain; car, suivant un poëme écrit vers 1228, et qui a pour titre : *Li Roumans dou Chastelain de Coucy et de la dame de Fayel*, celui-ci s'appelait *Regnault*, tandis que le clerc de l'acte de 1187 est désigné sous le nom de *Raoul*. M. Francisque-Michel a fort bien démontré (dans son *Essai sur la vie et les chansons du Châtelain de Coucy*) que La Borde et tous les autres ont été dans l'erreur à cet égard, et a fait voir que le Châtelain n'est aucun de ceux qu'on a confondus avec lui. Suivant le *Roumans*, qui a servi de base à son travail, le Châtelain de Coucy se croisa avec Richard Cœur-de-Lion, et partit avec lui pour la Palestine, en 1190. Il y resta deux ans, et y fut tué, en 119[illegible], dans un combat contre les Sarrasins.

Une ancienne chronique, écrite en 1380, et rapportée par Fauchet, nous apprend que Regnault de Coucy était amoureux de la femme d'un gentilhomme nommé Fayel, dont le château était situé près de Saint-Quentin. Après avoir triomphé des rigueurs de sa dame, le Châtelain partit pour la Palestine. Ayant été blessé mortellement par les Sarrasins, il ordonna à son écuyer de porter son cœur à celle qu'il aimait; mais cet écuyer ayant été surpris par le seigneur de Fayel, lorsqu'il cherchait à s'acquitter de son message, le mari jaloux s'empara du cœur de Coucy, et, l'ayant fait apprêter par son cuisinier, le fit manger à sa femme, qui mourut de douleur lorsqu'elle sut de quelle nature était le repas qu'elle venait de faire. Cette lamentable histoire a fourni le sujet de plusieurs drames.

Le Châtelain de Coucy est un des plus anciens trouvères dont les productions sont parvenues jusqu'à nous : les manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris contiennent vingt-quatre chansons avec leurs mélodies, dont il est auteur, ou qui lui sont attribuées. Elles sont toutes remarquables par leur naïveté, et le chant ne manque pas de grâce. Les manuscrits qui en contiennent le plus grand nombre sont ceux de l'ancien fonds n° 7222, in-fol.; 7613, in-4°; n° 63, fonds de Paulmy, in-fol.; 65 et 66, fonds de Cangé, in-8° et in-4°; 1989, fonds de Saint-Germain des Prés; 184, in-fol. du supplément, et 59, du fonds de la Vallière. Quelques-unes de ces chansons ont des mélodies différentes dans les divers manuscrits,

Digitized by Google

mais celles-ci sont en petit nombre. Les manuscrits dont la notation est la plus correcte sont les nos 7222 et 63; les autres renferment beaucoup de fautes et d'inexactitudes.

Quatre mélodies des chansons du Châtelain de Coucy ont été publiées par La Borde dans son *Essai sur la musique* (t. II, p. 205, 281, 287 et 291); il en a donné un plus grand nombre lorsqu'il a publié une nouvelle édition de son travail sur ce trouvère, sous ce titre : *Mémoires historiques sur Raoul de Coucy, avec un recueil de ses chansons en vieux langage, et la traduction de l'ancienne musique;* Paris, 1781, deux vol. in-12. La prétendue traduction de La Borde est aussi informe que l'ancienne notation donnée par lui est inexacte. La Borde était trop ignorant de la notation des douzième et treizième siècles pour pouvoir même la lire, et, dans les copies qu'il a faites d'après les manuscrits, il a négligé une multitude de détails qui sont indispensables pour le sens des mélodies. Burney et Forkel, qui n'avaient pas de manuscrits pour les aider dans leur travail, ont essayé de rhythmer les mélodies de Coucy, d'après les informes copies de La Borde, et n'ont fait qu'une traduction imaginaire des véritables mélodies du trouvère, dans leurs histoires de la musique. Perne, homme instruit, travailleur infatigable, et doué de l'esprit de recherches, a pris des copies exactes de toutes ces mélodies dans les manuscrits de la Bibliothèque impériale, et les a traduites en notation moderne, d'après les règles véritables de la notation mesurée du douzième siècle. Son travail a été publié à la suite de l'édition des *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits par M. Francisque-Michel*, sous le titre d'*Ancienne musique des chansons du Châtelain de Coucy, mise en notation moderne, avec accompagnement de piano*. Cet accompagnement de piano est une idée bien malheureuse, car elle a gâté le fruit des recherches de Perne. Dominé par la pensée fausse reproduite dans tous ses travaux, que la musique de tous les temps et de tous les pays est basée sur les mêmes principes, ce savant homme a accompagné toutes les mélodies de Coucy avec une harmonie moderne remplie de dissonances naturelles, de septièmes de dominante, etc., au lieu de prendre pour modèles de ses accompagnements les chansons à trois voix du moyen âge, et particulièrement celles d'Adam de la Hale; en sorte que le caractère essentiel de la musique de l'époque a complétement disparu dans cet amalgame bizarre.

On peut consulter sur le Châtelain de Coucy et sur ses œuvres les divers ouvrages cités précédemment; de Bellay, *Mémoires historiques sur la maison de Coucy et sur la dame de Fayel*, Paris, 1770, in-8°; M. Crapelet, *Histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel*, publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque du roi, (*Li Roumans dou Chastelain de Coucy*, etc., n° 195, in-fol. du supplément) *et mise en français*, Paris, Crapelet 1828, in-8°; *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, par Francisque-Michel, suivies de l'ancienne musique;* Paris, 1830, un vol. gr. in-8°.

COUPART (Antoine-Marie), né à Paris le 13 juin 1780, fut d'abord employé à l'administration des transports militaires, tant à Paris qu'à Liége, depuis 1796 jusqu'en 1798; puis il entra au bureau des journaux et des théâtres, du ministère de la police générale, devint chef adjoint de ce bureau en 1813, et passa en la même qualité au ministère de l'intérieur en 1820. Nommé chef de ce bureau en 1824, il fut mis à la retraite en 1829, puis fut employé un moment à l'Opéra en qualité de secrétaire général. Coupart s'est fait connaître comme littérateur, par un grand nombre de vaudevilles et de comédies joués sur les petits théâtres de Paris, et par plusieurs recueils de chansons dont il est auteur ou éditeur. On lui doit l'*Almanach des Spectacles* (Paris, Barba, 1822-1836, 12 vol. in-12), ouvrage supérieur, soit pour le style, soit pour l'exactitude, à tout ce qu'on avait publié précédemment dans le même genre. Les fonctions de l'auteur lui avaient fourni des renseignements que d'autres ne se seraient procurés qu'avec peine. Coupart n'a pas mis son nom à ce recueil. On y trouve des renseignements nécrologiques sur quelques musiciens. L'auteur est mort à Paris en 1854.

COUPELLE (Pierre de la), poëte et musicien du treizième siècle. On trouve cinq chansons notées de sa composition dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale. coté 7222 (anc. fonds).

COUPERIN, nom d'une famille qui s'est illustrée dans la musique pendant près de deux cents ans. Elle était originaire de Chaume, en Brie, où trois frères, Louis, François et Charles Couperin, ont vu le jour. Je vais donner sur ces trois frères et sur tous ceux dont ils sont les ancêtres les détails que j'ai pu recueillir.

COUPERIN (Louis), né en 1630, vint fort jeune à Paris, et fut nommé organiste de Saint-Gervais et de la chapelle du roi. Il mourut en 1665, à l'âge de trente-cinq ans. Louis XIII avait créé pour lui une place de *dessus de viole* dans sa musique. Louis Couperin a laissé en manuscrit trois suites de pièces de clavecin.

COUPERIN (François), sieur de Crouilly,

Digitized by Google

organiste de Saint-Gervais, depuis 1679 jusqu'en 1698, naquit à Chaume en 1631, et reçut des leçons de musique et de clavecin de son parent Chambonnières, dont il fut un des meilleurs élèves. Il composait pour l'orgue et le clavecin, et enseignait bien à en jouer. C'était un petit homme vif, qui aimait le vin, et qui, vers la fin de sa vie, était souvent ivre. Il périt malheureusement à l'âge de soixante-dix ans : ayant été renversé par une charrette, dans sa chute il se cassa la tête. Il a laissé deux enfants, une fille (Louise), et un fils (Nicolas). On connaît un recueil de pièces d'orgue composées par ce Couperin, sous ce titre : *Pièces d'orgue consistantes en deux messes, l'une à l'usage ordinaire des paroisses pour les festes solennelles; l'autre propre pour les couvents de religieux et religieuses*, in-4° oblong. Il est assez singulier que le titre seul de ce recueil soit gravé, avec le privilége du roi, daté de 1690, qui autorisait Couperin à faire *écrire*, graver ou imprimer ses pièces. Le reste du cahier est, en effet, noté à la main, d'une belle écriture. Tous les exemplaires que j'ai vus sont de la même main. Sans être remarquable sous le rapport de l'invention, la musique de Couperin est estimable, parce qu'elle est écrite avec pureté. Le plain-chant y est beaucoup mieux traité qu'il ne l'a été par des organistes plus renommés.

COUPERIN (Louise), fille du précédent, née à Paris en 1674, chantait avec goût, et jouait supérieurement du clavecin. Elle fut attachée pendant trente ans à la musique du roi, et mourut à Versailles en 1728, à l'âge de cinquante-deux ans.

COUPERIN (Nicolas), fils de François, naquit à Paris en 1680. Il fut attaché au comte de Toulouse, comme musicien de sa chambre, et occupa pendant longtemps la place d'organiste de Saint-Gervais. Il est mort en 1748, à l'âge de soixante-huit ans.

COUPERIN (Charles), troisième frère de Louis et de François, naquit à Chaume, en 1632, et vint à Paris, fort jeune. Il succéda à son frère aîné dans la place d'organiste de Saint-Gervais; mais il n'en jouit pas longtemps, car il mourut en 1669, à l'âge de trente-sept ans. Il avait, pour son temps, un talent de premier ordre, comme organiste.

COUPERIN (François), fils de Charles, fut surnommé *le Grand*, à cause de sa supériorité sur tous les organistes français. Il naquit à Paris en 1668, et n'était âgé que d'un an lorsqu'il perdit son père. Un organiste nommé *Tolin* lui donna les premières leçons. En 1696, il fut nommé organiste de Saint-Gervais, et en 1701 il obtint le titre de claveciniste de la chambre du roi, et d'organiste de sa chapelle. Il est mort en 1733, à l'âge de soixante-cinq ans, laissant deux filles, toutes deux habiles sur l'orgue et sur le clavecin. L'une, Marie-Anne, se fit religieuse à l'abbaye de Montbuisson, dont elle fut organiste; l'autre, Marguerite-Antoinette, eut la charge de claveciniste de la chambre du roi, charge qui, jusqu'à elle, n'avait été remplie que par des hommes. De tous les organistes français, François Couperin est celui qui paraît avoir réuni les qualités les plus remarquables : disons plus, c'est le seul dont les compositions méritent l'estime des artistes. Il s'est même élevé à une hauteur qui tient du prodige, au milieu du mauvais goût et de l'ignorance qui l'environnaient. On a de lui : 1° Premier livre de pièces de clavecin; Paris, 1713, in-fol. — 2° Deuxième livre idem; Paris, sans date, mais publié vers la fin de 1716, in-fol. — 3° *Troisième livre de pièces de clavecin, à la suite duquel il y a quatre concerts à l'usage de toutes sortes d'instruments*; Paris, 1722, in-fol. — 4° Quatrième livre de pièces de clavecin; Paris, 1730, in-fol. — 5° *Les Goûts réunis, ou Nouveaux Concerts, augmentés de l'apothéose de Corelli en trio*; Paris, 1724, in-fol. — 6° *L'Apothéose de l'incomparable L**** (Lulli); Paris, sans date. — 7° Trios pour deux dessus de violon, basse d'archet et basse chiffrée; Paris, sans date. — 8° Leçons des ténèbres à une et deux voix, Paris, sans date. — 9° *L'art de toucher du clavecin, par M. Couperin, organish* (sic) *du roi*; Paris, 1717, gr. in-4° de 71 pages. On connaît aussi de Couperin un recueil de chansons de Ferrand mises en musique avec basse continue; Paris, Chr. Ballard, in-8°.

COUPERIN (Armand-Louis), fils de Nicolas, et neveu, à la mode de Bretagne, de Couperin le Grand, naquit à Paris le 11 janvier 1721. Personne n'a porté plus loin que lui le talent de l'exécution sur l'orgue; mais ses compositions sont froides, quoique assez correctes. On connaît de lui deux œuvres de sonates et un de trios pour le clavecin, qui ont été gravés à Paris. Il a laissé en outre plusieurs motets et morceaux d'Église. Il fut organiste du roi, de Saint-Gervais, de la sainte chapelle du palais, de Saint-Barthélemy, de Sainte-Marguerite, et l'un des quatre organistes de Notre-Dame. Couperin était ordinairement choisi pour la réception des orgues nouvelles; ses connaissances étendues dans le mécanisme et la construction de ces instruments le rendaient très-propre à cet emploi. Il épousa la fille de Blanchet, célèbre facteur de clavecins, et en eut trois enfants, dont il sera parlé plus loin. Madame Couperin avait déjà, avant son mariage, une grande célébrité comme claveciniste et comme organiste. Elle vivait

Digitized by Google

encore en 1810, et joua alors, à la réception de l'orgue de Saint-Louis, à Versailles, de manière à satisfaire l'auditoire, quoiqu'elle eût quatre-vingt-un ans. Armand-Louis Couperin est mort en 1789, des suites d'un coup de pied qu'il avait reçu d'un cheval échappé.

COUPERIN (Antoinette-Victoire), fille d'Armand-Louis, élève de son père et de sa mère, touchait l'orgue de Saint-Gervais à l'âge de seize ans. Elle jouait aussi de la harpe, et possédait une belle voix, qu'elle a fait entendre souvent dans des concerts et dans des maisons de religieuses. Elle a épousé, en 1780, le fils de M. Soulas, trésorier de France, et propriétaire de la manufacture de damas de Tours. Elle vivait encore en 1810.

COUPERIN (Pierre-Louis), fils de Louis-Armand, n'eut point d'autre instituteur que son père et sa mère. Doué d'heureuses dispositions, il fit de rapides progrès sur le clavecin, l'orgue et la harpe. Malheureusement sa mauvaise santé l'empêcha de se livrer sérieusement à la composition : néanmoins il a fait exécuter dans plusieurs églises quelques-uns de ses motets qui ont eu du succès. La romance de Nina, variée pour le piano, est le seul de ses ouvrages qui ait été gravé. Il fut fort habile sur l'orgue, et partagea avec son père les places d'organiste du roi, de Notre-Dame, de Saint-Gervais, de Saint-Jean et des Carmes-Billettes. Il est mort fort jeune, en 1789.

COUPERIN (Gervais-François), second fils d'Armand-Louis, vivait encore en 1815. Il reçut des leçons d'orgue et de piano de son père et de sa mère, mais il ne soutint point l'honneur de son nom, car il ne fut qu'un organiste médiocre et un compositeur sans mérite. Toutefois tel était le respect qu'inspirait le nom de *Couperin*, qu'il obtint sans peine, après la mort de son père et de son frère, les places d'organiste du roi, de la Sainte-Chapelle de Paris, de Saint-Gervais, de Saint-Jean, de Sainte-Marguerite, des Carmes-Billettes et de Saint-Merry. Il a été aussi nommé arbitre pour la réception des orgues de Saint-Nicolas des Champs, de Saint-Jacques du Haut-Pas, de Saint-Merry, de Saint-Eustache, de Saint-Roch, etc. Ses compositions, qui consistent en sonates, airs variés, caprices, pots-pourris et romances, ont été gravées à Paris. Il a composé aussi quelques motets qui sont restés en manuscrit. Gervais-François Couperin a été le dernier rejeton de cette illustre famille.

COUPPEY (Félix le), professeur de piano au Conservatoire, est né à Paris, le 14 avril 1814. Ses parents le destinaient à la carrière de l'instruction publique; mais son penchant irrésistible pour la musique lui donna une autre direction. En 1824 il entra au Conservatoire; quatre ans après il obtint le premier prix de piano, et en 1828 le premier prix d'harmonie. Déjà Cherubini lui avait confié une classe d'harmonie préparatoire pour le cours de son maître Dourlen, quoiqu'il ne fût âgé que de dix-sept ans. Il y continua son enseignement jusqu'en 1837 ; à cette époque il reçut sa nomination de professeur titulaire de solfége, en remplacement de M. Leborne. (*Voy.* ce nom.) La retraite de Dourlen (*voy.* ce nom) fit appeler M. le Couppey, en 1843, aux fonctions plus importantes de professeur d'harmonie et d'accompagnement pratique.

En 1848, H. Herz, professeur de piano au Conservatoire, ayant entrepris un voyage de plusieurs années en Amérique, F. le Coupey fut chargé de le remplacer par *interim* dans son cours. Pendant toute la durée de ce double enseignement, les succès du professeur furent si brillants qu'il obtint pour ses élèves quatorze nominations au concours, dont cinq premiers prix. Une nouvelle classe de piano pour les femmes ayant été créée, M. le Couppey en fut nommé professeur. Dans une séance qui eut lieu le 11 mai 1856, il a donné une preuve de son habileté de mécanisme, de son intelligence, et de son goût parfait. Cette séance avait pour but de présenter l'histoire chronologique de la musique de clavecin et de piano, depuis le seizième siècle jusqu'à l'époque actuelle. Tour à tour on y entendit les inspirations de Claude Merulo, de Frescobaldi, de Chambonnières, de Couperin, de Rameau, de Scarlatti, de Hændel, de Jean-Sébastien et de Philippe-Emmanuel Bach, de Haydn, de Clementi, de Mozart, de Dussek, de Steibelt, de Beethoven, de Cramer, de Hummel, de Field, de Ries, de Weber, de Moschelès, de Schubert, de Mendelssohn, de Chopin, de Herz, de Thalberg, de Schulhoff et de Stephen Heller. Exécutée dans le style propre à chaque maître avec une grande perfection par F. le Couppey et par ses deux élèves d'élite, M^lle^ Coudère et M^me^ Vidal Lacour, cette musique excita dans l'auditoire des transports d'admiration. C'était une application spéciale de l'idée des concerts historiques réalisée vingt-cinq ans auparavant par l'auteur de ce Dictionnaire biographique.

F. le Couppey a publié jusqu'à ce jour (1856) quinze œuvres pour le piano, au nombre desquels on remarque douze études expressives d'un très-bon style, dont il a été fait une édition à Leipsick, chez Breitkopf et Hærtel, et trois autres recueils d'études ayant tous des destinations spéciales. On a aussi du même artiste un ouvrage important pour l'enseignement, intitulé *École du mécanisme du piano*. La préface de cet ouvrage ren-

Digitized by Google

ferme des aperçus intéressants et nouveaux sur l'art de tirer de beaux sons de l'instrument.

COURBOIS (...), musicien français qui s'est fait connaître, en 1728, par le motet *Omnes gentes plaudite manibus*, avec des trompettes et des timbales, exécuté au Concert spirituel. C'était une nouveauté jusqu'alors inconnue en France. On a aussi de Courbois un livre de cantates et de cantatilles, la cantate de *Don Quichotte*, et un livre d'*Airs à chanter*.

COURTAIN (Jacques), constructeur d'orgues, fut établi d'abord à Emmerich; ensuite, en 1790, à Burg-Steinfurt; et enfin, en 1793, à Oldenbourg. Son plus bel ouvrage est l'orgue de seize pieds de l'église principale d'Osnabruck, composé de seize registres, trois claviers, pédale et cinq soufflets.

COURTNEY (...), Irlandais, né vers le milieu du dix-huitième siècle, a brillé à Londres, en 1794, par son talent sur la cornemuse appelée par les Anglais *Irishpipe*. Il avait perfectionné la construction de cet instrument, et lui avait donné une qualité de son beaucoup plus agréable que celle qu'on lui connaît.

COURTOIS (Jean), musicien français, vécut dans la première moitié du seizième siècle. C'était un homme habile dans l'art d'écrire : sa réputation ne paraît pas avoir été à l'égal de son mérite, car il était supérieur à d'autres artistes de son temps parmi lesquels on l'a confondu. Lorsqu'en 1539 Charles-Quint demanda à François I^er^ le passage libre par la France pour aller soumettre les Gantois qui s'étaient révoltés, Courtois occupait la place de maître de chapelle de l'archevêque de Cambrai. Le monarque espagnol s'étant arrêté dans cette ville, de grandes fêtes eurent lieu en son honneur. Courtois composa à cette occasion un motet à quatre voix, *Venite populi terræ*, qui fut exécuté à la cathédrale par trente-quatre chanteurs (1). Gerber a cité à l'article *Courtois* de son nouveau lexique, des messes manuscrites de ce musicien qui existent à la Bibliothèque royale de Munich, sous le n° 31 (2): j'ai vérifié en 1849 cette citation, et j'ai trouvé dans le volume manuscrit coté LI de cette riche bibliothèque que ces messes sont : 1° *Missa* 5 *vocum :* Entre vos filles de XV ans. — 2° *Missa* 5 *vocum :* Veni in hortum meum. — 3° *Missa* 4 *vocum :* On me l'a dit. — 4° *Missa* 4 *vocum super carmen :* Frère Thibaut. — 5° *Missa* 4 *vocum super :* de Salamandre. — 6° *Missa* 4 *vocum super :* Domine quis habitabit. — 7° *Missa* 4 *vocum super : Cognovi Domine*. — 8° *Missa* 4 *vocum super :* Je ne veulx rien. La messe *Domine, quis habitabit*, qui est la sixième de ce recueil, se trouve aussi dans un manuscrit exécuté en 1542, qui a appartenu à Zeghere de Male, de Bruges, et qui est aujourd'hui à la bibliothèque de Cambrai, sous le n° 124. Dans la même bibliothèque se trouve, sous le n° 3, un recueil manuscrit contenant quinze messes d'auteurs qui ont vécu dans la première moitié du seizième siècle, parmi lesquelles la huitième *Hoc in templo* est de Courtois. M. de Coussemaker qui la cite (3), ne dit pas si elle est à 4, 5 ou 6 voix. On trouve des motets de Courtois dans les recueils qui ont pour titre : 1° *Fior de' Motetti tratti delli Motetti del Fiore*; in Venetiis per Antonio Gardane, nell' anno del Signore, 1539, petit in-4° obl. — 2° *Selectissimæ nec non familiarissimæ Cantiones ultra centum vario idiomate vocum, tam multiplicium quam etiam paucarum, Fugæ quoque ut vocatur, a sex ad duas voces, etc.* (Recueil publié par Salblinger.) (Augustæ, Vindelicorum, Melchior Kriesstein, 1540, petit in-8° obl. — 3° *Novum et insigne opus musicum, sex, quinque et quatuor vocum, etc.* (Recueil publié par Jean Ott); Nuremberg, 1537, petit in-4° obl. — 4° *Liber quartus : XXIX musicales quatuor vel quinque parium vocum modulos habet, etc.*; Parhisiis, in officina libraria Petri Attaingnant, etc., 1534, petit in-4° obl. — 5° *Primus liber* (Motettorum) *cum quatuor vocibus*; impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento, 1532, grand in-4° oblong. Les deuxième et troisième livres de la même collection contiennent aussi des motets de Courtois : le second livre a été publié en 1532, et le troisième, en 1538. — 6° *Cantiones sacræ, quas vulgo Moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ. Libri quatuor*; Antverpiæ, Tilman Susato, 1546-1547, gr. in-4°. — 7° *Psalmorum selectorum quatuor et quin-*

(1) Ce motet est imprimé dans un opuscule dont le seul exemplaire connu, jusqu'à ce jour, fait partie de la bibliothèque de M. A. Farrenc; il porte le titre suivant : *Declaration des triumphantz honneur et Accueil faictz a la Maieste Imperialle a sa ioyeuse et premiere entree ; Ensemble aux Illustres Princes de France Messieurs le Dauphin et duc Dorleans en la cite et duche de Cambray En lan de grace mil cinq centz et XXXIX. Au moys de januier, le XX^e jour dudict moys. Cum priuilegio Reuerendissimi Domini Nostri Cameracen. — Imprimez a Cambray par Bonauenture Brassart libraire demourant a la rue Taueau.* — Petit in-4° gothique de vingt feuillets non numérotés.

(2) M. Coussemaker, en copiant ma citation dans sa *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 89, a écrit par erreur *le Ms.* 31 *de la chapelle papale*, au lieu de la bibliothèque royale de *Munich*.

(3) Loc. cit.

que vocum. Norimbergæ, ap. Petreium, 1339, in-4°. — Des chansons françaises de Courtois se trouvent dans les collections dont voici les titres : 8° *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties, de divers auteurs*. Livres I à XIII; Anvers, Tylman Susato, 1543-1550, in-4° obl. Dans le sixième livre on trouve trois chansons à cinq et six parties, dont un canon très-bien fait. — 9° *Trente Chansons musicales à quatre parties;* Paris, par Pierre Attaignant (s. d.), in-8° obl. La chanson de Courtois *Si par souffrir* se trouve à la page 3. — 10° *Trente-cinq Livres de chansons nouvelles à quatre parties de divers auteurs;* Paris, par Pierre Attaignant, 1539-1549, in-4° obl. Les chansons cinq et six du troisième livre sont de Courtois.

COUSIN (Jean), prêtre et chantre de la chapelle du roi de France Charles VII, sous la direction d'Ockeghem, était attaché à cette chapelle en 1461, suivant un *compte des officiers de la maison de Charles VII qui ont eu des robes et des chaperons faits de drap noir pour les obseques et funérailles du corps du feu roy, l'an* 1461. Ce compte se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque royale de Paris. (*Voy.* la *Revue musicale*, sixième année, p. 235.) Tinctoris cite les compositions de Cousin dans plusieurs endroits de ses ouvrages, notamment dans le *Proportionale*, où il examine le système des proportions de la messe de ce musicien intitulée *Nigrarum*.

COUSIN DE CONTAMINE (...), né dans le Dauphiné, en 1704, fut employé dans les fermes à Paris, suivant le catalogue manuscrit des livres de l'abbé Goujet, cité par Barbier, *Dictionn. des anonymes*, deuxième édition, t. III, p. 332 (1). Il a publié un livre intitulé *Traité critique du plain-chant usité aujourd'hui dans les églises, contenant les principes qui en montrent les défauts et qui peuvent conduire à le rendre meilleur;* Paris, 1749, in-12. La vignette de ce livre représente un bœuf piqué par un cousin : l'abbé Lebeuf, qu'on avait voulu désigner par cette allégorie, s'en offensa, et traita l'auteur assez rudement dans une lettre écrite à ce sujet. Au surplus, cet auteur, en voulant anéantir la tonalité du plain-chant, pour ramener les mélodies de l'Église à la tonalité moderne, prouve qu'il n'avait aucune connaissance de la constitution de ce chant ni de son caractère propre. Il a été fait une très-bonne critique de ce prétendu traité dans une lettre de M. Roulleau, chanoine de Saint-Michel de Beauvais, insérée au *Mercure de France*, mai 1750.

(1) J'ai dit par erreur, dans la première édition de ce Dictionnaire, qu'il était sous-chantre de l'église de Grenoble : ce sous-chantre, de qui l'on a un recueil de cantiques, était frère de l'auteur du *Traité critique du plain-chant*.

COUSINEAU (Pierre-Joseph), professeur de harpe, luthier et marchand de musique à Paris, naquit dans cette ville vers 1753. En 1782, il fabriqua des harpes avec un double rang de pédales, pour moduler facilement dans tous les tons; mais ce perfectionnement, qui depuis lors a été reproduit avec avantage par M. Dizi, à Londres, et par M. Érard, à Paris, n'eut point alors de succès, parce que les difficultés d'exécution rebutèrent les artistes et les amateurs, et parce que la musique qu'on jouait sur cet instrument était trop simple et trop facile pour qu'on eût besoin de ce double rang de pédales. En 1788 M. Cousineau obtint le titre de luthier de la reine, et fut nommé harpiste de l'Académie royale de musique. Il a occupé cette place jusqu'en 1812, où il a été admis à la retraite. En 1798 il acquit d'un amateur nommé *Rouelle* (*voy.* ce nom) le secret d'un mécanisme nouveau qu'il perfectionna, et au moyen duquel les demi-tons se faisaient sur la harpe par la cheville même à laquelle est attachée la corde, sans les secours des pinces ou des crochets, par le moyen d'un mouvement de rotation de la cheville sur son axe; mais il résultait de ces perturbations continuelles de la tension verticale des cordes, qu'elles ne peuvent conserver leur accord, inconvénient qui a nui au succès de cette innovation. On connait de Cousineau sept œuvres de sonates pour la harpe (œuvres 1, 2, 5, 7, 10, 13 et 16), cinq recueils d'airs variés, deux concertos, op. 6 et 12, deux pots-pourris, et une Méthode de harpe. En 1823 Cousineau quitta le commerce de musique et la lutherie. Il mourut l'année suivante.

Cousineau a eu un fils qui jouait aussi de la harpe, et qui fut associé dans ses travaux pour la construction des harpes. Il remplaça souvent son père à l'Opéra comme harpiste suppléant. On a de lui plusieurs airs variés pour la harpe, et une petite méthode pour cet instrument, Paris, Lemoine aîné.

COUSSEMAKER (Charles-Edmond-Henri de), amateur de musique et écrivain sur cet art, est né à Bailleul (département du Nord), le 19 avril 1795. Destiné à la carrière de la magistrature, il n'apprit la musique dans son enfance que pour en faire un des éléments d'une bonne éducation; toutefois il y montra bientôt d'heureuses dispositions; à dix ans il lisait à première vue toute espèce de musique. Il apprit à jouer du violon et du violoncelle; mais son goût le portait particulièrement vers le chant. Ayant été envoyé à Douai, pour y faire ses études au

Digitized by Google

lycée, il y continua celle de la musique, reçut des leçons de violon de Baudoin, directeur de l'Académie musicale de cette ville, et cultiva l'art du chant sous la direction de Moreau, organiste de l'église Saint-Pierre. Ce fut ce dernier maître qui, en 1820, lui enseigna les éléments de l'harmonie. En 1825 le père de M. de Coussemaker l'envoya à Paris pour y suivre les cours de droit. Cette ville lui offrait les moyens de compléter son éducation musicale et de former son goût par l'audition des meilleurs artistes et par les leçons de maîtres célèbres. Cette époque était la plus favorable pour atteindre ce but, car l'Opéra, le Théâtre-Italien et l'Odéon étaient alors dans la situation la plus prospère, et l'art était cultivé avec amour par une société d'élite qui depuis lors a disparu. Admis dans les salons de MMmes les comtesses Merlin, de Sparre et Meroni, M. de Coussemaker y entendit ce qu'il y avait alors de plus distingué parmi les amateurs et les artistes. Pellegrini lui donna des leçons de chant, et l'harmonie lui fut enseignée par Jérôme Payer et par Reicha. De retour à Douai en 1831, pour y faire son stage d'avocat, il étudia le contrepoint sous la direction de Victor Lefebvre (*voy.* ce nom), qui avait été pendant plusieurs années professeur adjoint au Conservatoire. Plein d'ardeur alors pour la composition, il écrivit beaucoup de musique de différents genres, dont on trouvera la liste plus loin.

Devenu avoué à Douai, M. de Coussemaker chercha des distractions aux ennuis de la procédure dans la culture de la littérature de la musique. La *Revue musicale*, que publiait alors l'auteur de cette notice, avait fait sur lui le même effet que sur beaucoup d'autres amateurs ou artistes, et lui avait donné du goût pour cette littérature, auparavant négligée ou, pour mieux dire, méprisée en France. Il avait rassemblé quelques livres qui l'initièrent à l'histoire de l'art et appelèrent particulièrement son attention sur sa situation au moyen âge. Ses premières études sur ce sujet commencèrent en 1835 : depuis lors il a déployé une grande activité dans ses recherches et dans ses travaux. Appelé aux fonctions de juge de paix à Bergues (Nord) en 1843, il ne resta qu'environ dix-huit mois dans cette petite ville, qui ne lui offrait aucune ressource, au point de vue de l'art et de l'érudition. Au mois de février 1845, il obtint sa nomination de juge au tribunal d'Hazebrouck. Plus tard il fut appelé en la même qualité à Dunkerque. Il remplit aujourd'hui (1860) des fonctions identiques au tribunal de première instance, à Lille.

Les ouvrages par lesquels M. de Coussemaker s'est fait connaître sont ceux dont les titres suivent : 1° *Mémoire sur Hucbald et sur ses traités de musique, suivi de recherches sur la notation et sur les instruments de musique, avec 21 planches;* Paris, J. Techener, 1841, 1 vol. gr. in-4° de 216 pages, avec beaucoup de *fac-simile* de notation du moyen âge, tirés de manuscrits. Cet ouvrage, imprimé à Douai, chez V. Adam, n'a été tiré qu'à quatre-vingts exemplaires, numérotés à la presse. Quoiqu'il y ait de bonnes choses dans ce volume, M. de Coussemaker s'était un peu trop hâté de le publier : on a reproché à son travail, en Allemagne, de manquer de solidité et de profondeur. — 2° *Notices sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord;* Paris, Techener, 1843, 1 vol. in-8° de 180 pages, avec 40 pages de musique et un *fac-simile* extrait d'un manuscrit intéressant qui porte la date de 1542. L'ouvrage, imprimé à Cambrai chez Lesne-Daloin, a été tiré à 110 exemplaires. On y trouve des renseignements utiles sur des monuments qui appartiennent à une des époques les plus importantes de la musique; malheureusement le travail est encore un peu trop superficiel; car, à l'occasion de quelques manuscrits décrits par M. de Coussemaker, il se présente des questions relatives soit aux artistes, soit à leurs œuvres, qui méritaient un examen sérieux et des efforts de sagacité qu'on regrette de ne pas rencontrer. — 3° *Essai sur les instruments de musique au moyen âge.* Ce travail a paru dans les *Annales archéologiques* publiées par M. Didron : il ne peut être considéré que comme l'avant-coureur du grand ouvrage du même auteur sur le même sujet, actuellement (1860) sous presse et qui paraîtra prochainement. — 4° *Histoire de l'harmonie au moyen âge;* Paris, V. Didron, 1852, 1 vol. gr. in-4° de de 374 pages, avec 38 planches de *fac-simile* de manuscrits, et 44 pages de traductions des monuments en notation moderne. Neuf années se sont écoulées entre la publication des notices sur les collections musicales de Cambrai et ce dernier ouvrage : dans cet intervalle, M. de Coussemaker s'est livré à de longues et consciencieuses études; ses connaissances se sont étendues, complétées, et il est entré dans la bonne voie de la véritable érudition. Le titre qu'il a choisi pour son livre n'était peut-être pas celui qu'il aurait fallu, car ce n'est pas par la forme qu'il lui a donnée que l'histoire remplit sa mission. Pour répondre au contenu du volume, il aurait été plus exact de l'intituler : *Documents de l'histoire de la musique au moyen âge, et recherches sur ce sujet.* Sauf cette observation, le travail de M. de Coussemaker est digne de

Digitized by Google

beaucoup d'intérêt, particulièrement par la publication de traités importants de musique du moyen âge, lesquels étaient inédits et même inconnus avant que MM. Danjou et Morelot les eussent découverts dans les bibliothèques de l'Italie, et que ces savants eussent communiqués à M. de Coussemaker, en lui donnant l'autorisation d'en faire usage. Ces documents, et d'autres tirés des manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, forment la deuxième partie du livre de M. de Coussemaker et lui donnent un grand prix. En ce qui forme la partie de son travail personnel, il y a aussi de très-bonnes choses auxquelles se mêlent quelques erreurs inévitables dans une entreprise qui embrasse tant d'objets. Par exemple, M. de Coussemaker a cru trouver le *contrepoint double* au moyen âge dans un passage de musique qu'il rapporte : il ne s'est pas souvenu qu'il n'y a de contrepoint double que lorsqu'il y a renversement des parties à l'octave, et conséquemment changement des intervalles. Le contrepoint alors est appelé *double*, parce qu'il y a en effet une double considération de la part de celui qui le fait, à savoir, l'harmonie dans sa forme première, et celle qui doit résulter du renversement. Le passage rapporté par M. de Coussemaker n'est qu'un changement de parties entre des voix égales : les exemples en sont fréquents dans les monuments des quatorzième et quinzième siècles. — 5° *Chants populaires des Flamands de France, recueillis et publiés avec les mélodies originales, une traduction française et des notes*; Gand, F. et E. Gyselynck, 1876, 1 vol. gr. in-8° de 419 pages. Collection faite avec beaucoup de soin, et très-supérieure en son genre à celle des chants de la Flandre belge commencée par J. F. Willems (*Oude Vlaemsche Leideren ten deele met de melodien*), et si mal terminée par ses continuateurs. — M. de Coussemaker prépare depuis longtemps une édition des écrivains du moyen âge sur la musique, dans laquelle les auteurs publiés dans la collection de l'abbé Gerbert (*voy.* ce nom) seront reproduits, purgés des fautes qui déparent les *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, restitués dans l'intégrité de leur contenu, et accompagnés d'ouvrages inédits de grande importance, parmi lesquels se trouvera la précieuse compilation de Jérôme de Moravie, d'après le manuscrit unique de la bibliothèque impériale de Paris. — On a de M. de Coussemaker quelques petits écrits insérés dans des recueils périodiques, ou publiés séparément. Voici les titres de quelques-uns : 1° *L'Harmonie au moyen âge* (*Orientis partibus* à trois parties), dans le quinzième volume des *Annales archéologiques* de M. Didron (Paris, 1856), et tiré à part, in-4° de 7 pages avec des *fac-simile* d'ancienne notation. Le morceau dont il s'agit est tiré d'un manuscrit du treizième siècle, qui appartenait autrefois au chapitre de la cathédrale de Beauvais, et se trouve aujourd'hui chez M. Pacchierotti, à Padoue. — 2° *Chants liturgiques de Thomas à Kempis* (*voy.* Kempis), avec une notice, dans le *Messager des sciences historiques de la Belgique* (1856). Il en a été tiré quelques exemplaires séparés (Gand, 1856, in-8° de 20 pages). — 3° *Notice sur un manuscrit musical de la Bibliothèque de Saint-Dié*; Paris, V. Didron, 1859, in-8° de 20 pages. Ce manuscrit, découvert par M. Grosjean, organiste à la cathédrale de Saint-Dié (Vosges), renferme le *Lucidarium in arte musicæ planæ*, de Marchetto de Padoue; un traité anonyme du déchant, l'*Ars mensurabilis musicæ*, de Francon, un second traité anonyme du déchant, un abrégé du traité de la musique mesurée de Marchetto de Padoue, l'introduction au plain-chant et à la musique mesurée de Jean de Garlande, et quelques extraits de Jean de Muris et d'autres auteurs.

Dans sa jeunesse, M. de Coussemaker s'est livré à la composition et a produit deux messes à 4 voix et orchestre, des fragments d'opéras, des airs détachés pour ténor et soprano, des ouvertures de concert, un *Ave Maria* à 4 voix, un *Salve regina* à 4 voix, un *O salutaris* pour ténor, une messe pour 4 voix d'hommes, sans accompagnement, etc. Toute cette musique est restée en manuscrit, à l'exception d'une vingtaine de romances, et de deux recueils de 8 mélodies chacun, qui ont été publiés en 1834 et 1836. M. de Coussemaker est correspondant de l'Institut de France, membre associé de l'Académie royale de Belgique, et de plusieurs autres sociétés savantes.

COUSSER ou **KUSSER** (Jean-Sigismond), compositeur dramatique, naquit à Presbourg (Hongrie) en 1657. Esprit inquiet, il ne sut jamais se fixer et changea souvent de situation. Dans les premiers temps de sa carrière musicale, il fut attaché à plusieurs chapelles de seigneurs hongrois, comme instrumentiste et comme compositeur; mais bientôt il se fatigua de ce genre de vie, voyagea et se rendit à Paris, où il fit la connaissance de Lulli. Celui-ci lui enseigna à écrire dans le style français, c'est-à-dire dans sa manière propre. Après que Cousser eut passé six ans à Paris, il fut maître de chapelle à Stuttgard et à Wolfenbüttel; mais il serait difficile de décider combien de temps il demeura dans ces cours, car son inconstance était telle, que Wal-

Digitized by Google

ther (*Musik Lexik.*) assure qu'il y a peu de lieux en Allemagne où il n'ait séjourné plus ou moins longtemps. La partie la plus brillante et la plus heureuse de sa vie paraît avoir été depuis 1693 jusqu'en 1697; il demeura pendant ce temps à Hambourg, et y fit admirer ses talents comme compositeur et comme directeur d'orchestre. Mattheson lui accorde beaucoup d'éloges, dans son *Parfait maître de chapelle* (p. 480), pour l'habileté dont il faisait preuve dans l'exécution des opéras. Après avoir quitté Hambourg, il fit deux voyages en Italie, à peu de distance l'un de l'autre, dans le but d'y étudier le style des compositeurs de ce pays et d'y apprendre l'art du chant. Plus tard il se rendit en Angleterre, y vécut quelque temps de leçons qu'il donnait et de concerts; puis, en 1710, il obtint une place à la cathédrale de Dublin, dont il devint plus tard maître de chapelle. Il conserva cette situation jusqu'à sa mort, qui arriva en 1727. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° *Erindo*, opéra représenté à Hambourg en 1693. — 2° *Porus*, 1694, ibid. — 3° *Pyrame et Thisbé*, 1694, ibid. — 4° *Scipion l'Africain*, 1695, ibid. — 5° *Jason*, 1697, ibid. — Cousser a fait imprimer : 6° *Apollon enjoué*, ou six ouvertures de théâtre accompagnées de plusieurs airs; Nuremberg, 1700, in-fol. — 7° *Heliconische Musenlust* (Amusements des Muses sur l'Hélicon), tirés de l'opéra d'*Ariane*; Nuremberg, 1700, in-fol., — 8° Ode sur la mort de la célèbre Mrs. Arabella Hunt, mise en musique, à Londres. — 9° *A Serenade to be represented on the birth day of His most sacred Majesty George I, at the castle of Dublin, the* 28 *of may* 1724; Dublin, 1724, in-fol.

COUSU (Antoine de), chanoine de Saint-Quentin, naquit à Amiens vers les dernières années du seizième siècle, ou au commencement du dix-septième, car on voit par une lettre de Mersenne à Doni, datée de 1632, parmi les manuscrits de Peiresc qui sont à la Bibliothèque royale de Paris, que de Cousu était alors un jeune homme. Il fut d'abord chantre de la sainte chapelle, puis directeur du chœur de l'église de Noyon, et enfin chanoine de Saint-Quentin, avant 1637, car un acte authentique fait voir qu'*Antoine de Cousu*, prêtre, chanoine de Saint-Quentin, assiste en 1637, comme témoin, au contrat de mariage de Milan de Chauvenet. Sa pierre tumulaire indique qu'il mourut le 11 août 1658. Il fut enterré dans la chapelle Saint-Nicolas (aujourd'hui Saint-Roch) de la collégiale de Saint-Quentin (1). Mersenne, dans la lettre citée précédemment, dit que Cousu avait composé un livre sur la musique en général, mais que les dépenses auxquelles l'impression de ce livre auraient donné lieu avaient empêché de le publier jusqu'à l'époque où il écrivait. Dans son *Harmonie universelle*, publiée en 1638, il cite ce même ouvrage de Cousu sous le titre de *la Musique universelle, contenant toute la pratique et toute la théorie*, mais il ne dit pas s'il a été imprimé. N'ayant jamais vu citer ce livre dans les catalogues que j'avais consultés, je croyais qu'il n'avait pas vu le jour, et que Mersenne ne l'avait connu que par le manuscrit, lorsque Perne m'apprit que Jumentier, maître de chapelle à Saint-Quentin, lui avait écrit pour lui demander s'il ne serait pas possible qu'il complétât à Paris un livre intitulé *la Musique universelle*, dont il ne possédait qu'une partie, et dont l'auteur lui était inconnu. Perne crut que le titre était mal indiqué, et qu'il s'agissait de l'*Harmonie universelle* de Mersenne, dont on trouve quelquefois des exemplaires imparfaits; il écrivit à Jumentier qu'il lui envoyât son livre, promettant de chercher à le compléter; mais l'envoi n'eut pas lieu. Perne m'avait fait part de cette circonstance, et je n'y avais pas attaché plus d'importance que lui, lorsque je trouvai dans la *Littérature musicale* de Forkel, à l'article *Cousu*, ce titre : *la Musique universelle*, d'après le passage de Mersenne; j'appelai de nouveau l'attention de Perne sur ce livre, il écrivit à Jumentier de le lui envoyer; il le reçut quelque temps après, et nous fûmes étonnés de voir un livre qui nous était inconnu, et qui, après avoir été examiné attentivement, nous parut le meilleur ouvrage, le plus méthodique et le plus utile pour la pratique qu'on ait écrit dans le dix-septième siècle, non-seulement en France, mais dans toute l'Europe. Malheureusement ce livre, qui n'avait pas de frontispice, ne s'étendait que jusqu'à la page 208, et tout indiquait que nous n'en avions sous les yeux que la plus petite partie. Un recueil de notes manuscrites de Boisgelou, qui, de la bibliothèque de Perne a passé dans la mienne, nous fournit alors sur l'ouvrage de de Cousu l'anecdote que voici : « L'auteur « de *la Musique universelle* est Antoine Cousu; « il n'existe que deux exemplaires imparfaits de « cet ouvrage. Deux épreuves de chaque feuille « étaient fournies, une pour l'auteur, qui ne demeurait point à Paris, l'autre pour l'éditeur. « Sans ces épreuves, on n'aurait aucune connaissance de ce que contenait l'ouvrage, car, « l'imprimerie de Ballard ayant été brûlée, tout « ce qui était imprimé de *la Musique universelle* fut consumé avec le manuscrit. » Je

(1) Ces renseignements sont empruntés aux *Notes historiques sur la maîtrise* de Saint-Quentin, etc., de M. Ch. Gomart, p. 47 et suivantes.

d by Google

doute maintenant de l'authenticité de l'anecdote de Boisgelou, car, si mes souvenirs ne me trompent pas, je crois avoir vu, en parcourant le manuscrit de l'*Histoire de la musique* du P. Caffiaux, une analyse de l'ouvrage de de Cousu, qui indique que cet historien de l'art en avait vu au moins le manuscrit. Je ne puis en ce moment m'assurer que je ne suis pas dans l'erreur, mais j'engage les érudits à vérifier le fait.

Quoi qu'il en soit, ce que je connais de *la Musique universelle* est divisé en trois livres : le premier, qui renferme quarante-quatre chapitres, est particulièrement relatif aux principes de la musique, aux proportions et à la notation de l'époque où le livre fut écrit. Toutes ces choses sont exposées avec beaucoup d'ordre et expliquées avec une lucidité remarquable. Le deuxième livre, divisé en cinquante-neuf chapitres, commence à la page soixante-quinze. Il traite du contrepoint simple. Toutes les règles de l'art d'écrire y sont mieux établies qu'en aucun autre livre ancien que je connaisse, et sont expliquées par de bons exemples à deux, trois, quatre, cinq et six parties. De Cousu est, je crois, le plus ancien auteur qui ait parlé d'une manière explicite des successions de quintes et d'octaves cachées; il fait à ce sujet de bonnes observations. Le troisième livre commence à la page 157. Il contient une continuation du deuxième, et, dans l'exemplaire de Jumentier, est interrompu à la page 208 par le trente-deuxième chapitre, où il est traité *des cadences terminées par octave ou par unisson*. Le livre de de Cousu a été acquis par moi avec toute la bibliothèque de Perne, en 1834.

Walther a donné, dans son *Lexique de musique*, un petit article sur *Jean de Cousu*, auteur d'une fantaisie à quatre parties rapportées en entier par Kircher dans sa *Musurgia* (l. 7, c. 7, p. 627, 634). Forkel (*Allgem. Litter. der Musik*, p. 407) dit qu'on ne sait pas si ce *Jean de Cousu* est le même que *Jean Cousu*, dont Mersenne a parlé : Gerber et Lichtental répètent la même chose. Il y a lieu de s'étonner qu'aucun de ces écrivains n'ait songé à vérifier dans Kircher la citation de Walther; ils auraient vu que le musicien dont il s'agit n'est point appelé *Jean de Cousu* par le jésuite allemand, mais *Jean Cousu* (1). Il ne peut y avoir de doute sur l'identité de l'auteur de *la Musique universelle* et du compositeur du morceau rapporté par Kircher, car ce morceau est composé pour démontrer la possibilité du bon emploi de la quarte dans la composition (*Phantasia in favorem quartæ*); or Cousu a précisément écrit un chapitre (liv. II, ch. 53) où il a essayé de démontrer que la quarte peut être employée avec avantage dans la composition. Ce chapitre a pour titre : *Quel sentiment les anciens ont eu de la quarte : quelle estime en font à présent les modernes : Monstrer par authorités, par raisons, et par exemples, qu'elle est une consonance parfaite : et enseigner la manière de la pratiquer dans le contrepoint, en toutes les façons possibles*. La fantaisie rapportée par Kircher est un morceau bien fait.

(1) Secondo potest in principio, medio, et fine salvari, sola temporis perfecti mensura ; ut Joannes Cousu Gallus in doctissima quadam compositione demonstravit, etc. (*Musurg.*, lib. VIII, p. 627.)

COUTINHO (François-Joseph), amateur de musique, né à Lisbonne le 21 octobre 1671, servit en Espagne dans la guerre de la Succession. Il vint à Paris, en 1723, pour se faire opérer de la pierre, et mourut dans cette ville, l'année suivante, des suites de l'opération. Il a laissé en manuscrit un *Te Deum* à huit chœurs, écrit en 1722, et une messe à quatre chœurs avec accompagnement de violons, cors et timbales, intitulée *Scala Aretina*.

COUVENHOVEN (Jean), pasteur hollandais, vécut à Amsterdam dans la seconde moitié du dix-huitième siècle. Il a fait imprimer un sermon prononcé par lui à l'occasion de l'inauguration d'un orgue dans une des églises d'Amsterdam. Cet ouvrage a pour titre : *Het orgelspel, nich alleen bestaanbaar met maar zelfs bevorderlyk tot, de Gadsdiens læfening in de christelyke vergaderingen, betoogd in eene Leereden over psalm CL*. (Le jeu de l'orgue, non-seulement admissible dans ses effets particuliers, mais dans ceux qu'il produit sur les assemblées chrétiennes, etc.); Amsterdam, 1786, in-4°.

COXE (William), littérateur anglais, qui vivait vers la fin du dix-huitième siècle, a publié un livre qui a pour titre : *Anecdotes of Handel and John-Christopher Smith*; Londres, 1795, in-4°. Cet ouvrage, imprimé avec luxe, est fort rare; il n'en a été tiré que soixante exemplaires sur grand papier impérial : j'en possède un.

COYA (Simon), né à Gravina, dans le royaume de Naples, vers le milieu du dix-septième siècle, se fixa à Milan, et s'y livra à l'enseignement du chant. On a publié de sa composition : *l'Amante impazzito, canzoni a 1 e 2 voci, col basso per l'organo o gravicembalo*; Milano, Comagni, 1679, in-4°.

COZZI (Charles), organiste à Milan, dans la première moitié du dix-septième siècle, naquit à *Parabiago* dans le Milanais. Dans sa jeunesse il fut barbier; mais son amour pour la musique

Digitized by Google

le conduisit, à force d'études, à être nommé organiste de l'église Saint-Simplicien, à Milan. Lors du passage de la reine d'Espagne Marie-Anne dans cette ville, Cozzi lui présenta un de ses œuvres de musique d'Église, et reçut d'elle en récompense le titre d'organiste de la cour, qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1658 ou 1659. Il a publié : 1° *Messa e salmi correnti per tutto l'anno a* 8 *voci piene,* 1651, in-4°; *con Motetti e litanie della B. V. et con due Motetti di Michel-Angelo Grancini;* Milan, Ch. Camagno et G. Rolla, 1649, in-4°. — 2° *Compieta a quattro voci;* ibid.

COZZOLANI (Claire-Marguerite), religieuse au couvent de Sainte-Radegonde, de l'ordre de Saint-Benoît, à Milan, y prit le voile en 1620. C'est à peu près tout ce qu'on sait sur sa personne. Il reste d'elle cinq ouvrages qui prouvent qu'elle fut très-habile musicienne : 1° *Primavera di fiori musicali a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci;* Milan, 1640. — 2° *Motetti a* 1, 2, 3 *e* 4 *voci;* Venise, 1642. — 3° *Scherzi di sacra melodia;* Venise, 1648. — 4° *Salmi a otto voci concertati, Laudate pueri a* 4, *e Laudate Dominum a voce sola, op.* 3; in Venezia, app. Aless. Vincenti, 1650, in-4°. — 5° *Salmi a otto voci concertate, con motetti, e dialoghi a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci;* Venise, 1650.

CRAANEN (Théodore), médecin hollandais, exerça d'abord sa profession à Duisbourg, près de Nimègue, ensuite à Leyde. Frédéric-Guillaume, électeur de Brandebourg, le nomma son conseiller premier médecin; Craanen conserva ce titre jusqu'à sa mort, arrivée le 27 mars 1688. Parmi ses ouvrages, on remarque celui qui a pour titre : *Tractatus physico-medicus de homine, in quo status ejus tam naturalis quam præter naturalis quo ad theoriam rationalem mechanice demonstratur;* Leyde, 1689, in-4°; Naples, 1722, in-4°. Le chapitre 107° traite *de Musica,* le 108° *de Écho,* le 109° *de Tarantula.*

CRAEN (Nicolas), contrepointiste allemand, vivait au commencement du seizième siècle. Glaréan a inséré dans son Dodécachorde un motet à trois voix de cet auteur. Le motet du même musicien *Si ascendero in cœlum,* à 3 voix, se trouve dans le précieux recueil publié à Venise, en 1503, par Petrucci de Fossombrone, intitulé *Canti cento cinquanta.* Le troisième livre d'un autre recueil de motets imprimé par le même, en 1504, contient celui de Craen, *Tota pulcra* (sic) *es, amica mea,* à 4 voix.

CRAMER (Gaspard), co-recteur de l'école de Salzbourg, dans la première moitié du dix-septième siècle, a publié soixante-dix *Chorals* à quatre voix, sous ce titre singulier : *Animæ sauciatæ medela,* etc.; Erfürt, 1641, in-8°. Une partie des pièces qui sont dans ce recueil ont été composées par lui; les autres sont de divers musiciens allemands.

CRAMER (Jean), *cantor* à Jéna, dans la deuxième moitié du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1673, un épithalame, sous ce titre : *Wohlerstiegener Tanneberg, a soprano solo,* avec accompagnement et ritournelles de deux violons, viola da gamba et basse, in-fol.

CRAMER (Gabriel), géomètre, naquit à Genève le 31 juillet 1704. En 1724 il fut nommé professeur de mathématiques dans sa ville natale, et trois ans après il parcourut la Suisse, la France et l'Angleterre, pour connaître les hommes de mérite de ces divers pays. De retour à Genève en 1729, il se livra à divers travaux sur les sciences qu'il cultivait. La réputation dont il jouissait le fit nommer sans concours, en 1750, professeur de philosophie; il mourut à Bagnols en 1752. On a de lui : *Theses de Sono;* Genève, 1722, in-4°; il soutint ces thèses à l'âge de dix-huit ans.

CRAMER (Jacques), chef d'une famille qui s'est illustrée dans l'art musical, naquit en 1705 à Sachau, en Silésie. Il entra comme flûtiste dans la musique de l'électeur palatin en 1729, et, dans un âge plus avancé, il y fut placé comme timbalier. Il est mort à Manheim en 1770.

CRAMER (Guillaume), fils du précédent, naquit à Manheim en 1745. Il fut d'abord élève de Jean Stamitz le père pour le violon, ensuite de Basconi, et enfin de Chrétien Cannabich. A l'âge de sept ans, il joua à la cour un concerto de violon avec beaucoup de succès. A seize ans, il fit son premier voyage en Hollande, et se fit une grande réputation à la Haye, à Amsterdam et dans d'autres villes. De retour dans sa patrie, il entra dans la musique de l'électeur palatin, et occupa ce poste jusqu'en 1772; il se rendit alors à Londres. La beauté de son jeu fut l'objet de l'admiration générale, et le roi, pour le retenir, le nomma directeur de ses concerts et chef d'orchestre de l'Opéra, avec des appointements considérables. Ce fut Cramer qui, en 1787, dirigea l'orchestre de huit cents musiciens au troisième anniversaire de la mort de Hændel. Il mourut à Londres le 5 octobre 1800. C'était, disent les biographes allemands, un virtuose du premier ordre : il réunissait la légèreté de Lolli à l'expression et à l'énergie de Fr. Benda. Les compositions qu'on connaît de lui sont : 1° *Sept concertos de violon,* gravés à Paris, de 1770 à 1780. — 2° *Six trios dialogués pour deux*

Digitized by Google

violons et basse, op. 1; Londres. — 3° *Six solos pour le violon*, op. 2; Paris. — 4° *Six trios pour deux violons et basse*, op. 3; Londres. — 5° *Six solos pour le violon*, op. 4.

CRAMER (Jean-Baptiste), célèbre pianiste, fils aîné de Guillaume, est né à Manheim le 24 février (1) 1771. Il était fort jeune lorsqu'il accompagna son père en Angleterre. Ses heureuses dispositions pour la musique se manifestèrent de bonne heure, et furent cultivées avec soin. Son père lui fit d'abord apprendre à jouer du violon, le destinant à cet instrument; mais le penchant du jeune Cramer le portait vers l'étude du piano. Il saisissait avidement tous les instants où il pouvait en jouer, et montra pour cette étude tant de persévérance, que son père consentit à ce qu'il se livrât à son goût, et lui donna un maître nommé Benser. Après avoir reçu des leçons de ce professeur pendant trois ans, Cramer passa, en 1782, sous la direction de Schroeter. Enfin, dans l'automne de l'année suivante, il devint l'élève de Clementi; mais il ne put profiter de ses conseils que pendant un an, ce grand artiste ayant quitté l'Angleterre en 1784 pour voyager sur le continent. Cramer employa l'année suivante à se familiariser avec les ouvrages des plus grands maîtres, tels que Hændel et Jean-Sébastien Bach. A peine avait-il atteint sa treizième année que déjà sa réputation d'habile pianiste commençait à s'étendre : il fut invité à jouer dans plusieurs concerts publics, où il étonna les auditeurs par la pureté et le brillant de son exécution. En 1785 il étudia la théorie de son art sous Charles-Frédéric Abel. Ses études terminées, il commença à voyager, à l'âge de dix-sept ans, se faisant entendre dans toutes les grandes villes, et excitant partout la surprise et l'admiration. Il retourna en Angleterre en 1791, et s'y livra à l'enseignement du piano. Déjà il s'était fait connaître comme compositeur par la publication de plusieurs œuvres de sonates. Quelques années après il fit un nouveau voyage, et se rendit à Vienne, où il renouvela sa liaison avec Haydn, qu'il avait connu à Londres, et ensuite il alla en Italie. A son retour en Angleterre, il s'y maria et continua d'y résider, sauf quelques voyages qu'il fit à Paris et dans les Pays-Bas. En 1832 il s'établit à Paris, et y vécut pendant plusieurs années; mais vers 1845 il est retourné à Londres. Il est mort à Kensington, près de cette ville, parvenu à l'âge de quatre-vingt-sept ans, le 16 avril 1858. Cramer jouit à juste titre de la plus belle réputation comme virtuose et comme compositeur pour son instrument. Parmi ses ouvrages, ses *Études* se font remarquer surtout par l'élégance du style et l'intérêt qui y règnent : elles sont éminemment classiques. La collection des œuvres de cet artiste distingué se compose de *cent et cinq sonates* de piano, divisées en 43 œuvres, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 36, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 49, 53, 57, 58, 59, 62, et 63; sept concertos, avec orchestre, œuvres 10, 16, 26, 37, 46, 51 et 56; trois duos à quatre mains, œuvres 24, 34 et 50; deux duos pour piano et harpe, œuvres 45 et 52; un grand quintetto pour piano, violon, alto, basse et contre-basse, 61; un quatuor pour piano, violon, alto et basse, œuvre 28; deux œuvres de nocturnes, 32 et 54; deux suites d'études, œuvres 30 et 40; et une multitude de morceaux détachés, rondos, marches, valses, airs variés, fantaisies et bagatelles. Comme virtuose, cet artiste était surtout remarquable par la manière dont il jouait l'adagio, et par l'art de nuancer la qualité du son qu'il tirait de l'instrument. Rien ne peut donner une idée de la délicatesse de son jeu; sa manière était toute particulière et ne ressemblait à celle d'aucun autre grand pianiste. Dans ses dernières années d'activité, il multiplia ses productions; mais ces derniers ouvrages ne sont pas dignes de ceux de sa jeunesse. En 1846, il a publié une grande méthode pratique de piano, divisée en cinq parties.

(1) On a donné des dates très-diverses de la naissance de cet artiste célèbre, dans tous les dictionnaires biographiques : celle que je donne est certaine.

CRAMER (François), second fils et élève de Guillaume, naquit à Manheim en 1772. Élève de son père pour le violon il fut musicien de la chambre du roi d'Angleterre, professeur à l'Académie royale de musique et l'un des chefs d'orchestre des concerts de la Société philharmonique. A diverses époques il dirigea l'orchestre dans les festivals d'York, de Liverpool et de Manchester. François Cramer jouissait en Angleterre d'une assez belle réputation; cependant il ne fut jamais qu'un violoniste assez médiocre. Il est mort à Londres, en 1848.

CRAMER (François), neveu de Guillaume, naquit à Munich en 1786. Dès l'âge de six ans, il commença à étudier le pianio, et à sept il avait fait tant de progrès qu'il fut en état de jouer au concert des amateurs avec succès. Son maître de clavecin fut Éberlé. Dans la suite, son oncle maternel, Gérard Dimler, musicien de l'électeur de Bavière, lui donna des leçons de flûte. Il eut bientôt acquis une grande habileté sur cet instrument, et en 1795 il fut admis dans la musique de la cour. Ayant montré de grandes dispositions pour la composition par de jolies variations de piano qu'il écrivit à l'âge de quinze

ans, son père le plaça sous la direction de Joseph Graetz, maître de piano de la cour. Il a écrit plusieurs concertos pour divers instruments, des airs variés, des rondos, etc. On connaît de lui un opéra de *Hidallan*, dont l'ouverture à grand orchestre a été gravée à Leipsick, chez Breitkopf, la musique d'un ballet représenté à Munich ; en 1830, et quelques autres compositions qu'on a quelquefois attribuées à son cousin de Londres, bien que celui-ci n'ait rien écrit. Cramer a publié aussi quelques recueils de chansons allemandes, avec accompagnement de piano. Son père, Jean Cramer, deuxième fils de Jacques, fut timbalier et copiste de la cour à Munich ; il exerçait encore ces emplois en 1811.

CRAMER (Henri), pianiste, s'est fait connaître depuis 1840 par un très-grand nombre de compositions et d'arrangements pour son instrument lesquels consistent en rondeaux, fantaisies, caprices, marches, valses, et surtout une immense quantité de mélanges et de pots-pourris sur des thèmes d'opéras. On le dit fils du précédent. Il s'est fixé à Paris.

CRAMER (Charles-Frédéric) naquit en 1748, à Kiel, selon la *Biographie universelle*, et selon Gerber (*Lexikon der Tonkünstler*) à Quedlimbourg en 1752. A l'âge de vingt-trois ans il fut nommé professeur de littérature grecque et de philosophie à l'université de Kiel, où il se fit un nom distingué. De là il passa à Copenhague pour y enseigner la langue grecque; mais il quitta bientôt ce poste pour venir s'établir à Paris, où il se fit imprimeur, vers 1792. Il mourut dans cette ville le 9 décembre 1807. C'était un homme bizarre, fort instruit, mais d'une érudition mal dirigée. Parmi les ouvrages qu'il a publiés, on remarque ceux-ci, relatifs à la musique : 1° *Magazin der Musik* (Magasin musical); Hambourg, Wesphall, 1783, in-8° : la seconde partie fut publiée dans la même ville, en 1786. Après quelques années d'interruption, Cramer en publia quatre cahiers à Copenhague, en 1789. Cet ouvrage contient des choses curieuses et utiles sur l'art musical. — 2° *Kurze Ueberschrift der Geschichte der franzœsischen Musik* (Court exposé de l'histoire de la musique française). — 3° *Anecdotes sur W.-A. Mozart*; Paris, 1801, in-8°.

CRANTZ ou **CRANTIUS** (Henri), l'un des plus anciens facteurs d'orgues dont l'histoire fasse la mention, a construit l'orgue de l'église collégiale de Brunswick, en 1499.

CRAPELET (Georges-Adrien), imprimeur à Paris, est né dans cette ville, le 13 juin 1789. Littérateur et typographe, il s'est également distingué dans sa double carrière. Il a placé à la tête de l'édition des œuvres choisies de Quinault (Paris, 1824, 6 vol. in-8°) une notice sur la vie de ce poëte, suivie de pièces relatives à l'établissement de l'Opéra. On doit aussi à Crapelet l'*Histoire du Châtelain de Coucy et de la dame de Fayel, publiée d'après le manuscrit de la Bibliothèque du roi, et mise en français*; Paris, Crapelet, 1829, in-8°. Crapelet est mort à Nice, en 1842.

CRAPPIUS (André), *cantor* et compositeur à Hanovre, naquit à Lunebourg, vers le milieu du seizième siècle. On connaît de sa composition : 1° *Melodiæ epithalamii in honorem nuptiarum Johannis Schneidewein*; Wittebergue, 1568, in 4°. — 2° *Sacræ cantiones 4 et 6 vocum*; Magdebourg, 1581 et 1584. — 3° *Sacræ aliquot cantiones quinque et sex vocum aptissima tam vivæ voci, quam diversis musicorum instrumentorum generibus harmonia accommodatæ, quibus adjuncta est missa ad imitationem cantionis germanicæ*; Schafft in mir Gott in reines Herz; Magdeburgi per Andream Gehen, 1581, in-4° obl. — 4° *Erster Theil newer geistlicher Lieder und Psalmen mit dreyen Stimmen*, etc.; Helmstadt, Jac. Lucius, 1594, in-4°. — 5° *Musicæ artis elementa*; Halle, 1608, in-8°.

CRASSOT (Richard), musicien français, paraît être né à Lyon vers 1530. Il a fait imprimer : *Les Psaumes mis en rime françoise par Cl. Marot et Th. de Beze, et nouvellement mis en musique à quatre parties par Richart Crassot, excellent musicien*, le tout en un volume in-8°. A Lyon, par Thomas Straton, 1564. C'est le même ouvrage dont il a été fait une deuxième édition sous ce titre : *Les CL psaumes de David à quatre parties, avec la lettre au long*; Genève, 1569, in-16.

CREDIA (Pierre), fils d'un Espagnol et d'une dame de Verceil, naquit dans cette ville vers les premières années du dix-septième siècle, et fit ses études à l'école de musique appelée *il Collegio degl' Innocenti*. Il fut ensuite nommé chanoine mineur de Saint-Eusèbe, et maître de chapelle de la même église. S'étant rendu à Rome, il y fut fait musicien de la chapelle Sixtine et y obtint un bénéfice; mais, ce bénéfice lui ayant été disputé par la suite, Credia se retira au collége des jésuites, où il mourut en 1648. Il a laissé plusieurs livres de messes et de vêpres en manuscrit. (Gregory, Letter. Vercel. Distrib. V, p. 255.)

CREED (Jacques), ecclésiastique anglais, mort avant 1747, paraît être le premier qui ait conçu l'idée d'une machine propre à écrire les pièces improvisées sur le piano. Il avait essayé

Digitized by Google

d'en démontrer la possibilité dans un mémoire intitulé *a Demonstration of the possibility of making a machine that shall write ex tempore voluntaries, or other pieces of music*, etc. Ce mémoire, communiqué à la Société royale de Londres par Jean Freeke (*voy.* ce nom), se trouve dans les *Transactions philosophiques* de 1747, tome XLIV, part. II, n° 183; et dans l'abrégé de ces mémoires par Martin, t. X, p. 366. L'invention dont il s'agit a été proposée ou réclamée par d'autres (*voy.* Unger, Hohlfeld et Engramelle), et, dans ces derniers temps, beaucoup d'essais ont été faits pour réaliser la même idée; mais aucune machine n'a donné de résultats satisfaisants.

CREIGHTON (Robert), docteur en théologie, naquit à Cambridge, en 1639. Il était fils du docteur Robert Creighton, du collége de la Trinité à Cambridge, qui fut ensuite évêque de Bath et de Wells, et qui accompagna Charles II dans son exil. Le jeune Creighton joignit l'étude de la composition musicale à celle de la théologie, et s'appliqua avec tant d'assiduité à la musique d'église, qu'il acquit assez d'habileté pour être placé parmi les grands maîtres de son temps. En 1674 il fut nommé chanoine résident et chantre de l'église cathédrale de Wells. Il est mort dans cette ville en 1736, à l'âge de quatre-vingt-dix-sept ans. Le docteur Boyce a inséré dans sa collection intitulée *Cathedral Music* une antienne de Creighton sur ces paroles : *I will arise and go to my father*, qui est célèbre en Angleterre. Le docteur Crotch l'a arrangée pour l'orgue ou le clavecin dans ses *Specimens of various styles of Music*. Deux services complets du même auteur se trouvent dans la collection publiée par Tudway, ainsi que deux antiennes en *mi bémol*. Le reste des compositions du docteur Creighton existe en manuscrit dans la bibliothèque de l'église cathédrale de Wells.

CRELL ou **CRELLIUS** (Chrétien), constructeur d'orgues, vivait vers le milieu du dix-septième siècle. Il a terminé, le 1er août 1657, l'orgue de l'église de Sainte-Élisabeth, à Breslau, composé de trente-cinq jeux, trois claviers et pédale.

CRELLE (Auguste-Léopold), mathématicien, architecte et amateur de musique, est né à Eichwerder (Prusse), le 27 mars 1780. Ses travaux comme architecte le firent assez remarquer pour lui faire obtenir les places de conseiller supérieur d'architecture et de membre de la direction des bâtiments à Berlin. Le gouvernement l'employa aussi comme ingénieur pour les voies de communication en Prusse, et ce fut d'après ses plans que le premier essai de chemin de fer dans ce pays fut fait de Berlin à Potsdam. Le penchant le plus prononcé de Crelle était pour les mathématiques, sur lesquelles il a publié un grand nombre de bons ouvrages dont il ne peut être question ici. En 1849 il s'est retiré des emplois publics, à cause du mauvais état de sa santé. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : 1° *Einiges über musikalischer Ausdruck und Vortrag für Forte-piano Spieler*, etc. (Quelques observations sur l'expression musicale et le style, à l'usage du pianiste, etc.); Berlin, 1823, petit in-8° de 110 pages avec 2 pages de musique. Ces observations sont esthétiques et sentimentales : elles ont pour objet d'analyser l'expression dans l'exécution au piano, particulièrement en ce qui concerne le rhythme et le tact. L'auteur considère la musique comme une langue et chaque composition comme un discours dont le but est déterminé. *Die Musik ist eine Sprache in Tœnen* (dit-il).... *Musik und Rede sind verwandte Künste.*

CREMONESI (Ambroise), maître de chapelle à *Ortona-a-Mare*, petite ville des Abruzzes, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié : *Madrigali concertati*; Venise, 1636.

CRÉMONT (Pierre), violoniste et clarinettiste, né à Aurillac en 1784, fut reçu comme élève au Conservatoire de Paris, en l'an VIII de la république, et sortit de cette école en 1803 pour voyager en Allemagne avec une troupe de comédiens ambulants. Il se fixa pendant quelques années en Russie, dirigea à Saint-Pétersbourg l'orchestre du Théâtre-Français; de là se rendit à Moscou, où il eut pendant quelque temps la direction du Grand-Théâtre; puis revint en France en 1817, et s'établit à Paris. En 1821 il fut nommé second sous-chef d'orchestre au théâtre de l'Opéra-Comique, et il en remplit les fonctions jusqu'en 1824, où il passa à l'Odéon, en qualité de premier chef et de directeur de la musique. Ce théâtre venait d'être destiné à la représentation des opéras traduits de l'italien et de l'allemand. M. Crémont fut chargé d'organiser l'orchestre pour l'exécution de ces ouvrages, et s'acquitta de cette mission de manière à mériter les éloges des artistes et du public. Cet orchestre, composé de jeunes artistes dont quelques-uns ont acquis depuis lors de brillantes réputations, était dirigé avec talent par Crémont, et rendait avec beaucoup de soin les ouvrages de Rossini et de Weber. Après la retraite de Frédéric Kreubé, Crémont rentra à l'Opéra-Comique (en 1828) comme premier chef d'orchestre; il y resta jusqu'en 1831, époque où il prit sa retraite. Il se rendit alors à Lyon, et y dirigea l'orchestre du Grand-Théâtre; mais il n'y resta que peu de temps et se retira à Tours, où il

Digitized by Google

mourut au mois de mars 1846. On a de ce musicien : 1° Concerto pour le violon, op. 1 ; Paris, Gambaro. — 2° Trois marches funèbres pour harmonie militaire ; ibid. — 3° Harmonie pour musique militaire, liv. 1 et 2 ; ibid. — 4° Concerto pour la clarinette, op. 4 ; ibid. — 5° Quatuor pour deux violons, alto et basse ; ibid. — 6° Fantaisies pour violon principal sur l'air : *Au clair de la lune*, avec violon, alto et basse, op. 8 ; Paris, Janet et Cotelle. — 7° Duos pour deux violons, œuvres 10 et 12 ; ibid. — 8° Fantaisie pour violon principal sur un air des montagnes de l'Auvergne, avec quatuor ; op. 11 ; ibid. — 9° Trois trios concertants pour deux violons et alto, op. 13 ; ibid.

CREPTAX (Rosette TREBOR), pseudonyme sous lequel a paru dans le *Journal encyclopédique* du mois de mai 1789, page 506, un essai intitulé *Mémoire sur la musique actuelle*.

CRÉQUILLON (Thomas), ou CRECQUILLON, musicien belge, né dans les premières années du seizième siècle, fut ecclésiastique et maître de chapelle de l'empereur Charles-Quint, ainsi que le prouve le titre suivant d'un de ses ouvrages : *le Tiers Livre des chansons à quatre parties composées par maistre Thomas Créquillon, maistre de la chapelle de l'Empereur, contenant 37 chansons musicales*. Imprimées en Anvers par Tylman Susato, imprimeur et correcteur de musique au dict Anvers, l'an 1544, in-4° obl. Il existe d'ailleurs un document qui, s'il ne donne pas précisément le titre de maître de chapelle de l'empereur à Créquillon, prouve qu'il a été attaché à cette chapelle en qualité de chantre et de compositeur : ce document est un état de la maison de Charles-Quint, dressé en 1545 ou 1547 (V. Butkens, *Trophées de Brabant*, III, p. 103). On y voit que ce prince avait une grande chapelle et une petite. La composition de la grande chapelle est ainsi établie, à une époque qui n'est pas indiquée :

Un prévôt de la chapelle.

Quatre chapelains.

Maistre Crecquillon, chantre et componiste de la musique.

Quatre chantres de basse.

Six chantres de ténor.

Quatre haultes-contre.

Dix enfants de chœur.

Un sacristain et maistre des enfants de la chapelle.

Un organiste.

Un sacristain.

La grande chapelle dont on vient de voir la composition était à Madrid ; il y en avait une autre à Vienne. (*Voy.* Clément *non papa* et Hollander, *Chrétien*.) C'est donc à Madrid que Créquillon a servi ainsi que son prédécesseur Corneille *Canis* (1), et Nicolas Gombert, le plus ancien des trois dans ce service. On voit dans les registres des bénéfices accordés par les souverains des Pays-Bas (Archives du royaume de Belgique), que Créquillon était chanoine de Saint-Aubin, à Namur ; qu'il résigna cette prébende en 1552, et eut en échange un canonicat à Termonde, qu'il résigna encore en 1555 ; et qu'enfin il en eut un à l'église de Béthune. On voit aussi qu'il fut pourvu à son remplacement pour ce dernier bénéfice, au mois de mars 1557, par suite de son décès. Les successeurs de Créquillon, comme maîtres de la chapelle de Madrid, furent, dans l'ordre chronologique, Nicolas Payen, Pierre de Manchicourt, Jean de Bonmarché ou Bonmarchié, Gérard de Turnhout, et Georges de la Hèle ou Heele. (*Voy.* ces noms.)

On a vu dans le document cité tout à l'heure qu'il y avait une petite chapelle indépendante de la grande : celle-là était attachée au service des princes gouverneurs des Pays-Bas, à Bruxelles. Le plus célèbre des maîtres de cette petite chapelle fut Benoît d'Apenzell. (*Voy.* ce nom.)

Créquillon partage avec Nicolas Gombert et Jacques Clément *non papa* la gloire d'occuper le premier rang parmi les musiciens de l'époque intermédiaire du temps de Josquin Déprès et de celui de Palestrina et d'Orland de Lassus. Si ces trois maîtres n'ont pas plus d'habileté dans l'art d'écrire que leur compatriote et contemporain Adrien Willaert ; si peut-être ils lui sont inférieurs, au point de vue de la doctrine, et ne peuvent lui disputer l'avantage d'avoir fondé une école, ils ont un goût plus pur, plus de ressources d'invention, une harmonie plus souple, un style plus varié, en raison des genres qu'ils traitent. On les voit exercer une puissante influence sur l'art de leur temps, et, de toute évidence, ils deviennent les modèles des artistes contemporains (2). Tous trois ont eu aussi une remarquable fécondité dans leurs productions. Il est peu de recueils pu-

(1) Il faut ajouter aux renseignements qui concernent Corneille Canis (*voy.* ce nom), qu'il est qualifié *maître de chapelle* en 1548, et *maître des enfants* de cette chapelle en 1550, dans les états de la maison de Charles-Quint (Archives du royaume des Pays-Bas). Il résigna ces fonctions en 1555, rentra dans sa patrie, et fut chanoine de Saint-Bavon, à Gand, où il vivait encore en 1559.

(2) A l'époque où j'ai publié la première édition de ce Dictionnaire, j'avais une opinion moins favorable du talent de Créquillon, parce que je ne connaissais qu'un petit nombre de ses compositions ; mais les œuvres plus considérables que j'ai vues depuis lors m'en ont donné une plus haute estime.

Digitized by Google

bliés depuis 1530 jusqu'en 1575 qui ne renferme quelque morceau de leur composition. Créquillon, en particulier, a écrit une énorme quantité de messes, motets et chansons françaises à quatre, cinq et six voix. Indépendamment du livre de ses compositions cité au commencement de cet article, on connaît de lui : 1° *Liber secundus missarum quatuor vocum a præstantissimis musicis nempe Jo. Lupo Hellingo et Thoma Cricquillione* (sic) *compositarum;* Antwerpiæ, ap. Tylman Susato, 1545, in-4° obl. — 2° *Missarum selectarum liber primus quatuor et quinque vocibus, auctore Th. Crequillione;* Lovanii, ap. Pet. Phalesium, 1554, petit in-4° obl. — 3° Dans une collection intitulée *Præstantissimorum divinæ musicæ auctorum missæ decem quatuor, quinque et sex vocum, antehac numquam excusæ* (Lovanii excudebat P. Phalesius, ann. 1570), on trouve la messe de Créquillon à quatre parties intitulée *Doulce mémoire,* et une autre à 5 voix du même auteur, sous le titre *Dung petit mot* (sine pausa). — 4° Une autre messe à six voix, de Créquillon, sur la chanson française *Mille regrets* est imprimée dans le quatrième livre publié à Anvers par Tylman Susato, en 1556. — 5° *Missæ quatuor et sacræ cantiones aliquot quinque vocibus concinendæ. Authore Thoma Cricquillione Flandro;* Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1544, in-fol. — 6° *Liber septimus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant quatuor vocum, nunc denuo a multis, quibus scatebat mendis, summa cura vigilantiaque recognitus atque castigatus;* Lovanii, ex typographia Phalesii, 1562, in-4° obl. Les six premiers livres de cette rarissime collection contiennent la réunion la plus considérable de motets de Jacques-Clément (*non papa*) qui ait été publiée; le septième ne renferme que des motets de Créquillon. — 7° *Thomæ Crequilloni opus sacrarum cantionum, quas vulgo motetta vocant, quatuor, quinque, sex et octo vocum, tam vivæ voci, quam musicis instrumentis accommodatum;* Lovanii, per Petrum Phalesium, 1576, in-4° obl. On trouve des motets de Créquillon dans les recueils dont voici les titres : *Ecclesiasticæ cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo moteta vocant, tam ex Veteri, quam ex Novo Testamento, ab optimis quibusque hujus ætatis Musicis compositæ, antehac nunquam excusæ;* Antverpiæ, per Tilemannum Susatum, 1553, in-4° obl. Cette collection est composée de sept livres — *Motetti del Labirinto,* publiées par Paul Galligopei, Venise, Antoine Gardane, 1554. — *Liber primus cantionum sacrarum (vulgo moteta vocant) quinque vocum ex optimis quibusque musicis selectarum;* Lovanii, apud Petrum Phalesium, anno 1555, in-4° obl. Ce recueil, qu'il ne faut pas confondre avec d'autres publiés à Louvain et à Anvers sous des titres analogues, est composé de huit livres, qui ont paru depuis 1555 jusqu'en 1558. On y trouve vingt et un motets de Créquillon, dont dix-neuf à cinq voix, et deux à six. — *Sacrarum cantionum vulgo hodie moteta vocant, quinque et sex vocum ad veram harmoniam concertumque ab optimis quibusque musicis in philomusarum gratiam compositarum libri tres;* Antwerpiæ, per Joannem Latium (Jean Laet) et Hubertum Walrandum, 1554-1555, in-4° obl. : ce recueil renferme sept motets de Créquillon. — *Cantiones septem, sex et quinque vocum, longe gravissimæ, juxta ac amœnissimæ, in Germania maxima hactenus typis non excusæ;* Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein excudebat, anno 1545, in-4° obl. Sigismond Salblinger est l'éditeur de ce recueil. — *Cantiones selectissimæ quatuor vocum, ab eximiis et præstantissimis Cæsareæ Majestatis capellæ musicis. M. Cornelio Cane, Thoma Crequilone, Nicolao Payen et Joanne Lestainier organista, compositæ, et in comitiis Augustanis studio et impensis Sigismundi Salmingeri* (Salblinger) *in lucem editæ,* Philippus Ulhardus excudebat Augustæ Vindelicorum, anno 1548, petit in-4° obl. Ce recueil très-rare renferme cinq motets de Créquillon. — *Selectissimarum sacrarum cantionum (quas vulgo moteta vocant) flores, trium vocum : ex optimis ac præstantissimis quibusque divinæ musices authoribus excerptarum. Jam primum summa cura ac diligentia collecti et impressi;* Lovanii, ex Typographia Petri Phalesii, anno 1569, petit-in-4° obl. Ce recueil est composé de trois livres. — *Selectæ cantiones octo et septem vocum, ad usum Academiæ reipublicæ Argentoratensis;* Argentorati, per Nicolaum Wyriot, 1578, in-8° obl. — *La Fleur des chansons, quatre livres à quatre parties contenant nouvelles chansons composées par Th. Créquillon et deux autres auteurs;* Anvers, Tilmann Susato (sans date), petit in-8°. — *Le Tiers Livre des chansons à quatre parties,* etc. (*Voy.* le commencement de cet article). — *L'Onzième Livre contenant vingt-neuf chansons amoureuses à quatre parties, avec deux prières ou oraisons qui se peuvent chanter devant et après le repas. Nouvellement composées (la pluspart) par maître Thomas Créquillon et maître Ja. Clemens non papa, et par autres bons musiciens;* ibid., 1549, in-4° obl. — *Recueil des*

Digitized by Google

fleurs produites de la divine musique à trois parties, par Clément non papa, Thomas Créquillon, et aultres excellens musiciens; A Lovain, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, l'an 1569. Ce recueil renferme soixante-seize chansons à trois voix, en trois livres. — *Chansons à quatre, cinq, six et huit parties de divers auteurs.* Livre I à XIII. Anvers par Tylman Susato, 1543-1550, in-4° oblong. Les livres I, II, III, IV, VI, VIII, XI, et XII renferment quarante-six chansons, à quatre et cinq voix, de Créquillon. — *Trente-cinq Livres des chansons nouvelles à quatre parties de divers auteurs en deux volumes;* Paris, par Pierre Attaingnant, 1539-1549, in-4° obl. Des chansons de Créquillon se trouvent dans les livres XIX et XXVIII. Jacques Paix a arrangé des pièces de ce maître pour l'orgue, et les a insérées dans son *Orgel Tabulatur-Buch;* Lauingen, 1583, in-fol.

CRESCENTINI (Girolamo), célèbre sopraniste, est né en 1766 à Urbania, près d'Urbino, dans l'État romain. A l'âge de dix ans il commença l'étude de la musique, puis il fut conduit par son père à Bologne, où il apprit l'art du chant sous la direction de Gibelli. Doué de la plus belle voix de *mezzo soprano*, d'une mise de voix et d'une vocalisation parfaite, il débuta à Rome, au carnaval de 1783, puis fut engagé à Livourne comme *primo soprano*. Il y chanta dans l'*Artaserse* de Cherubini. Au printemps de 1785 il chanta à Padoue dans la *Didone* de Sarti, ensuite il fut engagé à Venise pour le carnaval. Dans l'été suivant il était à Turin, où il chanta dans *il Ritorno di Bacco delle Indie*, de Tarchi. De là il se rendit à Londres, où il demeura seize mois. De retour en Italie, il fut engagé pour le carnaval de 1787 à Milan, après quoi il chanta pendant deux années entières au théâtre Saint-Charles de Naples. Dans les carnavals de 1791 et 1793 il brilla au théâtre Argentina de Rome, et en 1794 il se fit admirer à Venise et à Milan. Ce fut dans cette dernière ville qu'il s'éleva au plus haut degré de son talent dans le *Romeo e Giulietta* de Zingarelli. Cimarosa écrivit pour lui *gli Orazzi e Curiazzi*, à Venise, en 1796. Dans le cours de la même année il alla chanter à Vienne, puis il retourna à Milan, au carnaval de 1797, pour y chanter dans le *Meleagro* de Zingarelli. A la fin de cette saison, il souscrivit un engagement pour le théâtre de Lisbonne : il y chanta pendant quatre années. De retour en Italie, il reparut à Milan dans l'*Alonzo e Cora* de Mayr et dans l'*Ifigenia* de Federici, pendant le carnaval de 1803; puis il chanta à Plaisance pour l'ouverture du nouveau théâtre, après quoi il se rendit à Vienne, avec le titre de professeur de chant de la famille impériale. L'empereur des Français, Napoléon Bonaparte, l'ayant entendu dans cette ville, pendant la campagne de 1805, fut si charmé de son talent qu'il voulut se l'attacher, et qu'il lui assura un traitement considérable. Crescentini chanta dans les concerts et aux spectacles de la cour à Paris, depuis 1806 jusqu'en 1812. A cette époque l'altération de sa voix, produite par l'effet d'un climat défavorable, le détermina à demander sa retraite, qu'il n'obtint que difficilement. Il se retira d'abord à Bologne, puis à Rome, où il resta jusqu'en 1816; ensuite il se fixa à Naples, où il remplit les fonctions de professeur de chant au collége royal de musique qui a remplacé les divers conservatoires de cette ville. Crescentini fut le dernier grand chanteur qu'ait produit l'Italie : en lui a fini la série de virtuoses sublimes enfantés par cette terre classique de la mélodie. Rien ne peut être comparé à la suavité de ses accents, à la force de son expression, au goût parfait de ses *fioritures*, à la largeur de son phrasé, enfin à cette réunion de qualités dont une seule, portée au même degré de supériorité, suffirait pour assurer à celui qui la posséderait le premier rang parmi les chanteurs de l'époque actuelle. Quelques personnes se rappellent encore avec enthousiasme l'impression profonde que ce grand artiste produisit dans une représentation de l'opéra de *Roméo et Juliette* qui fut donnée aux Tuileries en 1808. Jamais le sublime du chant et de l'art dramatique ne furent poussés plus loin. L'entrée de Roméo au troisième acte, sa prière, les cris de désespoir, l'air *Ombra adorata, aspetta*, tout cela fut d'un effet tel que Napoléon et tout l'auditoire fondirent en larmes, et que, ne sachant comment exprimer sa satisfaction à Crescentini, l'empereur lui envoya la décoration de l'ordre de la couronne de fer, dont il le fit chevalier. Au talent de chanteur admirable, Crescentini joignait celui de compositeur élégant. La prière de *Roméo* a été composée par lui : il a aussi publié à Vienne en 1797 douze ariettes italiennes avec accompagnement de piano, dix-huit autres à Paris en deux recueils, et un recueil d'exercices pour la vocalisation, précédé d'un discours sur l'art du chant en français et en italien; Paris, Janet, in-fol. Crescentini est mort à Naples en 1846, à l'âge de quatre-vingts ans.

CRESCIMBENI (Jean-Marie), chanoine et archiprêtre de Sainte-Marie *in Transteverre* à Rome, naquit le 9 octobre 1663, à Macerata, dans la marche d'Ancône, et mourut à Rome, le 7 mars 1728. Dans son livre intitulé *Istoria*

Digitized by Google

della volgar poesia (Rome, 1698, in-4°), on trouve des détails intéressants concernant la musique. Le chapitre onzième est intitulé *de' Drammi musicali, e della loro origine e stato;* le douzième traite *delle Feste musicali e delle cantate e serenate*, et le quinzième, *degli Oratori e delle cantate spirituali*.

CRESPEL (Guillaume), musicien belge, né vraisemblablement vers 1465, fut élève de Jean Ockeghem, ainsi que nous l'apprend une déploration à cinq voix qu'il composa à l'occasion de la mort de ce maître, sur ces paroles :

Agricola, Verbonnet, Priorts,
Josquin Després, Gaspard, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de joyeux chants, ne ris,
Mais composez un *ne recorderis*
Pour lamenter nostre Maistre et bon père.

CRESPEL (Jean) ne doit pas être confondu avec le précédent. Il vécut dans le seizième siècle, mais plus tard que Guillaume, car son style n'est pas celui des élèves d'Ockeghem : les formes sont plus libres et ont plus de rapport avec les œuvres de Gombert et de Clément *non papa*. On ne sait rien de la vie de ce musicien ni des positions qu'il occupa; mais on trouve des pièces de sa composition dans les recueils publiés dans la seconde moitié du seizième siècle. Quelques-uns de ses motets sont dans le *Thesaurus musicus*, imprimé à Nuremberg en 1564. La collection intitulée *Ecclesiasticæ Cantiones quatuor et quinque vocum, vulgo moteta vocant*, etc., *Antverpiæ per Tilemannum Susatum*, 1553, in-4°, obl., contient le motet de Jean Crespel *Benedicam Dominum in omni tempore*, à quatre voix (lib. IV. fol, 15). La collection qui a pour titre : *Cantionum sacrarum, vulgo moteta vocant quinque sex et plurium vocum ex optimis quibusque musicis selectarum libro octo* (Lovanii, apud Petrum Phalesium, 1554-1555, in-4°), renferme un autre motet à cinq voix du même auteur, sur le texte : *Quid Christi captive ducis*, (Livre huitième, fol. 3). Dans le onzième livre du recueil intitulé *Chansons à quatre parties convenables tant à la voix comme aux instruments* (Anvers, Tylman Susato, 1549, in-4°), on trouve plusieurs chansons de Crespel, ainsi que dans le *Recueil des fleurs produites de la divine musique*, imprimé à Louvain, chez Pierre Phalèse, 1569. Le premier livre de la collection de chansons françaises, publiée chez le même, en 1558, contient aussi une chanson de Crespel sur les paroles : *Fille qui prend faceceulx mary :* c'est un morceau bien fait, en double canon à quatre voix. Enfin quelques motets du même musicien se trouvent dans les *Sacrarum ac aliarum Cantionum trium vocum* (ibid., 1569). Le nom de ce musicien est écrit *Crispel*, et même *Chrispel*, dans plusieurs recueils qui contiennent des morceaux de sa composition; mais le nom véritable est *Crespel*, comme le donne Hermann Finck dans le premier chapitre de sa *Practica musica*.

CREVEL DE CHARLEMAGNE (Napoléon), littérateur français auquel on doit beaucoup de romances et de traductions d'opéras italiens, est né à Paris en 1806. Il est auteur d'un *Sommaire de la vie et des ouvrages de Benedict Marcello;* Paris, imprimerie de Duverger, 1841, in-8°.

CREXUS, musicien grec, était contemporain de Philoxène et de Timothée. Plutarque dit qu'il est le premier qui ait séparé du chant le jeu des instruments, car chez les anciens, dit-il, ce jeu accompagnait toujours la voix. Il lui attribue aussi des innovations hardies dans la cadence musicale.

CRICCHI (Dominique), chanteur bouffe, né en Italie au commencement du dix-huitième siècle, fut au service du roi de Prusse, de 1740 et 1750.

CRISANIUS (Georges), né en Croatie, vers le commencement du dix-septième siècle, fut membre de la congrégation de la Propagande, à Rome. Il est auteur d'un écrit qui a pour titre : *Asserta musicalia nova prorsus omnia, et a nullo ante hac prodita. In Academico congressu propaganda a Giorgio Crisanio;* Roma, apud Angelone Bernado del Virme, in-4° de 13 pages. Après le frontispice, on trouve un feuillet séparé sur lequel est cet autre titre : *Novum instrumentum ad cantus mira facilitate*, et au bas cette souscription : *Georgius Crisanius Croatus invenit Romæ in Campo Sancto*, 1656, *junii* 8; Romæ, typis Varesii, superiorum permissu. Ce petit ouvrage est de la plus grande rareté.

CRISCI (Orazio), organiste à Mantoue, dans la seconde moitié du seizième siècle, s'est fait connaître par des *Madrigali a sei voci*, publiés à Venise chez Gardane, en 1581, in-4° obl.

CRISPI (l'abbé Pierre), né à Rome vers 1737, cultiva d'abord la musique comme amateur, et finit, en 1765, par en faire son occupation principale. Le Dr Burney le connut à Rome en 1770 : il donnait des concerts toutes les semaines dans sa maison, et y jouait fort bien du clavecin. Il a publié quelques sonates et des concertos dans le style d'Alberti. Ces compositions sont agréables; le chant en est naturel et d'une élégante simplicité. Le Dr Crotch en a inséré quelques morceaux dans sa collection. L'abbé Crispi est mort à Rome, en 1797.

CRISTELLI (Gaspard), né à Vienne au commencement du dix-huitième siècle, était

Digitized by Google

violoncelliste au service de l'évêque de Salzbourg, en 1757. Il a laissé quelques compositions pour son instrument.

CRISTIANELLI (PHILIPPE), né à Bari en 1587, fut maître de chapelle à Aquila, dans le royaume de Naples, vers 1615. Il a fait imprimer de sa composition : *Salmi a cinque voci;* Venise, 1626, in-4°.

CRISTOFALI (BARTHOLOMÉ), ou plutôt **CRISTOFORI**, facteur de clavecins du grand-duc de Toscane. Le premier de ces noms lui a été donné dans le *Giornale dei letterati d'Italia* (t. V, art. IX, p. 144); l'article de ce journal a été traduit en allemand par Kœnig, et inséré dans la *Critica musica* de Mattheson (t. II, p. 335), et depuis lors les Biographes allemands ont écrit le nom de ce facteur d'instruments de la même manière. D'un autre côté, tous les auteurs italiens écrivent *Cristofori* (1). C'est ainsi que le comte Carli (*Opere*, t. XIV, p. 405), Gervasoni (*Nuova Teoria di musica,* p. 41), l'auteur anonyme d'une notice sur les instruments à clavier (*Notizie storiche di alcuni gravicembali ed altri stromenti di tastatura* di A. P. Pisa, 1743, p. 13), et Lichtenthal (*Dizion. e Bibliogr. della mus.*, t. II, p. 120) écrivent ce nom, et il y a lieu de croire qu'ils ne se trompent pas, et que le nom véritable du facteur dont il s'agit est *Cristofori*. Quoi qu'il en soit, ce facteur naquit à Padoue en 1683, suivant l'auteur de la notice historique citée plus haut, s'établit à Florence en 1710, et y fonda une manufacture de clavecins et d'épinettes. En 1711, si l'on en croit l'article du *Journal des lettrés* d'Italie, et en 1718, suivant l'opinion de tous les autres auteurs, Cristofori inventa un clavecin à marteaux (*cembalo a martelletti*); qui a été considéré comme l'origine du piano (voy. *Marius* et *Schroeter*); mais l'invention de Cristofori et celles de plusieurs autres étaient oubliées quand on a commencé à faire des pianos dont l'usage s'est étendu.

CRIVELLATI (CÉSAR), médecin à Viterbe, petite ville de l'État de l'Église, naquit vers la fin du seizième siècle. Il a publié un ouvrage sur la musique, intitulé *Discorsi musicali, nelli quali si contengono, non solo cose pertinenti alla teorica, ma eziandio alla pratica, mediante le quali si potrà con facilità pervenire all' acquisto di così onorata scienza : raccolti da diversi buoni autori,* Viterbe, 1624, in-8°, de cent quatre-vingt-seize pages. Le livre de Crivellati est divisé en cinquante-quatre chapitres, où il est traité de toutes les parties de la musique, et dont la plupart sont extraits du livre de Piccitone, intitulé *Fior angelico*, et du *Toscanello in musica,* d'Aaron. (*Voy.* ces noms.)

(1) Voyez à ce sujet une discussion élevée entre la *Gazette musicale* de Paris (1834, n° 28) et la *Revue musicale* 8e année, n° 29).

CRIVELLI (ARCANGELO), né à Bergame, vers le milieu du seizième siècle, fut reçu comme ténor à la chapelle du pape, en 1583. Il mourut en 1610. Il était aussi compositeur, et a publié divers ouvrages estimés, dont on s'est servi longtemps dans la chapelle pontificale. On trouve quelques-uns de ces motets dans les *Selectæ cantiones excellentissimorum auctorum* de Costantini; Rome, 1614. Crivelli a laissé en manuscrit des messes, des psaumes et des motets. M. l'abbé Santini, de Rome, possède de lui trois messes à quatre voix, deux messes à cinq, et la messe à six intitulée *Transeunte Domino.*

CRIVELLI (JEAN-BAPTISTE), compositeur distingué, naquit dans les dernières années du seizième siècle à Scandiano, bourg du duché de Modène, où l'on croit que l'Arioste vit le jour. Il fut d'abord organiste de la cathédrale de Reggio, puis fut appelé à Ferrare, en qualité de maître de chapelle de l'église *dello Santo Spirito*, et finalement entra au service du duc de Modène, François Ier, comme maître de sa chapelle, le 1er janvier 1651. Il ne jouit pas longtemps des avantages de cette dernière position, car il mourut à Modène, au mois de mars de l'année suivante. L'estime dont jouissait Crivelli lui avait fait accorder par son souverain un traitement de cinquante écus par mois; somme supérieure à ce qui avait été payé précédemment aux maîtres de chapelle de la cour. On connaît de cet artiste : 1° *Il Primo Libro de' motetti concertati a due, tre, quattro e cinque voci;* Venise, Alexandre Vincenti, 1626, in-4°. Cet ouvrage obtint un si brillant succès, qu'il en fut fait une deuxième édition en 1628, et une troisième, en 1635. — 2° *Il Primo Libro de' madrigali concertati a due, tre e quattro voci;* ibid., 1633, in-4°.

CRIVELLI (GAETANO), un des meilleurs ténors de l'Italie, au commencement de ce siècle, est né à Bergame en 1774. Ayant terminé ses études de chant, il débuta fort jeune sur des théâtres de second ordre. Il n'était âgé que de dix-neuf ans lorsqu'il se maria. En 1793 il était à Brescia, et y excitait l'admiration par sa belle voix et sa manière large de phraser. Les succès qu'il avait obtenus dans cette ville le firent appeler à Naples en 1795. Il y fut attaché au théâtre Saint-Charles pendant plusieurs années, et y perfectionna son talent par les occasions fréquentes qu'il eût d'entendre des artistes distin-

Digitized by Google

gués, et par les conseils de quelques bons maîtres, notamment d'Aprile. De Naples, il alla à Rome, puis à Venise, et enfin à Milan, où il chanta au théâtre de la Scala, pendant le carnaval de 1805, avec la Banti, Marchesi et le *basso* Jean-Baptiste Binaghi. En 1811 Crivelli succéda à Garcia à l'Opéra italien de Paris, qui était alors à l'Odéon. Il y produisit une vive sensation dans le *Pirro* de Paisiello, qui servit à son début. « M. Crivelli (disait un journal de cette « époque) est doué de toutes les qualités qui « peuvent charmer les amateurs de musique. « Une superbe voix, une excellente méthode, « une belle figure, un jeu noble et très-expres- « sif; telles sont celles qui le distinguent; on « ne pouvait faire une plus précieuse acquisi- « tion. » Pour se faire ainsi remarquer dans une troupe chantante composée de MM^mes^ Barilli et Festa, de Tacchinardi, de Porto, de Barilli, de Botticelli, et de quelques autres chanteurs distingués, il fallait posséder un talent de premier ordre. Crivelli resta au Théâtre-Italien de Paris jusqu'au mois de février 1817. Il se rendit alors à Londres, y chanta jusqu'à la fin de 1818, et retourna en Italie. En 1819 et 1820 il chanta avec succès au théâtre de la Scala, à Milan; cependant on commença à remarquer dans cette dernière année une altération dans son organe, et cette altération parut beaucoup plus sensible lorsque Crivelli reparut dans cette ville, au théâtre *Carcano*, pendant le carême de 1823. Ce chanteur, qui ne sut pas borner sa carrière, continua de se faire entendre dans les villes de second ordre, et offrit encore pendant six ans le triste spectacle d'un grand talent déchu. En 1829, il chantait à Florence; ce fut, je crois, le dernier effort de son courage. Il est mort à Brescia, du choléra, le 10 juillet 1836, à l'âge de cinquante-neuf ans.

CRIVELLI (DOMINIQUE), fils du précédent, est né à Brescia en 1794. A l'âge de neuf ans il suivit son père à Naples, et y commença ses études pour le chant sous la direction de Millico. A la fin de sa onzième année il fut admis comme élève au Conservatoire de Saint-Onofrio, où il apprit l'accompagnement sous la direction de Fenaroli. En 1812 il quitta le Conservatoire, et se rendit à Rome pour y prendre des leçons de Zingarelli. L'année suivante il retourna à Naples, et y composa plusieurs morceaux de musique sacrée. En 1816 il écrivit pour le théâtre Saint-Charles un opéra seria qui ne put être représenté, parce que ce théâtre fut brûlé. A cette époque son père était à Londres, et l'engagea à venir l'y rejoindre. Il y arriva en 1817. Depuis lors il y a publié quelques pièces détachées pour le chant, et une cantate à trois voix avec accompagnement d'orchestre. Il y a écrit aussi un opéra bouffe intitulé *la Fiera di Salerno, ossia la Finta capricciosa*. Lors de la formation du collége royal de musique, Crivelli y a été nommé professeur de chant. Plus tard il est retourné à Londres, où il s'est livré à l'enseignement du chant. Il y a publié une méthode pour cet art, intitulé *Art of singing and new solfeggios for the cultivation of the bass voice*. La deuxième édition de cet ouvrage a été publiée à Londres, en 1844.

CRIVELLI (FRANÇOIS), littérateur italien, a publié un livre qui a pour titre : *Cenni sulla storia politica e letteraria degl' Italiani*; Verone, 1824, cent vingt-deux pages in-12. Cet ouvrage traite de la musique, p. 98-105.

CROATTI (FRANÇOIS), né à Venise vers le milieu du seizième siècle, a publié dans cette ville son premier livre de messes et de motets à cinq et six voix. Bodenchatz a inséré un motet à huit voix de cet auteur dans ses *Florilegii Portensis*.

CROCE (JEAN), ou DALLA CROCE, compositeur savant et original, né vers 1560, à Chioggia, près de Venise, d'où lui est venu le nom de *Chiozzotto*. Il fut élève de Zarlino, son compatriote, qui le fit entrer en qualité de contralto dans la chapelle de S. Marc. Il succéda à Balthazar Donato, en qualité de maître de chapelle de Saint-Marc, de Venise, le 13 juillet 1603, et mourut au mois d'août 1609 : son successeur fut Jules César Martinengo. Croce était prêtre et attaché comme tel à l'église *Santa Maria formosa*. On a de ce compositeur : 1° *Sonate a cinque;* Venezia, 1580. — 2° *Il Primo Libro de' madrigali a cinque voci*; in Venezia, appresso Angelo Gardano, 1585, in-4°. Une deuxième édition a été publiée en 1588, et une troisième en 1595, toutes à Venise, chez Gardane. — 3° *Il Secondo Libro de' madrigali a cinque voci, con uno a quattro e l'eco*; ibid., 1588, in-4°. — 4° *Motetti a otto voci, lib.* 1; ibid., 1589. — 5° *Il Secondo Libro de' motetti a otto voci*; in Venezia, app. Vincenti, 1590, in-4°. Ces deux livres ont été réimprimés sous ce titre : *Motetti a otto voci del R. P. Giovanni Croce Chiozzotto, maestro di capella della serenissima signoria di Venetia in S. Marco, commodi per le voci, et per cantar con ogni stromenti. Nuovamenti ristampati, et corretti*; in Venetia, app. Giacomo Vincenti, 1607. Déjà une autre édition du second livre avait été publiée en 1605 chez Vincenti, avec l'addition d'une partie pour l'orgue. — 6° *Salmi a tre voci che si cantano a terza*, Te Deum, Benedictus, Miserere *a 8 voci*

Digitized by Google

ibid., 1596. — 7° *Triacca musicale, nella quale vi sono diversi capricci a 4, 5, 6 e 7 voci, nuovamente composta e data in luce;* in Venezia, appresso Giacomo Vincenti, in 4°, 1597. Ce recueil curieux contient des compositions très-originales sur des paroles en dialecte vénitien. On y trouve : 1° Un écho à six voix, fort ingénieusement écrit. — 2° Une mascarade à quatre. — 3° La chanson du rossignol et du coucou, avec la sentence du perroquet, à cinq voix, morceau où règne une verve comique peu commune. — 4° La *canzonnetta* des *Bambini*, non moins remarquable. — 5° La chanson des paysans, à six voix. — 6° Un morceau fort plaisant, intitulé *le Jeu de l'oie*, à six voix. — 7° Le chant de l'esclave, à sept voix, composition d'un grand mérite. J'ai mis tous ces morceaux en partition. Il y a une deuxième édition de la *Triacca musicale,* datée de Venise, 1601; une troisième dans la même ville, chez le même imprimeur, en 1607, et une quatrième imprimée par P. Phalèse, en 1609, in-4° obl. — 8° *Canzonette a quattro voci, lib. I;* Vinegia, 1595, in-4° —9° *Vespertinæ omnium solemnitatum psalmodiæ 8 vocum;* Venise, Vincenti, 1589, in-4°. — 10° *Sacræ cantiones quinque vocum;* ibid., 1603, in-4°. Il y a une deuxième édition imprimée chez le même, en 1615. — 11° *Messe a cinque voci, libro* 1°; ibid., 1596.— 12° *Septem psalmi pœnitentiales sex vocum;* ibid., 1598. Il y a une édition de cet ouvrage imprimée à Nüremberg, en 1599, in-4°. — 13° *Magnificat per tutti li tuoni a 6 voci;* Venise, Vincenti, 1605, in-4°. — 14° *Lamentazioni ed Improperii per la settimana santa, con le lezzioni della Natività di N. S. a 4 voci;* ibid., 1603, in-4°. — 15° *Mottetti a 4 voci, lib.* 1°; ibid., 1605, in-4°. — 16° *Nove lamentationi per la settimana santa, a sei voci;* Venezia, 1610, in-4°. — 17° *Madrigali a sei voci;* Anvers, 1610. — 18° *Cantiones sacræ octo vocum, cum basso continuo ad organum;* Antverpiæ, ex officia Petri Phalesii, 1622, in-4°. Il y a vingt-deux motets dans ce recueil. — 19° *Cantiones sacræ octo vocum cum basso continuo,* lib. 2; ibid., 1623. Ces trois derniers ouvrages sont des réimpressions des éditions italiennes. Bodenchatz a inséré des motets à huit voix de ce musicien dans ses *Florilegii Portensis.* On trouve aussi des madrigaux de Croce dans le recueil qui a pour titre : *Ghirlanda di madrigali a sei voci di diversi eccellentissimi autori de' nostri tempi;* in Anversa, appresso P. Phalesio, 1601, in-4°. Sous le titre de *Musica sacra Penitentials for 6 voices,* on a publié à Londres, en 1608, in-4°, une collection de musique d'église puisée dans les œuvres de Croce, avec des paroles anglaises.

CROCI (le Fr. Antoine), né à Modène dans les premières années du dix-septième siècle, entra fort jeune dans l'ordre des Grands Cordeliers, appelés *Mineurs conventuels*, et fut organiste du couvent de Saint-François à Bologne, puis maître de chapelle dans la grande église de la Terre de *Santo Felice.* Il a fait imprimer de sa composition : 1° *Messe e Salmi concertati a 4 voci;* Venise, Alex. Vincenti, 1633, in-4°. — 2° *Frutti musicali di tre messe ecclesiastiche per rispondere al coro;* ibid., 1642, in-4°.

CROENER (François Ferdinand de), l'aîné de quatre frères du même nom, tous habiles musiciens, naquit en 1718, à Augsbourg, où son père, Thomas Crœner, était musicien de la cour. Après avoir fait de brillantes études chez les jésuites d'Augsbourg, il se livra à son penchant pour la musique et devint, au bout de quelques années, d'une grande habileté sur le violon et la flûte. En 1737 il fut admis ainsi que son père à l'orchestre de la cour de Charles-Albert, électeur de Bavière, depuis lors empereur d'Allemagne, sous le nom de Charles VII. Ce prince l'envoya en Italie pour y perfectionner son talent. A son retour à Munich, la guerre s'étant déclarée, Crœner voyagea avec ses frères en Hollande, en Angleterre, en France, en Suède, en Danemark, en Prusse, en Russie, etc., et partout ils recueillirent des applaudissements. Après la mort de Charles VII, Crœner revint à Munich et fut nommé directeur des concerts et de la musique de la cour. En 1749 il fut anobli avec ses trois frères, et prit le titre de *Reichsedler de Crœner.* Il mourut à Munich le 12 juin 1781.

CROENER (François-Charles de), frère du précédent, naquit à Augsbourg en 1722. Il fut d'abord valet de chambre d'un prince de l'empire à *Münchsroth.* Il jouait fort bien du violon, de la flûte et de la *viola da gamba*, instrument favori de l'électeur de Bavière, Maximilien III, qui l'appela à son service en 1743. Sa charge l'obligeait à composer chaque année six concertos de *viola da gamba* pour son prince. En 1756 il composa l'oratorio de *Joseph*, qui fut exécuté à la cour avec beaucoup de succès. On a gravé en 1760, à Amsterdam, six trios pour le violon, de sa composition. On connaît aussi de lui des concertos, symphonies, quatuors, etc., qui sont restés en manuscrit. Il est mort à Munich, le 5 décembre 1787.

CROENER (Jean-Népomucène de), troisième frère de François-Ferdinand, naquit en

Digitized by Google

1737, à Munich, où il prit des leçons de violon de son frère. Il devint sur cet instrument d'une habileté remarquable. Il mourut à Munich, le 24 juin 1784.

CROENER (Antoine-Albert de), né à Augsbourg en 1726, jouait fort bien du violoncelle. En 1744 il fut nommé musicien de la cour de Bavière. Il mourut aux bains de Traunstein, en 1769.

CROES (Henri-Jacques), né à Bruxelles, directeur de la musique du prince de la Tour et Taxis, à Ratisbonne, vers 1760, fut antérieurement maître de chapelle du prince Charles de Lorraine. Il mourut vers 1799. On a gravé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Trois divertissements et trois sonates pour les violons et flûtes, avec la basse continue*, œuv. 1er; Paris, in-fol. — 2° Idem, œuvre 2e; Paris. — 3° *Six divertissements en trios pour deux violons et basse*, œuvre 3e; Paris, in-fol. — 4° *Six symphonies pour deux violons, alto, basse et deux hautbois*, œuvre 4e; Bruxelles.

CROES (Henri de), fils du précédent, naquit à Bruxelles, en 1758. Il étudia la musique sous la direction de son père, avec qui il se rendit à la cour du prince de la Tour et Taxis. En 1799 il lui succéda dans la place de directeur de la musique de ce prince. Il vivait en 1811 à Ratisbonne. Ses compositions consistent en messes, cantates, symphonies, concertos, morceaux d'harmonie, etc. On a gravé plusieurs de ces œuvres en Allemagne.

CROFT (William), docteur en musique, né à *Nether-Eatington*, en 1677, dans le comté de Warwick. Ayant été admis à la chapelle royale, il y fit ses études musicales sous le docteur Blow. Après qu'elles furent achevées, il obtint la place d'organiste à l'église paroissiale de Sainte-Anne, à Westminster. En 1700 il entra à la chapelle royale en qualité de chanteur. Quatre ans après, on le nomma organiste adjoint de cette chapelle, et à la mort de Jérémie Clark, en 1708, il devint titulaire de cette place. L'année suivante il succéda à Blow comme maître des enfants de chœur, comme compositeur de la chapelle royale et comme organiste de Westminster. Les degrés de docteur en musique lui furent conférés par l'université d'Oxford, en 1715. Il est mort à Londres, au mois d'août 1727. Les principales compositions de Croft sont pour l'église; il a cependant publié trois recueils de pièces instrumentales qui consistent en *Six suites d'airs pour deux violons et basse;* Londres, in-fol.; *Six sonates pour deux flûtes*, ibid.; et six solos pour flûte et basse. L'ouvrage qui a le plus contribué à sa réputation est intitulé *Musica sacra, or select Anthems in score for 2-8 voices, to which is added the burial service, as it is occasionally performed in Westminster-Abbey* (Musique sacrée, ou Antiennes choisies en partition); Londres, 1724, deux vol. in-fol. C'est le premier essai de musique gravée en partition en Angleterre. La plupart de ces antiennes ont été composées en actions de grâce pour les victoires remportées sous le règne de la reine Anne. Page en a inséré plusieurs dans son *Harmonia sacra*, et la collection de musique sacrée de Stevens en contient aussi quelques-unes. Le catalogue de Preston indique aussi : *VI select Anthems in score, by Dr. Green, Dr. Croft and Henr. Purcell*, Londres, in-fol. Le concours de Croft pour le doctorat a été publié sous ce titre : *Musicus apparatus academicus;* Londres, 1715. Le *Dictionnaire historique des musiciens* (Paris, 1810) cite, d'après Gerber, une collection publiée par Croft, sous ce titre : *Divine harmony, or a new collection of select anthems used at her Majesty's chapel royal, Westminster Abbey, St.-Paul's*, etc.; Londres, 1711; mais ce recueil ne contient que les paroles et non la musique de ces antiennes.

CROISEZ (Pierre), né à Paris le 9 mai 1814, fut admis comme élève au Conservatoire de cette ville à l'âge de onze ans, le 24 mars 1825. Après avoir suivi les cours de solfége, il devint élève de Naderman pour la harpe. Le deuxième prix de cet instrument lui fut décerné au concours en 1829, et il obtint le premier en 1831. M. Croisez a suivi le cours de composition d'Halevy pendant quelques années. Sorti du Conservatoire au mois d'octobre 1832, il n'a pas tardé à reconnaître que la harpe n'offrait plus aux artistes un moyen certain d'existence, parce qu'elle avait perdu le charme de la mode pour les amateurs; il se livra dès lors à l'étude du piano, et publia une très-grande quantité de petits morceaux pour cet instrument, tels que fantaisies, caprices, thèmes variés, et, suivant l'expression du jour, des *morceaux de genre*, destinés aux élèves de moyenne force. Le catalogue de ces petites œuvres est très-étendu.

CROIX (maître Pierre de la), en latin *Petrus de Cruce*, prêtre, né à Amiens, vécut dans la seconde moitié du treizième siècle. Il est auteur d'un traité des tons du plain-chant qui se trouve au Muséum britannique, fonds de Harley, n° 281, sous ce titre : *Tractatus de tonis, a magistro Petro de Cruce, Ambianensi.* Il commence par ces mots : *Dicturi de tonis primo videndum est.* Le manuscrit, qui

Digitized by Google

contient plusieurs autres ouvrages relatifs à la musique, est du quatorzième siècle.

CROIX (A. Phérotée de la), littérateur, né à Lyon vers le milieu du dix-septième siècle, a publié dans cette ville un livre intitulé *l'Art de la poésie française et latine, avec une idée de la musique sous une nouvelle méthode*, 1694, in-8°.

CROIX (Albert de), littérateur peu connu, a publié un livre qui a pour titre *l'Ami des arts*, Paris, 1776, in-12. On y trouve la biographie de Rameau, pages 95-124.

CROIX (Antoine la). *Voy.* Lacroix.

CROLL (Simon), né à Zeitz en Misnie, dans les premières années du dix-huitième siècle, était élève en philosophie et en droit à l'université de Rostock, lorsqu'il fit imprimer une thèse pour obtenir le doctorat, sous ce titre : *Dissertatio ex historia litteraria, sistens cantorum eruditorum decades duas;* Rostochii, 1729, petit in-4° de 22 pages. Cet opuscule est de la plus grande rareté.

CROME (Robert), professeur de musique à Londres et violoniste attaché à l'orchestre du théâtre de Covent-Garden, est auteur d'une méthode pratique de violon, en dialogues entre le maître et l'élève. Cet ouvrage a pour titre : *The Fiddle new Model'd, or an useful introduction to the violin, exemplify'd with familiar dialogues between the master and scholar ;* 1 volume petit in-4° (sans date). Cet ouvrage est entièrement gravé et accompagné de sept planches qui représentent le manche du violon avec la position des doigts sur la touche dans les tons d'*ut, sol, ré, la, fa, si* bémol et *mi* bémol. L'objet de l'auteur est la justesse des intonations : sur le piano, dit-il, la touche donne la note juste; sur la flûte il suffit d'ouvrir ou de fermer un trou pour produire le son voulu; sur le violon, l'élève ne sait où poser les doigts.

CROMER (Martin), historien polonais, naquit en 1512, à Biecz, ville de la petite Pologne. Après avoir fait ses études dans sa ville natale, à Cracovie et à Bologne, il fut nommé secrétaire de la chancellerie de la couronne, sous Sigismond I[er]. En 1579 il fut promu à l'évêché de Warmi. Il est mort le 13 mars 1589. Parmi ses écrits, Joecher (*Gel. Lex.*) et Freher (*Theatr. vir. erudit. clar.*) citent une dissertation *de Concentibus Musicis*, qui ne paraît pas avoir été imprimée, et un petit traité intitulé *Musica figurativa*, que Sébastien de Felstins a inséré dans ses *Opusc. musices*; Cracovie, 1534, in-4°.

CRON (Joachim-Antoine) naquit de parents pauvres, à Podersum, près de Saatz, le 29 septembre 1751. Il fit ses études à l'université de Prague, et entra ensuite au monastère de l'ordre de Cîteaux, à Osteyk. Ayant été nommé professeur au collége de Leitmeritz en 1782, il passa en 1788 au Gymnase de Commothan en la même qualité, et enfin devint professeur de théologie à Prague, où il est mort subitement le 20 janvier 1826. Cron est considéré comme un des plus habiles qu'il y ait eu en Bohême sur l'orgue, et comme le virtuose le plus remarquable sur l'harmonica. Ses maîtres dans l'art de jouer de ces instruments et dans la composition furent Brixi et Segert. Nul ne posséda mieux que lui l'art de varier les effets de l'orgue par le mélange des jeux. Il avait acquis aussi beaucoup d'habileté dans l'emploi de la pédale obligée, quoique le clavier de pédale des orgues de la Bohême, étant fort borné, fût un obstacle à l'exécution des choses de ce genre. Sa riche imagination lui fournissait incessamment une multitude de traits neufs et hardis lorsqu'il improvisait; ses sujets de fugues étaient toujours piquants et bien choisis; enfin tout avait le caractère de l'invention dans le jeu de cet artiste remarquable. L'habitude qu'il avait d'improviser toujours est cause qu'il n'a rien fait imprimer de ses compositions pour l'orgue.

CROPATIUS (Georges), musicien qui vivait vers le milieu du seizième siècle, a publié : *Misse a cinque voci;* Venise, 1548.

CROSDILL (Jean), violoncelliste distingué, naquit à Londres en 1755. On ignore quel fut son premier maître en Angleterre, mais on sait qu'il vint en France vers 1772, et qu'il reçut des leçons de Janson l'aîné. Il demeura quelques années à Paris, et fit partie de l'orchestre du Concert des amateurs, sous la direction du chevalier de Saint-Georges. Vers 1780 il retourna à Londres, et vécut des leçons qu'il donnait à à quelques *gentlemen*, se refusant toujours à accepter une place dans les orchestres de théâtre, et même dans la musique du roi. Son début comme soliste se fit dans les concerts, en 1784. Il était considéré en Angleterre comme le premier violoncelliste de l'Europe, quoiqu'il fût très-inférieur à Duport (le jeune). On dit que sa jalousie contre le violoncelliste Marat, qui était fort aimé du public, était cause de son obstination à cet égard. En 1794 Crosdill épousa une dame fort riche, et ne cultiva plus la musique qu'en amateur. Depuis lors il ne s'est plus fait entendre en public. Il est mort à Escrick, dans le Yorkshire, en 1825, laissant à son fils unique, le lieutenant-colonel Crosdill, sa fortune considérable. On n'a rien publié de sa composition.

CROSSE (Jean), amateur de musique dis-

Digitized by Google

tingué, membre honoraire de la Société des antiquaires de Newcastle-sur-la-Thyne et de la Société littéraire et philosophique du Yorkshire, né à Hull, dans le duché d'York, et domicilié dans cette ville, a publié une histoire de la grande fête musicale donnée à York en 1823, sous ce titre : *An account of the grand musical festival held in september* 1823, *in the cathedral church of York, for the benefit of the York county hospital, and the general infirmaries of leeds, hull, and sheffield, to which is prefixed a sketch of the rise and progress of musical festivals in Great-Britain; with biographical and historical notes;* York, John Wolstenholm, 1825, un vol. gr. in-4°, de quatre cent trente-six pages et un appendice de vingt-deux pages, avec cinq planches coloriées. Cet ouvrage, exécuté avec beaucoup de luxe, contient des notices intéressantes sur plusieurs points de l'histoire de la musique et sur beaucoup d'artistes célèbres. On en a fait une critique spirituelle intitulée *York musical Festival; a dialogue;* Londres, 1825, in-4°.

CROTCH (Guillaume), né à Norwich le 5 juillet 1775, montra dès son enfance de grandes dispositions pour la musique. Son père, qui était charpentier, était fort ingénieux : il fit un petit orgue dont il jouait quelquefois; l'enfant n'était alors âgé que de deux ans; néanmoins il montrait beaucoup de joie quand il entendait cet instrument. Daines Barrington rapporte qu'il entendit, le 10 décembre 1778, le petit Crotch, alors âgé de trois ans et demi, jouer sur le piano *God save the King* et *le Menuet de la cour* avec beaucoup d'exactitude, quoique ses petites mains ne pussent sans effort embrasser un intervalle de sixte. Son père avait loué une salle dans Piccadilly; on y avait placé un petit orgue; l'enfant se faisait entendre chaque jour depuis une heure jusqu'à trois, et les curieux accouraient en foule à cette exhibition. Tout annonçait dans cet enfant une organisation musicale très-heureuse, et ses progrès prodigieux semblaient présager un grand homme. Toute l'Angleterre s'occupa de ce phénomène, et Burney prit même la peine d'écrire sur ce sujet une notice détaillée qu'il lut à la Société royale de Londres et qui parut dans les *Transactions philosophiques*, t. LXIX, p. 1 (1779), sous ce titre : *Paper on Crotch, the infant musician* (1). Cet écrit a été traduit en allemand par Jean Michel Weisbeck, sous ce titre : *Erneuertes Andenken des musikalischen Wunderkinder William Crotch;* Nuremberg, 1806, in-4°. Mais, ainsi qu'il arrive souvent, toutes les espérances que tant de précocité faisait naître furent déçues, et d'un enfant merveilleux il ne résulta qu'un homme médiocre. Son maître de musique à Cambridge s'appelait Knyvett. Des biographes anglais ont écrit que le génie de Crotch fut étouffé sous la sévérité de ses études musicales; mais rien n'étouffe le génie, car c'est une faculté productive qui ne s'arrête que lorsque le ressort en est usé : or un ressort ne s'use pas avant d'agir; d'ailleurs l'étude assidue que Crotch a faite des théoriciens semblerait indiquer que la nature l'avait destiné à perfectionner des méthodes : mais dans cette branche de l'art musical, comme dans toute autre, il n'a été que le copiste de ses devanciers. A l'âge de vingt-deux ans il fut nommé professeur de musique à l'université d'Oxford, et le grade de docteur lui fut conféré peu de temps après. Il a été professeur à l'Académie royale de musique de Londres. Son meilleur ouvrage est l'oratorio de la *Palestine.* Il a publié des motets, des *glees*, une ode à cinq voix, des chansons, trois volumes de *Specimens of the various kinds of Music of all nations* (Modèles des différents genres de musique de toutes les nations), et beaucoup de musique de piano, etc. Le docteur Crotch a fait à Londres, pendant plusieurs années, des lectures publiques sur la musique, dont le résumé a été publié sous ce titre : *Substance of several courses of lectures on Music, read in the universty of Oxford, and in the metropolis;* London 1831, gr. in-8° de cent soixante-dix pages. Tout ce que renferme ce volume est commun et dépourvu d'idées et d'aperçus de quelque valeur. Parmi les productions du docteur Crotch, les moins faibles sont : 1° *Palestine, a sacred oratorio adapted for the piano forte;* Londres, in-4°. — 2° Trois concertos pour l'orgue, Londres, Chappell et compagnie; in-4°. — 3° Une sonate pour le piano, en *mi* bémol. — 4° Dix antiennes à quatre voix, en partition, ibid. — 5° Une fugue pour l'orgue sur un sujet de Muffat. Crotch a arrangé pour le piano une grande partie des oratorios et opéras de Hændel, des symphonies, ouvertures et quatuors de Haydn, de Mozart et de Beethoven, des concertos de Corelli, de Geminiani, etc., et beaucoup d'autres morceaux de musique. Comme écrivain didactique, il a publié : 1° *Practical thorough bass or the art of playing from a figured bass on the organ or piano-forte* (Harmonie pratique); Londres, in-4°, pour l'instruction des élèves de l'Institution harmonique. — 2° *Questions in har-*

(1) On peut voir dans Gerber quelques anecdotes sur l'enfance du docteur Crotch.

Digitized by Google

mony, with their answers, for the examinations of young pupils (Questions sur l'harmonie, avec les réponses, pour l'examen des jeunes élèves); Londres, in-8°. — 3° *Elements of musical composition and thorough bass* (Éléments de composition musicale et d'harmonie); Londres, 1812, in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage a été publiée sous ce titre : *Elements of musical composition, with the rules of thorough-bass, and the theory of tuning;* Londres, 1833, petit in-4°. — 4° *Preludes for the piano-forte, with instructions* (Préludes pour le piano, avec les instructions); Londres, in-4°.

CROTTI (LE P. ARCANGELO), moine augustin de la règle des *Ermites observants* ou *Prémontrés*, naquit à Ferrare dans la seconde moitié du seizième siècle. On connaît de lui un œuvre qui a pour titre : *il Primo Libro de' concerti ecclesiastici a* 1, 2, 3, 4 *e* 5 *voci, parte con stromenti;* Venise, Jacques Vincenti, 1608, in-4°.

CROTUSELIUS (ARNOLD), musicien allemand qui vivait à la fin du seizième siècle, a publié : *Missa quinque vocum;* Helmstadt, 1590.

CROUCH (Mme), célèbre actrice et cantatrice du théâtre de Drury-Lane, naquit en 1763, et parut pour la première fois sur la scène en 1780. La beauté de sa voix jointe à beaucoup d'expression et à des charmes extérieurs, la rendirent longtemps la favorite du public. Elle est morte à Brighton, en 1805.

CROUCH (F.-W), violoncelliste anglais de l'époque actuelle, et mari de la précédente, a été attaché pendant plusieurs années à l'orchestre de l'Opéra italien. Il est auteur d'une méthode de violoncelle intitulée *Complete Treatise on the violoncello;* Londres (s. d.), in-4°. On connaît aussi de Crouch trois duos pour deux violoncelles, et trois solos pour cet instrument, op. 3; Londres, sans date.

CROUSAZ (JEAN-PIERRE DE), né à Lausanne le 13 avril 1663, fut d'abord professeur de mathématiques et de philosophie dans sa patrie; mais en 1624 il fut appelé à Groningue pour y enseigner les mathématiques, et fut nommé gouverneur du jeune prince Frédéric de Hesse-Cassel. Il mourut à Lausanne le 22 mars 1750. On a de cet auteur : *Traité du beau, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences;* Amsterdam, 1715, in-8°, et 1724, deux vol. in-12. Dans la huitième section, Crousaz traite *de la Beauté de la musique*, p. 171-302. Le docteur Forkel a donné une traduction allemande de ce morceau dans sa *Bibliothèque critique de musique*, t. I, p. 1-52, et t. II, p. 1-125. Crousaz n'était point organisé pour sentir le beau et pour en parler. Il le définit *l'unité dans la pluralité, l'harmonie du tout et des parties;* principe vague et d'ailleurs insuffisant. Le sentiment, qu'il néglige ainsi que la conception idéale, lui font partout défaut dans ses explications empiriques. A chaque instant il confond le beau avec le vrai et l'utile, qui sont des choses très-différentes.

CRUCIATI (MAURICE), maître de chapelle à l'église de Saint-Pétronne, à Bologne, vivait dans cette ville vers 1660. Il est auteur d'un oratorio de *Sisara*, qui fut exécuté dans la grande chapelle *del Palazzo pubblico*, à Bologne, en 1667.

CRÜGER ou **KRÜGER** (PANCRACE), docteur en philosophie, naquit en 1546, à Finsterwald dans la basse Lusace. Mattheson croit qu'il était le père ou le parent de Jean Crüger, dont il sera parlé dans l'article suivant. (Voy. *Grundlage einer Ehrenpforte*, p. 47.) Après avoir étudié la littérature grecque et la philosophie, Pancrace Crüger, qui possédait aussi des connaissances étendues dans la musique, fut nommé *cantor* à l'école Saint-Martin de Brunswick, puis professeur de langue latine et de poésie à Helmstadt, et enfin recteur à Lubeck, en 1580. Son profond savoir dans les littératures grecque et latine lui attirèrent la haine des ministres protestants qui prêchèrent contre lui, et le firent dépouiller du doctorat. Il paraît, d'après ce que rapporte Mattheson, que le prétexte de cette destitution fut la substitution que Crüger avait faite des lettres *a, b, c, d,* etc., aux noms des notes *ut, re, mi, fa,* etc., pour la solmisation. Cependant cette substitution a fini par prévaloir dans toute l'Allemagne. Après sa disgrâce de Lubeck, Crüger fut appelé comme professeur à Francfort-sur-l'Oder, puis fut recteur à Goldberg, et enfin retourna à Francfort, où il mourut en 1614, à l'âge de soixante-dix-huit ans.

CRÜGER (JEAN), directeur de musique de l'église Saint-Nicolas de Berlin, naquit le 9 avril 1598, au village de Gross-Breesse, près de Guben, dans le Brandebourg. Jusqu'à l'âge de quinze ans il fréquenta l'école primaire du lieu de sa naissance, puis il alla continuer ses études élémentaires à Sorau, et de là, pendant un court espace de temps, à Breslau. Plus tard il les termina d'une manière brillante au collége des Jésuites d'Olmütz (Moravie). Après avoir acquis des connaissances dans diverses branches des sciences, Crüger entreprit un voyage à pied pour terminer son éducation et visita Ratisbonne,

une partie de l'Autriche, la Hongrie et vécut quelque temps à Presbourg. De retour en Prusse, après avoir traversé la Moravie et la Bohême, il arriva à Berlin en 1615. Sa première position dans cette ville fut celle de répétiteur des enfants d'un personnage de la cour nommé *Christoph de Bluementhal*. Il y trouva l'occasion favorable pour perfectionner ses connaissances dans les sciences, particulièrement dans la musique. Ce fut aussi à cette époque qu'il conçut le projet de se livrer à l'étude de la théologie. En 1620 il alla suivre les cours de cette faculté à l'université de Wittemberg. Deux ans après il retourna à Berlin, et y obtint le cantorat de l'église Saint-Nicolas. Pendant quarante ans il y déploya une rare activité, comme artiste, comme théoricien et comme professeur. Il mourut à Berlin, le 23 février 1662, et sa dépouille mortelle fut placée dans son tombeau à l'église Saint-Nicolas, le 2 mars suivant. Crüger avait été marié deux fois : de sa première femme il eut cinq enfants, et de la seconde quatorze. Une de ses filles épousa le peintre de la cour Michel Conrad Hirt, qui a exécuté le portrait de Crüger gravé par Busch.

Crüger s'est rendu recommandable par l'esprit méthodique qu'il a porté dans ses ouvrages didactiques concernant la musique, par son talent dans la composition et particulièrement par ses chants chorals et par les éditions qu'il a données de plusieurs livres de chant. Suivant quelques auteurs, son premier traité de musique a pour titre : *Synopsis Musices, continens rationem constituendi et componendi melos harmonicum;* Berlin, 1624, in-4°. J'ai dit dans la première édition de cette *Biographie universelle des musiciens* que cette édition du livre de Crüger a été citée par Walther, et d'après lui par Forkel, puis par Lichtenthal et M. Ch. Ferd. Becker, mais que je la considère comme supposée. Cependant M. Langbecker, qui a publié un recueil de mélodies chorales de Crüger, précédé de notices sur sa vie et ses ouvrages, en parle comme s'il avait vu cette édition. Walther, Forkel et Lichtenthal disent que le format est in-12; M. Becker dit la même chose (*System. chronol. Darstellung der musikal. Litteratur*, p. 436); mais, suivant M. Landbecker, l'édition est in-4°, et, d'après cette indication, M. Becker s'est empressé de faire une rectification dans le supplément de son ouvrage. Tous ces auteurs disent qu'une deuxième édition du livre de Crüger a été publiée avec des changements, sous le même titre, à Berlin, en 1630, 1 volume in-4°. Je persiste à croire que celle-ci est la première; les motifs de mon opinion sont : 1° que la dédicace signée par Crüger est datée de Berlin, le 6 des ides de septembre 1629, et qu'il ne s'y trouve pas plus d'indication qu'au frontispice d'une édition précédente ; — 2° qu'aucun des nombreux catalogues que j'ai consultés n'indique l'édition in-12 de 1624 : elle n'existe ni à la bibliothèque impériale de Vienne, ni à la bibliothèque royale de Berlin, ni à celle de Munich. Forkel lui-même possédait deux exemplaires de l'ouvrage de Crüger mentionnés dans le catalogue de ses livres, et tous deux sont de l'édition de 1630. Il existe une autre édition qui forme un ouvrage presque entièrement différent et qui a pour titre : *Synopsis musica, continens* : 1° *Methodum concentum harmonicum pure et artificiose constituendi.* — 2° *Instructionem brevem, quamcumque melodiam ornati modulandi, quibus*, etc. — 3° *Pauca quadam de basso generali, in gratiam musicorum instrumentalium juniorum, præsertim organistarum et incipientum, idiomate germanico annexa sunt;* Berolini, sumptibus authoris et Christophori Rungii, 1634, in-12. Un exemplaire de ce volume est indiqué dans le catalogue des livres de musique de J. G.-E. Breitkopf (1760, p. 63); j'en possède un autre. Le volume est composé de deux cent trente-deux pages. Il est vraisemblable qu'il y aura eu confusion, et qu'un chiffre changé aura transformé 1634 en 1624. Au reste il est remarquable que le titre cité par Walther et Forkel est celui de l'édition in-4° de 1630, et non celui de l'édition in-12 de 1634. Il suffit de comparer les titres des chapitres de la première de ces éditions et de ceux de la seconde pour voir que les deux ouvrages ont des différences très-considérables. Voici ceux de l'édition de 1630 : Cap. 1. *De definitione musices, et principiis harmonium constituentibus.* Cap. 2. *De sono simplici, seu monade musica et ejusdem sede.* Cap. 3. *De sonorum nominibus.* Cap. 4. *De figuris seu sonorum signis.* Cap. 5. *De tactu.* Cap. 6. *De intervallis.* Cap. 7. *De sono composito et in specie de dyade musica.* Cap. 8. *De triade musica.* Cap. 9. *De forma cantionis musicæ, et in specie de textu.* Cap. 10. *De melodiis quatuor principalibus.* Cap. 11. *De modis musicis.* Cap. 12. *De conjungendis et ita disponendis melodiis, ut exinde prodeat et enascatur melos harmonicum.* Cap. 13. *De ornamentis harmoniæ, et in specie de dissonantiis in celeritate harmoniæ immiscendis.* Cap. 14. *De syncopatione.* Cap. 15. *De clausulis formalibus.* Cap. 16. *De fugis.* Cap. 17. *De variis cantionum speciebus.* Voici les titres de l'édition de 1634 : Cap. 1. *De defini-*

Digitized by Google

tione, divisione et subjecto musices (pas un mot du premier chapitre de l'édition précédente ne se trouve ici). Cap. 2. *De soni affectionibus, quantitate scilicet et qualitate*. Cap. 3. *De soni qualitate, et in specie de clavibus*. Cap. 4. *De vocibus*. Cap. 5. *De differentia ipsa sonorum, seu intervallis*. Cap. 6. *De parte composita*. Cap. 7. *De melodiis, earumque dispositione*. Cap. 8. *De conjugendis, et ita disponendis sonis et melodiis*. Cap. 9. *Continens leges seu regulas quasdam in constituenda bona et pura harmonia observandas*. (Une partie des observations de ce chapitre concernant les dispositions des voix et des instruments dans la composition sont en allemand.) Cap. 10. *De progressu consonantiarum imperfectarum*. Cap. 11. *De modis musicis*. Cap. 12. *De ornamentis harmoniæ, et in specie de dissonantiis in celeritate harmoniæ immiscendis*. Cap. 13. *De syncopatione*. Cap. 14. *De clausulis formalibus*. Cap. 15. *De fugis*. Cap 16. *De oratione* (sic) *sive textu*. Cap. 17. *De variis cantionum speciebus*. (Ce chapitre est terminé par un petit traité très-remarquable de l'art du chant.) Enfin l'appendix, qui commence à la page 213, renferme le traité de la basse continue, le plus ancien qui ait été publié en Allemagne; car Gaspard Vincenz, organiste de Spire, avait simplement indiqué cette nouveauté dans sa préface du recueil publié par Abraham Schad, sous le titre de *Promptuarium musicum*. Les rapports de l'édition de 1634 avec celle de 1630 ne commencent qu'au chapitre sixième; mais dans celui-là comme dans les suivants les variantes sont en très-grand nombre. Du reste, l'ordre logique des matières est beaucoup mieux établi dans la dernière édition que dans la précédente. Le livre de Crüger est le meilleur traité de composition publié en Allemagne pendant le dix-septième siècle : les exemples de musique en sont excellents.

Ses autres ouvrages théoriques sont : *Præcepta musicæ figuralis*; Berlin, 1625, in-8°. Une seconde édition de ce livre, fort augmentée et enrichie d'une traduction allemande, a été publiée sous ce titre : *Reichter Weg zur Singkunst* (le Droit Chemin de l'art du chant); Berlin, 1660, in-4°. *Quæstiones musicæ practicæ*; Berlin, 1650, in-4°. C'est un petit traité de musique en dialogues, à l'usage des écoles publiques.

Crüger s'est fait connaître comme compositeur par les ouvrages dont voici les titres : 1° *Meditationum musicarum Paradisus primus, Oder Erstes musikalischen Lust-Gærtlein* (Premier petit Jardin musical d'agrément, à 2 et à 4 voix); Francfort-sur-l'Oder, 1622. Il était encore étudiant en théologie lorsqu'il publia cet œuvre. — 2° *Meditationum musicarum Paradisus secundus*; Berlin, 1626, petit in-folio. Ce recueil contient des *Magnificat* dans les huit tons du plain-chant, depuis 2 voix jusqu'à 8. — 3° *Hymni Selecti, in gratiam studiosæ juventutis gymnasii Berolinensis ad modulandum simul ac precandum, simplici 4 vocum stylo adornati a Johanne Crügero; Berolini, typis B. Salfeldii* (s. d.), in-8°. M. Langbecker cite une autre édition de cet ouvrage, avec la souscription : *Coloniæ Brandenburgicæ, literis Georgi Schultzi*, 1680, petit in-8°. — 4° *Recreationes musicæ, das ist Neue poetische Amoroesen*; Leipsick, 1651. Pour la liturgie protestante, on a de Crüger : 1° *Neues Vollkæmliches Gesangbuch Augspurgischer Confession, auff die in der Chur-und Marck Brandenburg christlichen Kirchen, furnemlich beyder Residentz Stædte Berlin und Cælln gerichtet*, etc. *In richtige Ordnung gebracht und mit beygesetzten Melodien, nebest dem Gen. Bass, wie auch absonderlich, nach eines oder des andern beliebung in 4 Stimmen verfertiget, von*, etc. (Nouveau Livre de chant complet de la Confession d'Ausbourg, pour les églises chrétiennes de la cour et de la Marche de Brandebourg, particulièrement des deux villes de résidence Berlin et Cologne, etc. Mis dans un ordre régulier et accompagné des mélodies avec la basse continue, et quelques-unes particulièrement arrangées à 4 voix); Berlin, chez la veuve de Georges Rungen, 1640, petit in-8°. Ce recueil contient 648 chants. — 2° *Geistliche-Kirchen-Melodeien über die von Herrn D. Luthero sel. und andern vornehmen und gelehrten Leuten aufgesetzte geist-und trostreiche Gesænge und Psalmen*, etc. (Mélodies spirituelles de l'église sur les chants religieux et consolateurs, ainsi que sur les psaumes du docteur Luther et autres personnes savantes et renommées. Arrangées à 4 voix et 2 instruments, tels que violons et cornets, par, etc.); Berlin, Daniel Reichel, 1649, in-4°. Ce recueil contient 161 chants. — 3° *D. M. Luthers wie auch anderer gottseligen und Christlichen Leute Geistliche Lieder und Psalmen*, etc. *In 4 vocal-und 3 instrument Stimmen übersetzet von Johann Crügern* (Cantiques et psaumes du D. Martin Luther et d'autres personnes religieuses et chrétiennes, arrangés à 4 voix et 3 instruments par Jean Crüger); imprimés à Berlin, chez Christophe Runge, 1657, in-8°. Ce recueil renferme 319 chants. — 4° *Psalmodia sacra, das ist : Des Kæniges und Propheten Davids Geistreiche Psalmen, durch Ambrosium Lobwasser, D. aus*

Digitized by Google

dem frantzœisschen, nach ihren gebræuchlichen schœnen Melodien, in deutsche Reim-Art versetzet, etc. (Psalmodie sacrée, contenant les Psaumes du roi et prophète David, traduits du français en vers allemands par Ambroise Lobwasser, avec leurs belles mélodies, et arrangés en entier pour la première fois à 4 voix et (comme supplément) 3 instruments et basse continue, par Jean Crüger, etc.); Berlin, Christophe Runge, 1658, in-8°. Une autre édition de cette psalmodie a été publiée à Berlin, en 1700, chez la veuve Salfeld, en gr. in-8°. — 5° *Praxis Pietatis Melica, das ist : Uebung der Gottseligkeit in Christlichen und trostreichen Gesængen, Herrn Doct. Martin Luthers fürnemlich*, etc. (Pratique mélodique de piété, ou exercices religieux consistant en chants chrétiens et consolateurs, principalement du docteur Martin Luther, etc.; arrangés avec les mélodies en usage et beaucoup de nouvelles, avec la basse, par Jean Crüger, etc.); Berlin, Christophe Runge, 1658, in-8°. Ce livre de chant protestant est un de ceux dont le succès a été le plus longtemps soutenu : j'en possède la vingt-huitième édition, publiée en 1698 chez la veuve de David Salfeld, à Berlin, et la quarante-troisième a paru dans la même ville en 1733. La vingt-quatrième édition à 4 voix (soprano, alto, ténor et basse) avait été publiée à Berlin en 1690. M. E. C. G. Langbecker a publié un écrit qui a pour titre : *Johann Crüger's von 1622 bis 1662 Musik-Director an der St-Nicolai-Kirche in Berlin Choral-Melodien*, etc. (Mélodies chorales de Jean Crüger, directeur de musique de l'église Saint-Nicolas à Berlin, depuis 1622 jusqu'en 1662, tirées des meilleures sources et en partie des originaux, et accompagnées d'une courte notice concernant la vie et les ouvrages de ce compositeur de chants spirituels); Berlin, G. Eichler, 1835, in-4° de 64 pages, avec le portrait de Crüger lithographié.

CRUPPI (Auguste), un des pasteurs protestants de Nîmes, actuellement vivant (1860), a publié : *Nouveau Psautier, contenant les soixante-huit psaumes qu'on chante ordinairement (choisis par une réunion de pasteurs), le cantique de Siméon et les douze cantiques d'usage pour les solennités, disposés à trois parties par M. Susmutter, arrangés, rhythmés, notés, et précédés de principes de musique à la portée de tous les fidèles*, etc.; Castres, imprimerie de Martel; Nîmes, Bianquis-Gignoux, 1840, 1 vol. in-12.

CRUSELL (Bernard), clarinettiste distingué, est né dans la Finlande, vers 1778 et a fait ses études musicales à Berlin, sous la direction de Tausch. Il se trouvait encore dans cette ville en 1797, mais l'année suivante il était à Hambourg. Il s'est ensuite fixé à Stockholm, comme artiste de la chapelle du roi de Suède. Il y était encore en 1847, et était alors âgé de soixante-neuf ans. Il a publié de sa composition : 1° Concerto pour la clarinette, œuvre 1; Leipsick, Peters. — 2° Idem, œuvre 5; ibid. — 3° Symphonie concertante pour clarinette, cor et basson, œuvre 3°; ibid. — 4° Quatuors pour clarinette, violon, alto et basse, œuvres 2, 4, 7 et 8; ibid. — 5° Duos pour deux clarinettes, op. 6; ibid. — 6° Divertissement pour le hautbois avec quatuor, op. 9; ibid. — 7° Douze chansons allemandes, avec accompagnement de piano, op. 10; ibid.

CRUSIUS (Martin), né le 19 septembre 1526, dans la principauté de Bamberg, fut nommé, en 1559, professeur de langue grecque à Tubingue, où il mourut, le 25 février 1607. On a de lui : *Turco-græcia;* Bâle, 1584, in-fol.; excellent recueil concernant l'état civil et religieux de la Grèce, dans les quatorzième, quinzième et seizième siècles. Ce qui a rapport aux chants et aux signes musicaux de l'Église grecque est contenu au liv. II, p. 197.

CRUSIUS (Jean), né à Halle, vers le milieu du seizième siècle, fut maître d'école dans sa ville natale. On connaît de lui les ouvrages intitulés : 1° *Isagoges ad artem musicam ex variis auctoribus collecta, pro tironibus;* Norimbergæ, 1593, petit in-8°. Il y a une seconde édition de ce livre datée de 1630. — 2° *Compendium Musices, oder Kurzer Unterricht für die jungen Schüler, wie sie sollen Singen lernen;* Nuremberg, 1595, in-8°. Le second ouvrage n'est qu'une traduction allemande du premier, faite pour l'usage des écoles.

CRUVELLI (Jeanne-Sophie-Charlotte), comtesse Vigier, cantatrice qui a eu de la célébrité pendant quelques années, est née le 12 mars 1826 à Bielefeld, en Westphalie (Prusse). Le nom de sa famille est *Crüvell.* Son père, décédé depuis quelques années, était à la tête d'une fabrique de tabac. Il cultivait la musique et avait du talent sur le trombone. La mère de la cantatrice, née *Scheer*, et qui vit encore au moment où cette notice est écrite (1860), possédait une belle voix de contralto et chantait avec expression. C'est au sein de cette famille mélomane que Sophie Crüwell fit son éducation musicale, malheureusement incomplète. Douée d'une voix admirable par le timbre, l'étendue et la justesse, elle n'eut pas, pour en développer les avantages, une instruction première sans laquelle le talent, quelle que soit la richesse de l'organisation, n'a

pas de base et ne peut éviter les inégalités, les imperfections de l'émission du son et de la vocalisation. En 1847 elle débuta à Venise pendant le carnaval, et la beauté de son organe lui fit obtenir tout d'abord un brillant succès, qui se consolida lorsqu'elle chanta au théâtre d'Udine, dans le Frioul, le 24 juillet de la même année, dans l'*Atila* de Verdi, puis dans *i Due Foscari*. L'enthousiasme fut à son comble, et le portrait lithographié de la cantatrice se trouva bientôt dans toutes les maisons. Jusqu'alors elle avait conservé son nom de Crüwell ; ce ne fut qu'à Londres, en 1848, qu'elle l'italianisa en celui de *Cruvelli* lorsqu'elle parut au théâtre de la reine, dans *Les Noces de Figaro*, de Mozart. Elle y produisit peu de sensation dans le rôle de la comtesse, qui ne convenait point à sa fougue désordonnée. D'ailleurs la comparaison du talent si pur de Jenny Lind, dans le rôle de *Susanne*, était trop dangereuse pour elle. Après cette demi-chute, Sophie retourna en Italie et chanta sur plusieurs théâtres, où la beauté de sa voix, et même ses défauts et ses exagérations dramatiques, lui procurèrent des succès. Avant de débuter en Italie, elle avait habité quelque temps Paris et y avait chanté dans des concerts. Elle y revint dans la saison théâtrale de 1851 ; mais cette fois ce fut pour obtenir un succès éclatant au Théâtre-Italien, dans *Ernani* : car la musique de Verdi semblait faite pour la cantatrice, comme celle-ci pour la musique du compositeur. Aux avantages de l'organe, elle unissait ceux de la taille, de la figure, et de plus une grande énergie d'accent dramatique dont l'effet est toujours irrésistible pour la foule. Dans la même année, je l'entendis souvent à Londres, où elle excitait aussi l'enthousiasme, en dépit de ses nombreux défauts. Les réclames des journaux agissaient incessamment sur le public, et ne laissaient guère entendre la critique des gens de goût. Le *crescendo* de la renommée de M[lle] Cruvelli ne ralentissait pas : il alla si loin que l'administration de l'Opéra de Paris lui fit un engagement à raison de *cent mille francs* par an. Elle débuta sur ce théâtre au mois de janvier 1854, dans le rôle de Valentine des *Huguenots*. Rien ne peut donner une idée des transports du public et des exagérations de la presse : il semblait que M[lle] Cruvelli eût été la première à comprendre ce rôle ; cependant sa manière de phraser était très-défectueuse, et le caractère qu'elle donnait au personnage était en opposition manifeste avec celui qui avait été dans la pensée des auteurs. Quand l'effervescence fut calmée, on s'aperçut qu'on avait été trop loin : alors commença une réaction dans l'opinion publique, qui tomba dans une exagération contraire. Le dernier rôle où M[lle] Cruvelli retrouva un peu de l'ancienne faveur qui l'avait accueillie à ses débuts fut celui que Verdi avait écrit pour elle dans les *Vêpres siciliennes*. Cet ouvrage fut celui qu'elle chanta le mieux : elle y mit plus de tenue, contint les éclats de sa voix, et phrasa d'une manière plus simple et plus naturelle. Ce rôle marqua la fin de sa carrière dramatique : dans l'hiver suivant, elle se retira du théâtre et devint la femme du comte Vigier.

CRUVELLI (Frédérique Marie), sœur aînée de la précédente, est née à Bielefeld, le 29 août 1824. La nature lui a donné une voix superbe de contralto; mais plus inexpérimentée que sa sœur dans l'art du chant, elle n'a jamais su se servir des avantages de ce bel organe. Elle a chanté au théâtre de la Reine, à Londres, en 1851, mais sans succès, et depuis lors elle ne s'est hasardée que dans quelques concerts.

CRUX (Marianne), fille d'un maître de ballets de la cour de Bavière, naquit à Manheim en 1772. Elle reçut des leçons de chant de la célèbre cantatrice Dorothée Wendling, et apprit le piano sous la direction de Strizl. Frédéric Eck, violoniste à la cour de Munich, lui donna aussi des leçons de violon. Après quelques années d'études, elle se fit remarquer par ses talents dans ces trois genres. En 1787 elle se rendit à Vienne, où elle joua du violon, du piano, et chanta devant l'empereur Joseph II, qui lui témoigna sa satisfaction. Trois ans après, elle partit avec son père pour Berlin, où elle excita l'enthousiasme général. De là elle alla à Mayence, à Francfort, etc., et enfin à Manheim. Pendant son séjour dans cette ville, son père obtint pour elle une place de cantatrice à la cour de Munich, où il l'appela; mais elle refusa cette position et aima mieux continuer ses voyages. Elle se rendit à Londres, puis à Stockholm, où elle se maria avec un officier du génie suédois, nommé Gelbert. Elle était à Hambourg en 1807 ; mais depuis ce temps on ne sait ce qu'elle est devenue : son père même l'ignorait en 1811. On vantait surtout la manière dont mademoiselle Crux jouait l'adagio, et l'expression de son chant. Outre ses talents en musique, elle était fort instruite, parlait et écrivait bien le français, l'anglais et l'italien, dessinait avec goût, et était fort adroite à tous les ouvrages de femme.

CRUZ (Agostinho da), chanoine régulier de la congrégation de Santa-Cruz, à Coimbre, naquit à Braga, en Portugal, vers 1595, et prit l'habit de son ordre, le 12 septembre 1609. Il était également habile comme compositeur, comme organiste et comme exécutant sur le violon. Il a fait imprimer une méthode pour ap-

Digitized by Google

prendre à jouer du violon, sous ce titre : *Lira de Arco,* ou *Arte de tanger Rebecca;* Lisbonne, 1639, in-fol. Il a laissé aussi en manuscrit deux ouvrages curieux intitulés : 1° *Prado musical para Orgaó, dedicado a Seren. Mayestade del Rey D. Joaó IV.* — 2° *Duas artes, huma de Canto chaó por estylo novo, outra de Orgaó com figuras muito curiosas;* celui-ci a été écrit en 1632.

CRUZ (Philippe da), clerc régulier au monastère de Palmella, en Portugal, naquit à Lisbonne. Il fut d'abord maître de musique dans cette ville, passa ensuite à Madrid, où il devint aumônier de Philippe IV, et enfin fut rappelé par le roi de Portugal, Jean IV, qui le fit son maître de chapelle. On trouve dans la Bibliothèque royale, à Lisbonne, les ouvrages suivants de sa composition en manuscrit : 1° Une messe à dix voix sur la chanson portugaise : *Quel razon podeis vos tener para no me querer.* — 2° Une autre messe sur la chanson : *Solo regnas tu en mi.* — 3° *Psalmos de vesperas, e completos a 4 coros.* — 4° *Motete de Defuntos, Dimitte me, a 12.* — 5° *Motete : Vivo ego, a 5.* — 6° *Vilhancicos, a diversas vozes.*

CRUZ (Gaspard da), chanoine régulier de l'ordre de Saint-Augustin, à Coïmbre, est auteur d'un traité de plain-chant intitulé : *Arte de canto chaó recopilada de varios authores,* et d'un traité du chant mesuré sous le titre de *Arte de canto orgaó.* Les manuscrits de ces ouvrages étaient en la possession d'un Espagnol nommé *Francisco de Valladolid,* qui vivait à Lisbonne lorsque Machado écrivait sa *Bibliotheca Lusitana.*

CRUZ (Jean-Chrisostome da), dominicain portugais, né à Villa-Franca de Xira, en 1707, a fait imprimer un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Methodo breve e claro em que sem prolixidade, nem confusaó, se esprimem os necessarios principios para intelligencia da arte da musica. Com hum appendix dialogico, que servira de Index da obra, e licaó dos principiantes;* Lisbonne, 1743, in-4°.

CRYSAPHE (Manuel-Lampadarius), poëte et musicien grec moderne. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque de l'Escurial, il en est un de cet auteur qui est indiqué par Fabricius dans sa Bibliothèque grecque, sous le titre *de Arte psallendi.*

CTÉSIBIUS, mécanicien célèbre, vécut en Égypte sous le règne de Ptolémée Évergète; environ cent vingt-quatre ans avant l'ère chrétienne. Fils d'un barbier, il exerça d'abord lui-même cet état, et ne sembla pas destiné à se distinguer dans les sciences mathématiques; ce fut cependant un des instruments de son état qui lui fit faire une de ses découvertes les plus importantes. Il remarqua que le contre-poids d'un miroir mobile produisait un son prolongé par la pression de l'air, en glissant dans le tube qui le contenait. Cette observation lui suggéra, dit-on, l'idée de l'orgue hydraulique, qui fut perfectionnée par son fils Héron, et dont Vitruve nous a laissé une description obscure que n'a point éclairée le travail des commentateurs. L'instrument primitif conçu par Ctésibius consistait en une sorte de vase en forme de trompe, où l'eau agissant par une pompe rendait un son éclatant. Cette machine parut si merveilleuse qu'on la consacra dans le temple de Vénus Zyphyride. (*Voy.* Héron et Vitruve.)

CUDMORE (Richard), né en 1787 à Chichester, dans le comté de Sussex, fut également remarquable comme violoniste, comme violoncelliste et comme pianiste. Son premier maître fut Jacques Forgett, organiste de Chichester. A l'âge de neuf ans, Cudmore joua un concerto de violon en public; à dix, il reçut des leçons de Reinagle, et, l'année suivante, il joua dans un concert un concerto de sa composition. Vers le même temps il fut présenté à Salomon, dont il reçut des leçons pendant deux ans. Il retourna ensuite à Chichester, où il demeura pendant neuf ans. Revenu à Londres au bout de ce temps, il devint élève de Woelf pour le piano et joua avec succès un concerto sur cet instrument au concert de Salomon, et un autre à celui de madame Catalani. Dans un concert donné par lui à Liverpool, il s'est fait applaudir en jouant également bien un concerto de piano de Kalkbrenner sur le piano, un de Rode sur le violon, et un de Cervetto sur le violoncelle. Il a dirigé pendant plusieurs années l'orchestre des *Gentlemen's concert,* à Manchester.

CUGNIER (Pierre), premier basson de l'Opéra de Paris, naquit dans cette ville en 1740, et fit ses études musicales à la maîtrise de la cathédrale. Lorsqu'il eut atteint l'âge de quatorze ans, il reçut des leçons de Cappel, alors le meilleur bassoniste de France. En 1764 il fut admis comme deuxième basson à l'Opéra, et la place de premier lui fut donnée en 1778. On a de cet artiste une description du basson, et une courte méthode pour en jouer, que La Borde a insérées dans le premier volume de l'*Essai sur la musique* (p. 313-343).

CULANT-CIRÉ (René-Alexandre, MARQUIS DE), naquit en 1718, au château d'Angerville, dans l'Angoumois. Il parcourut d'abord

zed by Google

la carrière militaire avec distinction, et devint mestre de camp de dragons; mais, ayant conçu un système de manœuvres pour la cavalerie, que le ministère ne voulut point adopter, il quitta le service en 1758, et se livra entièrement aux lettres et aux arts. Il avait fait de la musique une étude particulière, et publia sur cet art les opuscules suivants : 1° *Nouvelle lettre à M. Rousseau de Genève, sur celle qui parut de lui il y a quelques mois contre la musique françoise;* Paris, 1754, in-8°. — 2° *Nouveaux principes de musique;* Paris, 1785, in-8°. — *Nouvelle règle de l'octave;* Paris, 1786, in-8°, contre laquelle M. Gournay, avocat au parlement, écrivit une brochure intitulée *Lettre à M. l'abbé Roussier;* Paris, 1786, in-8°. Le marquis de Culant a fait exécuter un *Salve Regina* de sa composition, au Concert spirituel; ce morceau n'a point eu de succès. L'auteur est mort en 1799.

CUNO (Christophe), prédicateur à Leubingen, vers 1695, fit ses études à Halle, lieu de sa naissance. Il est mort à Gross-Neuhauss, en 1726, dans la cinquante-huitième année de son âge. Il a publié un sermon prononcé à l'occasion de l'inauguration d'un nouvel orgue à Leubingen, sous ce titre : *Die Christliche Harmonie und brüderliche Einigkeit, welche Christen an einen wohlgestimmten Orgelwerke zu lernen haben, stellte für, bey Uebergabe und Einweyhung einer neuen Orgel in Leubingen, als den* 18 *juli* 1700 *in der Kirche daselbst S. Petri und Pauli* (l'Harmonie chrétienne et l'accord fraternel, etc.); Iéna, 1700, in-4°, vingt-deux pages.

CUNTZ (Étienne), facteur d'orgues à Nuremberg, a beaucoup amélioré la construction de cet instrument, et s'est fait une grande réputation dans toute l'Allemagne. Il mourut à Nuremberg en 1635.

CUNY (Jean), prêtre et chapelain de l'église cathédrale de Verdun vers le milieu du dix-septième, a publié *Missa sex vocum ad imit. mod. :* Surrexit Dominus; Paris, Robert Ballard, 1667, in-fol.

CUNZ (F. A.), professeur à l'université de Halle, s'est fait connaître récemment par un bon livre qui a pour titre : *Geschichte des Deutschen Kirchenliedes vom* 16. *Jahrhundert bis auf unsere Zeit* (Histoire des chants allemands de l'Église, depuis le seizième siècle jusqu'à notre époque); Leipsik, Leske, 1855, deux parties formant ensemble mille trente pages, in-8°, carré. On y trouve des renseignements utiles sur les premiers temps du chant religieux en Allemagne, sur les maîtres-chanteurs, auteurs de cantiques, sur les compositeurs des mélodies, et sur les tendances nouvelles des théologiens et des poëtes dans le chant des églises protestantes.

CUPER (Gisbert), savant philologue, né le 14 septembre 1644, à Hemmendene, dans le duché de Gueldre, fit ses études à Nimègue, puis à Leyde, sous Gronovius. En 1666 il fut appelé à Deventer pour y enseigner l'histoire et l'éloquence, et en 1681 il fut député de sa province aux états généraux de la Hollande. L'Académie des inscriptions et belles-lettres de Paris l'admit au nombre de ses correspondants en 1715. Il mourut à Deventer, le 22 novembre 1716, avec le titre de bourgmestre de cette ville. On a de Cuper un ouvrage intitulé *Harpocrates, sive explicatio imagunculæ quæ in figuram Harpocratis formata representat solem : ejusdem monumenta antiqua ;* Amsterdam, 1676, in-8°, et Utrecht, 1687, in-4°. Il a été inséré dans le premier volume des suppléments de Poleni aux *Antiquités romaines.* On y trouve une explication d'un passage d'Eustathe, *ad Iliad.* Σ, sur des sortes de flûtes des anciens, p. 141 et suiv., édition d'Amsterdam. C'est un bon travail d'érudition sur ce point d'antiquité. Le livre de Bartholin sur les flûtes des anciens serait plus utile s'il eût été traité de la même manière.

CUPIS (François) **DE CAMARGO**, frère de la célèbre danseuse *Camargo,* naquit à Bruxelles, le 10 mars 1719, suivant le registre de baptême de la paroisse de Sainte-Gudule de cette ville. C'est donc à tort qu'on a donné à cette danseuse le nom de *Cuppi,* dans la *Biographie universelle.* Partout on trouve le nom de cette famille écrit *Cupis* dans les registres des paroisses de Bruxelles. Il n'est pas plus exact de dire, comme dans cet estimable recueil, qu'elle prit en montant sur la scène le nom de sa grand'mère (Camargo); car dans tous les actes cités précédemment, le père de l'artiste dont il s'agit dans cet article, et qui était professeur de musique et de danse, a pris le nom de *Cupis de Camargo;* il en avait le droit, son père ayant épousé une Espagnole de la noble famille de Camargo.

François Cupis eut pour maître de violon son père, qui lui fit faire de rapides progrès. Il n'avait que dix-neuf ans lorsqu'il se fit entendre à Paris pour la première fois; néanmoins son talent y produisit beaucoup d'effet. Le *Mercure* de ce temps (juin, 1738, p. 1116) lui accorde de grands éloges. Le P. Caffiaux dit, dans l'histoire de la musique, *qu'il joignait le tendre et le doux de Leclair au brillant de Guignon.* En 1741 il entra à l'orchestre de l'Opéra

Digitized by Google

comme premier violon; il occupait encore cette place en 1761, mais il cessa de vivre peu de temps après, car son nom disparaît des états de la musique du roi et de l'Académie royale de musique en 1764. Cupis a publié à Paris deux livres de sonates à violon seul, et un livre de quatuors pour deux violons, alto et basse. Il a eu deux fils qui furent attachés à l'Opéra, et qu'on désignait sous les noms de *Cupis l'aîné* et de *Cupis le cadet*. L'aîné avait peu de talent; en 1769 il quitta le violoncelle pour la contrebasse. Il mourut en 1772. Le cadet est l'objet de l'article suivant.

CUPIS (Jean-Baptiste), né à Paris en 1741, reçut les premières leçons de musique de son père, et devint à l'âge de onze ans élève de Berteau pour le violoncelle. En peu de temps il fit de grands progrès sur cet instrument, et il avait à peine atteint sa vingtième année, qu'il était considéré comme un des plus habiles violoncellistes de France. Il entra fort jeune à l'Opéra, et fut placé dans ce qu'on appelait alors *le petit chœur*, c'est-à-dire dans la partie de l'orchestre qui servait pour l'accompagnement des airs. Le désir de voyager lui fit quitter cette place en 1771; il parcourut une partie de l'Allemagne, s'arrêta quelque temps à Hambourg, revint à Paris, puis se rendit en Italie, où il épousa la cantatrice Julie Gasperini, qui s'est appelée depuis lors *Gasperini de Cupis*. Il se trouvait avec elle à Milan en 1794. On ignore ce qu'il est devenu depuis ce temps. On a de lui : 1° Premier concerto pour le violoncelle, avec accompagnement d'orchestre; Paris, Bailleux. — 2° Deuxième concerto; ibid. — 3° Air de l'*Aveugle de Palmyre* et *Menuet de Fischer*, variés pour le violoncelle, avec accompagnement de deux violons, alto, basse, deux hautbois et deux cors. — 4° *Petits airs variés pour deux violoncelles*, nos 1 à 3; Paris, Pleyel (œuvre posthume). — 5° *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à jouer du violoncelle, où l'on traite de son accord, de la manière de tenir cet instrument avec aisance, de celle de tenir l'archet, de la position de la main sur la touche, du tact, de l'étendue du manche, de la manière de doigter dans tous les tons majeurs et mineurs*, etc.; Paris, Boyer (s. d.), in-4°.

CUPRE (Jean de), musicien français, qui vivait à Heidelberg au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer de sa composition : *Livre premier contenant trente madrigales à cinq voix, nouvellement mises en lumière par Jean Cupre, musicien et maistre d'eschole au Palatinat, à Heidelberg*; Francfort-sur-le-Mein, de l'imprimerie de Nicolas Stein, 1610, in-4°.

CURCI (Joseph), né à Naples, a fait ses études au collége royal de musique de cette ville, et s'est livré particulièrement à l'art du chant et de la composition. En 1835 il a écrit la cantate *Ruggiero*, qui a été exécutée au théâtre Saint-Charles. L'année suivante il a écrit à Turin l'opéra *il Proscritto, ossia il Conte d'Elmar*, qui a été représenté aussi à Milan en 1836. Bientôt après, cet artiste s'est rendu à Vienne, et s'y est fixé en qualité de professeur de chant et de compositeur de musique vocale pour la chambre. On connaît de lui un grand nombre de romances, de canzoni et de nocturnes imprimés à Vienne chez Mechetti. M. Curci a publié aussi des solféges pour contralto ou basse.

CUREUS ou **CURÆUS** (Joachim), docteur en médecine à Glogau, né à Freystadt, en Silésie, le 21 octobre 1532, étudia la philosophie et la théologie à Wittemberg sous Mélanchton, et la médecine pendant deux ans, à Bologne et à Padoue. Il est mort à Glogau, le 21 janvier 1573. Au nombre de ses ouvrages, on trouve : *Libellus physicus, continens doctrinam de natura et differentiis colorum, sonorum*, etc.; Wittemberg, 1572, in-8°. Les chapitres 38, 39, 40, 41, 42 et 43 du premier livre traitent du son, de la voix et de l'organe de l'ouïe.

CURSCHMANN (Charles-Frédéric), compositeur de chansons allemandes, dont les productions jouissent maintenant de la vogue dans sa patrie, est né à Berlin, le 21 juin 1805. Fils d'un négociant, il était destiné à la profession d'avocat, et ne se livra d'abord à l'étude de la musique que pour compléter son éducation. Sa famille lui fit suivre des cours de droit; mais, après plusieurs années employées à cette étude, son goût passionné pour la musique l'emporta, et il se décida pour la culture de cet art. Il se rendit alors à Cassel, et reçut des leçons de Spohr et de Hauptmann, pour l'harmonie et la composition. L'étude de cette science l'occupa pendant quatre ans; pendant ce temps il écrivit quelques ouvrages, entre autres un petit opéra qui a pour titre *Abdul et Ereunich, ou les Deux Morts*. Cette production et quelques morceaux de musique religieuse furent bien accueillis. De retour à Berlin, Curschmann y resta peu de temps, et bientôt il se rendit de nouveau à Cassel, où il réside habituellement, quoiqu'il ait fait quelques voyages en Allemagne, en France et en Italie. Il est aujourd'hui considéré comme un des meilleurs compositeurs de chansons, quoique les formes de ses productions en ce genre soient trop travaillées et

manquent de naturel. M. Rellstabt a dit avec raison, dans l'article qu'il a inséré sur cet artiste au Lexique universel de la musique, qu'il y a plus de manière que de style dans ses ouvrages. Les compositions de Curschmann qui ont été publiées sont : 1° Six chansons allemandes avec accompagnement de piano, op. 1 ; Berlin, chez Cosmar et Krause. — 2° Idem, op. 2 ; ibid. — 3° Cinq chansons, op. 3 ; ibid. — 4° Six chants, avec accompagnement, op. 4, ibid. — 5° Idem, op. 5 ; Berlin, Trautwein. — 6° *Romeo,* scène et air, op. 6 ; ibid. — 7° Deux canons à trois voix, op. 7, ibid. Mme Curschmann a eu quelque réputation à Berlin comme cantatrice. Elle est morte dans cette ville, le 24 août 1841.

CUTELL (Richard), musicien anglais qui vivait vers la fin du quinzième siècle. Parmi les manuscrits de la Bibliothèque Bodléienne, à Oxford, on trouve un fragment d'un traité du contrepoint qui a pour titre : *Compositio Ricardi Cutell of London.* Cet ouvrage est écrit en mauvais anglais, et commence ainsi : *It is to witt that there are IX accordys in discant, that is to say,* 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, 13, 15 *of whilke IX,* 5 *are perfite accordys, and* 4 *imperfite,* etc. (Il est à savoir qu'il y a neuf accords dans le contrepoint, c'est-à-dire l'unisson, la tierce, la quinte, la sixte, l'octave, la dixième, la douzième, la treizième et la quinzième, desquels cinq sont des accords parfaits, et quatre des accords imparfaits, etc.)

CUTLER (Guillaume-Henry), bachelier en musique, né à Londres en 1792, apprit à jouer du piano sous la direction de Little et de Griffin, et l'accompagnement avec le docteur Arnold. A l'âge de onze ans il entra comme choriste à la cathédrale de Saint-Paul ; il fut ensuite organiste de *St.-Helen's Bishopsgate.* En 1812 il prit ses degrés de bachelier en musique à l'Université d'Oxford. Six ans après il établit une école de piano d'après la méthode de Logier, mais, ne trouvant point de bénéfice à cette entreprise, il la quitta en 1821. En 1823 il a renoncé à sa place d'organiste de Sainte-Hélène, pour un emploi du même genre à la chapelle de Québec. Il a composé pour cette chapelle un *Te Deum,* un *Jubilate* et une *Antienne* à quatre parties pour le jour de Noël. Il a publié aussi beaucoup de musique pour le piano, des chansons, des marches, des rondos, etc.

CUTRERA (Pietro), compositeur dramatique, né en Sicile vers 1816, a fait ses études musicales au Conservatoire de Palerme. En 1838 il fit représenter dans cette ville son premier opéra, intitulé *il Solitario di Unterlach*, qui n'obtint qu'un succès éphémère. Deux ans après il donna *la Rea Sylvia,* opéra sérieux. Après la représentation de cet ouvrage, le nom de M. Cutrera disparaît de la liste des compositeurs qui depuis lors ont travaillé pour la scène italienne.

CUVELIERS (Jean le), poëte et musicien, né à Arras vers 1230, a composé des chansons dont il reste six qui sont notées. Les manuscrits de la bibliothèque impériale en contiennent deux ; on en trouve quatre autres dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican.

CUVILLIER (....), né en 1801, à Neufchâteau (Vosges), s'est livré dès son enfance à l'étude de la facture des orgues, dans les ateliers de Vautrin, facteur à Nancy, dont il est le successeur. Les orgues neuves qu'il a construites à Nancy sont celles de la paroisse de Bon-Secours, de Saint-Pierre, de Saint-Nicolas, de Saint-Vincent et Saint-Fiacre, l'orgue d'accompagnement de la cathédrale, et celui du couvent de Saint-Charles ; mais son plus grand ouvrage est le grand orgue de Saint-Nicolas de Port (Meurthe), composé de quarante-quatre jeux, quatre claviers à la main et clavier de pédales.

CUVILLON (Jean-Baptiste-Philémon de), violoniste, est né à Dunkerque (Nord) le 13 mai 1809. Admis comme élève au Conservatoire de Paris, le 30 janvier 1824, il y suivit le cours de violon d'Habeneck, et fit des études de contrepoint et de fugue sous la direction de Reicha. Le second prix de son instrument lui fut décerné au concours de 1825, et dans l'année suivante il obtint le premier prix en partage avec Becquié. (*Voy.* ce nom.) Issu d'une famille noble et ancienne dont la filiation est déjà constatée à la fin du quatorzième siècle et qui posséda les seigneuries du Firmont, de Ronecq, de Hollebeck, du Croquet, du Moulinet, de la Folie, du Rifflart, de Pérégrin, des Créquillons, de Weedrick et de la Hémaïde, en Flandre, suivant la généalogie dressée par Abraham-Charles-Augustin d'Hozier, en 1748. M. de Cuvillon avait reçu une éducation soignée. Il suivit les cours de droit de l'université de Paris, et fut licencié en cette science, le 29 août 1838, après avoir soutenu une thèse en latin et en français sur le droit romain et le code Napoléon ; thèse imprimée dans la même année à Paris, chez Mme Huzard, in-4° de vingt et une pages. Resté fidèle cependant à la musique, pour laquelle il se sentait un penchant irrésistible, M. de Cuvillon remplit les fonctions de professeur adjoint du cours de violon d'Habeneck depuis 1843 jusqu'en 1848. Membre de la Société des concerts du Conservatoire, il occupe dans l'excellent orchestre de cette Société la place de premier violon au premier pupitre avec M. Tilmant,

Digitized by Google

ainsi qu'à la chapelle impériale. Il a composé plusieurs concertos de violon, des fantaisies, des morceaux de salon, et un duo pour violon et violoncelle, en collaboration avec Franchomme. Au nombre de ses ouvrages, on a gravé à Paris, chez Brandus, une *Fantaisie brillante sur des motifs d'Auber* pour violon avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. II. M. de Cuvillon est un des violonistes les plus distingués de l'école française actuelle.

CUZZONI (M^me^). *Voy.* SANDONI (M^me^).

CYBULOWSKY (LUCAS), directeur du chœur de l'église décanale à Prague, occupait cette place en 1617. Ce musicien s'est fait connaître dans sa patrie par une grande quantité de musique d'église, telle que *graduels, offertoires,* etc. Ces ouvrages existent en manuscrit dans les églises de la Bohême.

CYPRIANUS (ERNEST-SALOMON), conseiller consistorial à Gotha, né à Ostein, dans la Franconie, en 1673, mourut en 1745. On a de lui une dissertation curieuse, intitulée *de Propagatione hæresium per cantilenas;* Londres, 1720, vingt-quatre pages in-4°.

CZAPECK (E.-L.), professeur de piano et compositeur à Vienne, est né en Bohême vers la fin du dix-huitième siècle. On a de lui environ soixante œuvres pour le piano, qui consistent en duos pour piano et violon, ou violoncelle, ou flûte, œuvres 8, 14, 24 et 25, Vienne, Mechetti et Pennauer; sonates, rondeaux, fantaisies, polonaises, etc., tous imprimés à Vienne, chez Mechetti; marches à quatre mains, œuvres 26 et 28, ibid.; danses, valses, etc.

CZARTH (GEORGES), né à Deutschenbrod en Bohême, en 1708, eut pour premier maître Timmer. Rosetti lui donna ensuite des leçons de violon, et Biarelli lui enseigna à jouer de la flûte. S'étant lié d'amitié avec François Benda, il partit avec lui pour Varsovie, où il entra au service du staroste Sucharewski. En 1733, il fut admis dans la chapelle du roi de Pologne; mais il n'y resta qu'un an. En 1734 il entra dans l'orchestre du prince royal de Prusse, qu'il suivit à Berlin en 1740, à son avénement au trône. En 1760 il quitta alors cette ville pour se rendre à Manheim, en qualité de violoniste de la chapelle de l'électeur palatin. Il y conserva cet emploi jusqu'à sa mort, arrivée en 1774. Outre une grande quantité de concertos, de trios, de solos et de symphonies qui sont restés en manuscrit, il a fait graver six solos pour la flûte et autant pour le violon, sur lesquels son nom a été écrit *Zarth.*

CZECK (EXPEDIT-FRANÇOIS-XAVIER), bon organiste et pianiste, né à Horciez en Bohême, le 4 décembre 1759. Il y apprit le chant et les éléments du piano. En 1772 il se rendit à Prague et entra comme contralto à l'église des *Barnabites*. Le directeur du chœur et maître de concert Jean Küttnohorsky le jeune, homme de beaucoup de mérite, le dirigea dans ses études musicales et littéraires; et, lorsque Czeck eut acquis quelque habileté, il lui confia souvent la direction de la musique de l'église. Le 14 septembre 1780, il entra au couvent des Prémontrés à Strahow, et y fut ordonné prêtre en 1787. Après avoir vécu dans ce monastère jusqu'en 1801, il devint pasteur à Mullhauer, et passa le reste de sa vie dans ce lieu. Il y est mort le 29 août 1808. On a de ce musicien un *Te Deum* pour chœur et orchestre, un *Credo,* idem, une messe solennelle, plusieurs litanies, des danses allemandes pour l'orchestre, et plusieurs sonates pour le piano. Toute cette musique est en manuscrit.

CZERMAK (. . . .), très-bon violoncelliste à Varsovie, naquit en Bohême vers 1710. En 1790 il vivait encore dans la capitale de la Pologne, et s'y faisait entendre, malgré son grand âge. Son jeu était encore agréable, particulièrement dans l'*Adagio*. Il a écrit un grand nombre de concertos pour son instrument : tous sont restés en manuscrit.

CZERMAK (ANTOINE), habile organiste, naquit en Bohême vers 1750. Il fut élève de Seger et apprit de lui les règles de la composition et l'art de jouer de l'orgue. Après avoir étudié les langues grecque, latine et la philosophie à Prague, il fut pendant plusieurs années organiste à l'église de Saint-Henri en cette ville, et se fit remarquer par sa belle manière d'accompagner le plain-chant. Il fut ensuite organiste de Sainte-Marie, puis de l'église des religieux de Sainte-Croix. Il mourut à Prague au mois d'août 1803. On connaît de lui des concertos d'orgue qu'il exécutait avec un rare talent.

CZERNOHORSKY (BOHUSLAV), moine de l'ordre de S. François, naquit à Nimbourg en Bohême, dans la seconde moitié du dix-septième siècle. Grand musicien, compositeur pour l'église, et de plus organiste excellent, il fut pendant plusieurs années directeur du chœur dans l'église Sainte-Anne, à Padoue, et pendant son séjour dans cette ville il eut au nombre de ses élèves le célèbre violoniste et compositeur Tartini. De retour dans sa patrie, il occupa d'abord la position de maître de chapelle à la *Teinkirchen*, dans la vieille ville, à Prague, puis à l'église Saint-Jacques, dans la même ville. Il mourut en 1740, dans un second voyage qu'il faisait en Italie. Parmi ses élèves, on remarqua Joseph Seger ou Segr, Czeslaus, Kluckel, François

Tuma, Jean Zach et Christophe-Willibald Gluck. (*Voy.* ces noms.) Czernohorsky avait laissé en manuscrit une quantité considérable de musique d'église; malheureusement l'incendie qui détruisit le couvent des frères mineurs de Prague, en 1754, en a consumé la plus grande partie. En 1808 l'excellent organiste Küchars possédait le motet *Laudetur Jesus-Christus*, à quatre voix et orchestre, composé par Czernohorsky.

CZERNY (Sanctas), excellent organiste et compositeur, naquit en Bohême en 1724. A l'âge de dix-neuf ans il entra chez les frères de la Charité; déjà son habileté dans l'art de jouer de l'orgue était remarquable; ses maîtres dans cet art avaient été *Seuhse* et *Tuma*. Ayant été nommé directeur de son ordre, il en remplit avec gloire les fonctions jusqu'à sa mort, qui arriva le 26 novembre 1775. Il a laissé en manuscrit un grand nombre de compositions pour l'Église.

CZERNY (Dominique), compositeur distingué, naquit à Nimbourg en Bohême le 30 octobre 1736. Dans sa jeunesse, il chanta d'abord la partie de contralto à l'église de Sainte-Égide, à Prague; plus tard il fit ses études à l'université de cette ville, et entra dans l'ordre des frères mineurs. En 1760 il fut nommé directeur du chœur de l'église Saint-Jacques. Tout semblait lui présager une heureuse carrière; mais la mort l'enleva avant qu'il eût atteint sa trentième année, le 2 mars 1766. Ses compositions sont encore estimées en Allemagne, et sont exécutées avec soin dans les églises de la Bohême.

CZERNY (Joseph), pianiste, compositeur et éditeur de musique, né le 17 juin 1785 à Horsitz, en Bohême, est mort à Vienne le 7 janvier 1842. On a cru qu'il était frère de Charles Czerny, mais cette opinion était une erreur, car ces deux artistes n'avaient même aucun lien de parenté. Le talent de Joseph sur le piano était moins que médiocre; ses compositions ne sont pas d'un ordre beaucoup plus élevé. On assure qu'il ne songeait point à écrire pour le piano avant que Charles eût donné de la célébrité au nom de *Czerny;* il comprit, dit-on, alors qu'il pouvait y avoir une bonne spéculation à publier des choses légères sous ce nom qui était aussi le sien, et que c'est cette idée qui a été l'origine d'environ soixante œuvres de variations, de fantaisies, de rondos, etc., qu'il a publiées. Quelques personnes ont mis même en doute qu'il eût jamais rien composé, disant qu'il faisait faire ses ouvrages par de jeunes artistes qu'il payait pour obtenir la permission de mettre son nom sur leurs productions. Quoi qu'il en soit, cette spéculation ne réussit pas longtemps; les pièces de piano qui portent le nom de Joseph Czerny sont déjà tombées dans l'oubli. Le meilleur élève formé par ses soins est Mlle Blahetka. Dans les derniers temps de sa vie, Czerny avait adopté la profession de libraire-éditeur.

CZERNY (Charles), pianiste et compositeur, est né à Vienne, le 21 février 1791. Son père Wencezclas Czerny, né à Nimbourg en Bohême, au mois de septembre 1750, et professeur de piano, habitait dans la capitale de l'Autriche depuis 1785. Wencezclas, trop pauvre pour faire donner à son fils les leçons d'un artiste en renom, fut le seul maître de Charles et l'exerça sur les œuvres de Jean-Sébastien Bach, de Mozart, de Clementi et de Beethoven. Les compositions de ce dernier étaient l'objet des prédilections du jeune artiste. Czerny apprit l'art d'écrire dans les traités didactiques de Kirnberger, d'Albrechtsberger et de quelques autres théoriciens. Destiné dès son enfance à l'enseignement du piano, il commença à donner des leçons en 1805, à l'âge de quatorze ans; depuis lors il n'a cessé de suivre cette carrière, et la vogue dont il a joui à Vienne comme professeur était telle, qu'il était obligé d'employer chaque jour plus de douze heures aux leçons qu'il donnait. Cette incessante occupation a peut-être nui au développement de son talent, quoique Czerny ait eu dans sa jeunesse une exécution chaleureuse et brillante. S'il eût pu se livrer à des études suivies, il y a lieu de croire qu'il aurait été compté parmi les virtuoses les plus remarquables. Il y a lieu de s'étonner qu'au milieu de tant de travaux Czerny ait trouvé le temps nécessaire pour écrire le nombre immense d'ouvrages connus sous son nom. Ses meilleurs élèves sont Mlle de Belleville (aujourd'hui Mme Oury), Liszt et Dœhler. Czerny était fort jeune quand il fit ses premiers essais dans tous les genres de composition : sans autre guide que lui-même, il jetait sur le papier toutes les idées dont il était assiégé : heureusement doué d'un goût naturel et de beaucoup de facilité, il suppléa par ces dons précieux aux leçons et à l'expérience qui lui manquaient. Cette expérience lui vint ensuite par l'exercice constant qu'il donna à ses facultés productrices. Ses ouvrages n'ont pas, sans doute, les qualités qui font vivre dans l'histoire les productions de l'art et qui les rendent classiques; mais ils sont agréables, brillants, et font valoir le talent des exécutants sans leur offrir de grandes difficultés à vaincre. On lui est redevable d'ailleurs d'une multitude d'études et d'ouvrages élémentaires d'une utilité incontestable pour l'exercice du mécanisme du piano. Il ne publia pas ses premières compositions, et, quoiqu'il eût commencé

Digitized by Google

à écrire dans sa première jeunesse, ce ne fut, dit M. de Seyfried, qu'en 1810, à l'âge de vingt-huit ans, qu'il fit paraître ses deux premiers ouvrages, savoir : les variations concertantes en *ré* pour piano et violon, et le rondo brillant, en *fa*, pour piano à quatre mains. Depuis lors jusqu'en 1856, il a publié le nombre, presque fabuleux, de huit cent cinquante productions grandes ou petites pour le piano, et dans ce nombre ne sont pas compris les arrangements d'une immense quantité de symphonies, d'oratorios, d'opéras, d'ouvertures, etc., ni sa traduction allemande du volumineux ouvrage de Reicha sur l'harmonie, ni sa grande méthode de piano, ni son traité de composition, ni vingt-quatre messes avec orchestre, quatre *Requiem*, *trois cents* graduels, motets, concertos, symphonies, quatuors et quintettis, chants avec et sans orchestre, qui sont encore en manuscrit, et dont le nombre s'élève à plus de quatre cents ouvrages. Une telle facilité tient du prodige. Indépendamment des ouvrages qui viennent d'être indiqués, on a de Charles Czerny un écrit intitulé *Umriss der ganzen Musik Geschichte. Dargestellt in einem Verzeichniss d. bedentenderen Tonkünstler aller Zeiten*, etc. (Esquisse de toute l'histoire de la musique, représentée dans un catalogue des musiciens distingués de tous les temps, etc.); Mayence, Schott, in-4°.

Charles Czerny n'a pu écrire un si grand nombre d'ouvrages et se livrer à un enseignement si actif qu'en s'éloignant des plaisirs du monde et vivant retiré. Ce n'est pas cependant qu'il y eût rien en lui de cette âpreté sauvage qui porte certains artistes à vivre solitaires : il était homme aimable et de bonne compagnie ; mais les conditions qu'il s'était imposées pour ses travaux l'avaient obligé à se renfermer en lui-même. Il était petit de taille, d'une constitution frêle et d'un extérieur très-simple. On le disait un peu enclin à l'avarice; défaut ordinaire des hommes qui ont acquis une certaine fortune par de longs travaux et par beaucoup d'économie. Czerny est mort à Vienne le 15 juillet 1857, dans sa soixante-sixième année.

CZERWENKA (Joseph), excellent hautboïste, naquit le 6 septembre 1759 à Benadeck, en Bohême. Son premier maître pour son instrument fut Stiasny, de Prague. En 1789 il fut employé chez le prince évêque de Breslau, comte Schafgotsche, à Johannisberg, en Silésie; il resta dans cette résidence jusqu'en 1790. A cette époque, il fut appelé à Eisenstadt en Hongrie, pour entrer dans la chapelle du prince Esterhazy, où son oncle, *François Czerwenka*, ou *Czerwencka*, était bassoniste de talent, sous la direction de Haydn. De là Joseph Czerwenka se rendit à Vienne, en 1794, et y continua ses études, sous la direction de Triebense l'aîné. Peu de temps après, il fut engagé pour jouer les solos dans la chapelle impériale et au théâtre de la cour. Plus tard il ajouta à ces places celle de professeur au Conservatoire de Vienne. Après avoir excité l'admiration des connaisseurs pendant plus de trente-cinq ans, Czerwenka s'est retiré, en 1820, pour jouir du repos et de l'indépendance pendant ses dernières années. Il est mort à Vienne, le 23 juin 1835, dans la soixante-seizième de son âge. On n'a pas trouvé jusqu'ici d'artiste dont le talent fasse oublier celui de Czerwenka.

CZERWENKA (Théodore), appelé *le jeune*, naquit à Benadeck, en 1762. Comme son frère, il étudia le hautbois sous la direction de Stiasny. Après avoir été attaché à la chapelle du roi de Prusse pendant plusieurs années, il se rendit à Saint-Pétersbourg, et fut employé dans la musique de l'empereur de Russie. Il est mort dans cette ville en 1827. On a de lui quelques solos pour le hautbois.

CZEYKA (Valentin), né à Prague en 1769, fut enfant de chœur à l'église Saint-Jacques, et apprit à jouer de plusieurs instruments à vent. Il acquit particulièrement un talent distingué sur le basson, et fut admis dans la chapelle du comte Pachta, pour jouer les solos sur cet instrument. En 1802, il se rendit à Vienne et entra dans l'orchestre d'un théâtre de cette ville. Pendant près de vingt ans il y remplit honorablement ses fonctions comme concertiste; ensuite il accepta la place de chef de musique d'un régiment autrichien qui était en garnison à Naples; plus tard il fut rappelé en Allemagne parce que ses connaissances dans les langues slaves le rendaient propre à diriger le corps de musique qu'on recrutait dans la Gallicie. Il occupait encore ce poste en 1835, quoiqu'il ne fût plus jeune. Czeyka a écrit sept concertos pour le basson, et des marches militaires qui sont encore en manuscrit.

Digitized by Google

D

DABADIE (...), acteur de l'Opéra de Paris, né dans le midi de la France vers 1798, entra au Conservatoire de musique en 1818, fut reçu peu de temps après élève pensionnaire de l'Opéra et débuta dans le rôle de *Cinna*, de *la Vestale*, le 12 décembre 1819. Admis comme double de *Lays*, il en fut nommé le remplaçant au mois de janvier 1821, et devint chef de l'emploi de baryton à l'époque de la retraite du vieux chanteur. Mis à la pension en 1836, il s'est rendu en Italie, et y a chanté pendant plusieurs années sur divers théâtres. C'est pour Dabadie que Rossini a écrit le rôle de *Guillaume Tell*. Ce chanteur est mort à Paris en 1856.

DABADIE (Mme Louise-Zulmé), épouse du précédent, autrefois Mlle Leroux, est née à Paris, le 20 mars 1804. Ayant été admise au Conservatoire de musique de cette ville le 9 juillet 1814, elle entra d'abord dans une classe de solfége, où elle fit de rapides progrès, puis étudia le chant sous la direction de Plantade. Le 31 janvier 1821, elle débuta avec succès à l'Opéra, dans le rôle d'*Antigone*, d'*Œdipe à Colone*. Le 23 mars de cette année, elle reçut un engagement à ce théâtre comme *double*; peu de temps après elle fût choisie pour remplacer Mme Branchu et Mlle Grassari en leur absence, et, après la retraite de la première de ces actrices, elle eut le rang de premier sujet. En 1822 elle a épousé Dabadie, acteur de l'Opéra. Les brillants débuts de Mme Dabadie semblaient lui promettre un bel avenir; cependant sa voix a subi une altération sensible après un petit nombre d'années, et, en 1835, elle fut obligée de prendre sa retraite. Deux causes paraissent avoir agi sur cette altération prématurée de l'organe vocal de Mme Dabadie : la première se trouve dans le déplorable système de *chant crié* qui était en usage à l'Opéra de Paris et au Conservatoire, dans certaines classes, à l'époque où la cantatrice faisait ses études de musique; la seconde, dans l'imprudence qu'on a eue de la faire débuter avant qu'elle eût atteint sa dix-septième année, et conséquemment avant que sa voix eût acquis tout son développement.

DACHSER (Jacques), professeur au collége d'Augsbourg, appelé à cet emploi en 1535, est auteur d'anciennes mélodies de psaumes et de cantiques publiés sous ce titre : *Der ganz Psalter zur Kirchenübung in Gesangweyss sampt der geistlierlen Melodyen;* Augsbourg, 1538, in-8°. (*Voy.* la description de ce rarissime psautier, avec le chant noté, dans le livre de Riederer intitulé : *Einfahrt des teutsch. Gesangs*, p. 295.)

DACHSTEIN (Wolfgang), compositeur de mélodies chorales, particulièrement de celles qui commencent par ces mots : *An Wasserflüssen Babylon; Ach Gott, wie lang; Aus tiefer Noth; Ich glaub', darum red'ich*, etc., vécut dans la première moitié du seizième siècle. On peut voir, sur ce point d'histoire du chant choral de la religion protestante, un bon article par *K. Kalbitz*, de Jéna, dans la *Gazette générale de musique de Leipsick* (ann. 1836, n° 13). Dachstein fut d'abord prêtre catholique à Strasbourg, puis adopta la réforme de Luther en 1524, se maria, et fut vicaire et organiste de l'église Saint-Thomas de la même ville.

DACIER (Anne LEFÈVRE), fille du célèbre Tannegui Lefèvre, naquit à Saumur en 1651, épousa Dacier en 1683, et mourut à Paris le 17 août 1720, à l'âge de soixante-neuf ans, après avoir passé dans des souffrances continuelles les deux dernières années de sa vie. Il n'est point de l'objet de ce livre d'examiner ici les travaux de cette femme célèbre; je ne citerai que son édition de Térence (Paris, 1688, 3 vol. in-12; Amsterdam, 1691; Zittau, 1705; Rotterdam, 1717, etc.), dans laquelle on trouve une dissertation assez bonne *sur les flûtes des anciens*. Elle a été traduite en allemand par Frédéric-Chrétien Rackemann, et insérée par Marpurg dans ses *Essais critiques et historiques sur la musique*, t. II, p. 224-232.

DACOSTA (Isaac-Franco), clarinettiste distingué, est né à Bordeaux le 17 janvier 1778. Son père, qui exerçait la profession du commerce, était amateur de musique et jouait bien du violon. Il initia le jeune Franco aux premiers éléments de l'art qu'il aimait. Le premier instrument que joua Dacosta était le flageolet; mais bientôt il l'abandonna pour la clarinette, sur laquelle il fit de rapides progrès, presque sans autre guide que lui-même. A l'âge de quatorze ans, il entra dans la musique d'un régiment en garnison à Bordeaux : son engagement était de quatre ans. Ce temps fut mis à profit par lui dans des études persévérantes qui lui firent acquérir une habileté précoce. Il était à peine pa-

Digitized by Google

venu à l'âge de dix-huit ans, lorsqu'il se fit entendre au théâtre de Bordeaux, avec un brillant succès. Il conçut alors l'espoir de se faire un nom honorable dans l'art, et prit la résolution de se rendre à Paris. Ce projet reçut son exécution en 1797. Un de ses amis, pianiste de talent, l'accompagnait dans son voyage, dont la durée ne fut pas moins de trois mois avant qu'ils arrivassent au but, parce qu'ils s'arrêtaient dans les plus petites localités pour y donner des concerts, afin de fournir aux dépenses de la route. Arrivé enfin à Paris, Dacosta fut admis comme élève au Conservatoire, et y reçut des leçons du célèbre clarinettiste Xavier Lefèvre. Le premier prix de son instrument lui fut décerné au concours de 1798. C'est alors qu'atteint par la conscription militaire, il entra comme clarinettiste dans la musique de la garde du Directoire, d'où il passa plus tard dans celle de la garde impériale. A la même époque il était attaché à l'orchestre du *théâtre Molière,* d'où il passa, en 1807, à celui du Théâtre-Italien, en qualité de première clarinette. Après la retraite de Lefevre, il lui succéda comme première clarinette à l'Opéra, appelé alors *Académie royale de musique.* Il avait été attaché à la Chapelle impériale pendant plusieurs années : il conserva cette position dans la chapelle du roi, à l'époque de la chute de l'empire, et, de plus, il obtint l'emploi de sous-chef de musique des gardes du corps, par la protection de la duchesse d'Angoulême. Après une longue carrière honorablement remplie, Dacosta s'est retiré de ses emplois en 1842, pour aller finir ses jours dans sa ville natale et vivre du revenu des pensions qu'il a laborieusement gagnées. Octogénaire, au moment où cette notice est écrite, il vit en paix, jouissant de l'estime de ses concitoyens, et sensible encore à l'art qu'il a cultivé avec succès. On a de lui quatre concertos pour la clarinette avec orchestre, un concertino dédié à Beer, quelques fantaisies et thèmes variés, ainsi que plusieurs romances dans lesquelles on remarque du sentiment et du goût.

DAGINCOURT (Jacques-André) (1), né à Rouen en 1684, fit ses études musicales dans la maîtrise de la cathédrale de cette ville, puis fut organiste de l'abbaye de Saint-Ouen. En 1718 il se rendit à Paris, et y vécut d'abord en donnant des leçons de clavecin. Quelques années après, il obtint la place d'organiste de Saint-Merry. Inférieur à Daquin, à Calvière et surtout à Couperin, il n'était cependant pas sans talent dans l'exécution. Sa douceur lui avait fait beaucoup d'amis qui exagéraient son mérite; cette bienveillance qui lui était acquise fit faire quelquefois des injustices à ses concurrents dans les épreuves d'orgue où il se présentait. C'est ainsi qu'il l'emporta un jour sur Calvière, bien supérieur à lui, quoique Couperin fût au nombre des juges. Ce fut peut-être aussi cette bienveillance qui lui fit obtenir, en 1727, une des places d'organistes du roi. Vers 1745 Dagincourt renonça à toutes ses places, et se retira à Rouen, où il mourut environ douze ans après. En 1733 il avait publié à Paris un livre de pièces de clavecin, ouvrage faible d'invention, et qui prouve peu d'habileté dans l'art d'écrire.

DAGNEAUX (Pierre), maître de musique de l'église paroissiale de Saint-Magloire à Pontorson, en Bretagne, dans le dix-septième siècle, a publié une messe à quatre voix de sa composition, intitulée *Missa quatuor vocum ad imitationem moduli :* Vox exultationis; Paris, Robert Ballard, 1666, in-fol.

DAHMEN (Jean-André), habile violoncelliste et compositeur pour son instrument, naquit en Hollande vers le milieu du dix-huitième siècle. Il vivait à Londres en 1794. On connaît de sa composition plusieurs œuvres de duos et de sonates pour le violoncelle, gravés à Londres, à Paris, et à Offenbach ; trois quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 3, Offenbach, 1798 ; et trois trios pour deux violons et basse, Paris, Érard. Dans son œuvre seizième, composé de trois duos pour deux violons, Paris, Naderman, son nom est écrit *Dammen.* Dahmen a eu deux fils qui ont vécu en Hollande : l'aîné était flûtiste à Amsterdam; l'autre, corniste à Rotterdam.

DALAYRAC (Nicolas), compositeur dramatique, naquit à Muret en Languedoc, le 13 juin 1753. Dès son enfance, un goût passionné pour la musique se manifesta en lui; mais son père, subdélégué de la province, qui n'aimait point cet art, et qui destinait le jeune Dalayrac au barreau, ne consentit qu'avec peine à lui

(1) M. l'abbé Langlois lui donne le prénom de François, d'après les registres de la cathédrale de Rouen, dans sa *Revue des maîtres de chapelle et musiciens de la métropole de Rouen,* insérée dans le *Précis analytique des travaux de l'Academie des Sciences, belles-lettres et arts de cette ville;* Rouen, 1850. D'après les mêmes documents, Dagincourt obtint l'orgue de la cathédrale de Rouen en 1706, conserva cette place jusqu'en 1758, et eut pour successeur Laurent Desmazures, de Marseille, d'où il suit que la date de 1735 donnée par Laborde, dans son *Essai sur la musique,* comme celle de la mort de Dagincourt, est fausse. Dans l'intervalle de cinquante-deux ans, pendant lequel Dagincourt conserva sa place d'organiste de la cathédrale de Rouen, il dut avoir des remplaçants, puisqu'il occupa d'autres emplois à Saint-Ouen, à Paris et à Versailles.

Digitized by Google

donner un maître de violon, qui lui fit bientôt négliger le *Digeste* et ses commentateurs. Le père s'en aperçut, supprima le maître, et notre musicien n'eut d'autre ressource que de monter tous les soirs sur le toit de la maison pour étudier sans être entendu. Les religieuses d'un couvent voisin trahirent son secret; alors ses parents, vaincus par tant de persévérance, et craignant que cette manière d'étudier n'exposât les jours de leur fils, lui laissèrent la liberté de suivre son penchant. Désespérant d'en faire un jurisconsulte, on l'envoya à Paris en 1774, pour être placé dans les gardes du comte d'Artois. Arrivé dans cette ville, Dalayrac ne tarda point à se lier avec plusieurs artistes, particulièrement avec Langlé, élève de Caffaro, qui lui enseigna l'harmonie. Ses premiers essais furent des quatuors de violon, qu'il publia sous le nom d'un compositeur italien. Poussé par un goût irrésistible vers la carrière du théâtre, il écrivit en 1781 la musique de deux opéras-comiques intitulés *le Petit Souper* et *le Chevalier à la mode*, qui furent représentés à la cour et qui obtinrent du succès. Enhardi par cet heureux essai, il se hasarda sur le théâtre de l'Opéra-Comique, et débuta en 1782 par *l'Éclipse totale*, qui fut suivie du *Corsaire*, en 1783. Dès lors il se livra entièrement à la scène française; et dans l'espace de vingt-six ans, ses travaux, presque tous couronnés par le succès, s'élevèrent au nombre de cinquante opéras. En voici la liste avec les dates : 1° *L'Éclipse totale*, 1782. — 2° *Le Corsaire*, 1783. — 3° *Les Deux Tuteurs*, 1784. — 4° *La Dot*, 1785. — 5° *L'Amant-statue*, id. — 6° *Nina*, 1786. — 7° *Azemia*, 1787. — 8° *Renaud d'Ast*, id. — 9° *Sargines*, 1788. — 10° *Raoul de Créqui*, 1789. — 11° *Les Deux Petits Savoyards*, id. — 12 *Fanchette*, id.— 13° *La Soirée orageuse*, 1790. — 14° *Vert-Vert*, id. — 15° *Philippe et Georgette*, 1791.— 16° *Camille, ou le Souterrain*, id. — 17° *Agnès et Olivier*, id. — 18° *Élise-Hortense*, 1792. — 19° *L'Actrice chez elle*, id. — 20° *Ambroise, ou Voilà ma journée*, 1793. — 21° *Roméo et Juliette*, id. — 22° *Urgande et Merlin*, id. — 23° *La Prise de Toulon*, id. — 24° *Adèle et Dorsan*, 1794. — 25° *Arnill*, 1795. — 26° *Marianne*, id. — 27° *La Pauvre Femme*, id. — 28° *La Famille américaine*, 1796. — 29° *Gulnare*, 1797. — 30° *La Maison isolée*, id. — 31° *Primerose*, 1798. — 32° *Alexis, ou l'Erreur d'un bon père*, id. — 33° *Le Château de Monténéro*, id.— 34° *Les Deux Mots*, id. — 35° *Adolphe et Clara*, 1799. — 36° *Laure*, id. — 37° *La Leçon, ou la Tasse de glace*, id. — 38° *Catinat*, 1800. — 39° *Le Rocher de Leucade*, id. — 40° *Maison à vendre*, id. — 41° *La Boucle de cheveux*, 1801.— 42° *La Tour de Neustadt*, id. — 43° *Picaros et Diégo*, 1803. — 44° *Une Heure de mariage*, 1804. — 45° *La Jeune Prude*, id. — 46° *Gulistan*, 1805. — 47° *Lina, ou le Mystère*, 1807. — 48° *Koulouf, ou les Chinois*, 1808. — 49° *Le Poëte et le Musicien*, 1811. En 1804 il avait donné à l'Opéra un ouvrage intitulé *Le Pavillon du Calife*, en un acte; depuis sa mort on a arrangé cette pièce pour le théâtre Feydeau, où elle a été représentée en 1822, sous le titre du *Pavillon des Fleurs*.

Dalayrac avait le mérite de bien sentir l'effet dramatique et d'arranger sa musique convenablement pour la scène. Son chant est gracieux et facile, surtout dans ses premiers ouvrages; malheureusement ce ton naturel dégénère quelquefois en trivialité. Nul n'a fait autant que lui de jolies romances et de petits airs devenus populaires; genre de talent nécessaire pour réussir auprès des Français, plus chansonniers que musiciens. Son orchestre a le défaut de manquer souvent d'élégance; cependant il donnait quelquefois à ses accompagnements une couleur locale assez heureuse : tels sont ceux de presque tout l'opéra de *Camille*, de celui de *Nina*, du chœur des matelots d'*Azémia* et de quelques autres. On peut lui reprocher d'avoir donné souvent à sa musique des proportions mesquines; mais ce défaut était la conséquence du choix de la plupart des pièces sur lesquelles il écrivait; pièces plus convenables pour faire des comédies ou des vaudevilles que des opéras. Que faire, en effet, sur des ouvrages tels que *les Deux Auteurs, Philippe et Georgette, Ambroise, Mariane, Catinat, la Boucle de Cheveux, Une Heure de mariage, la Jeune Prude*, et tant d'autres? Dalayrac était lié avec quelques gens de lettres qui ne manquaient pas de lui dire, en lui remettant leur ouvrage : « Voici ma pièce; elle « pourrait se passer de musique; ayez donc soin « de ne point en ralentir la marche. » Partout ailleurs un pareil langage eût révolté le musicien; mais, en France, le public se connaissait en musique comme les poëtes, et, pourvu qu'il y eût des chansons, le succès n'était pas douteux. C'est à ces circonstances qu'il faut attribuer le peu d'estime qu'ont les étrangers pour le talent de ce compositeur, et l'espèce de dédain avec lequel ils ont repoussé ses productions. Ce dédain est cependant une injustice; car on trouve dans ses opéras un assez grand nombre de morceaux dignes d'éloge. Presque tout *Camille* est excellent; rien de plus dramatique que le trio de la cloche au premier acte, le duo de Ca-

mille et d'Alberti, et les deux premiers finales. La couleur de Nina est sentimentale et vraie; enfin on trouve dans *Azémia,* dans *Roméo et Juliette,* et dans quelques autres opéras, des inspirations très-heureuses.

Deux pièces de Dalayrac, *Nina* et *Camille,* ont été traduites en italien et mises en musique, la première par Paisiello, et la seconde par Paër; et comme on veut presque toujours comparer des choses faites dans des systèmes qui n'ont point d'analogie, les journalistes n'ont pas manqué d'immoler Paisiello à Dalayrac, et d'exalter l'œuvre du musicien français aux dépens de celle du grand maître italien. Sans doute la *Nina* française est excellente pour le pays où elle a été faite; mais le chœur *Dormi o cara,* l'air de Nina au premier acte, l'admirable quatuor *Come! partir!* et le duo de Nina et de Lindoro, sont des choses d'un ordre si supérieur, que Dalayrac, entraîné par ses habitudes, et peut-être par ses préjugés, n'eût pu même en concevoir le plan. Il est vrai que le public parisien a pensé longtemps comme les journalistes; mais ce n'est pas la faute de Paisiello.

Le talent estimable de Dalayrac était rehaussé par la noblesse de son caractère. En 1790, au moment où la faillite du banquier Savalette de Lange venait de lui enlever le fruit de dix ans de travaux et d'économie, il annula le testament de son père qui l'instituait son héritier au préjudice d'un frère cadet. Il reçut en 1798, sans l'avoir sollicité, le diplôme de membre de l'Académie de Stockholm, et, quelques années après, fut fait chevalier de la Légion d'honneur, lors de l'institution de cet ordre. Il venait de finir son opéra : *le Poete et le Musicien,* qu'il affectionnait, lorsqu'il mourut à Paris, le 27 novembre 1809, sans avoir pu mettre en scène ce dernier ouvrage. Il fut inhumé dans son jardin à Fontenay-sous-Bois. Son buste, exécuté par Cartelier, a été placé dans le foyer de l'Opéra-Comique, et sa vie écrite par R. C. G. P. (René-Charles-Guilbert Pixerécourt), a été publiée à Paris, en 1810, un vol. in-12.

Après que l'assemblée nationale eut rendu les décrets qui réglaient les droits de la propriété des auteurs dramatiques, les directeurs de spectacles se réunirent pour élever des contestations contre les dispositions de ces décrets, et firent paraître une brochure à ce sujet. Peu de temps après la publication de cet écrit, Dalayrac fit imprimer une réfutation de ce qu'il contenait, sous ce titre : *Réponse de Dalayrac à MM. les directeurs de spectacles, réclamant contre deux décrets de l'Assemblée nationale de 1789, lue au comité d'instruction publique, le 26 décembre 1791*; Paris, 1791, dix-sept pages in-8°.

DALBERG (Charles-Théodore-Antoine-Marie, prince de), né au château de Herrnsheim, le 8 février 1744, fut évêque de Ratisbonne, d'Aschaffenbourg et de Wetzlar, archevêque, archichancelier de l'Empire, et prince primat de la Confédération du Rhin. Il mourut à Ratisbonne le 10 février 1817. La vie politique de ce personnage n'appartient pas à un livre de la nature de celui-ci. Savant et philosophe, il fut un des hommes les plus distingués de l'Allemagne dans la seconde moitié du dix-huitième siècle et au commencement de celui-ci. Au nombre de ses ouvrages, on remarque : *Principes d'esthétique* (Francfort, 1794); *de l'Influence des sciences et des beaux-arts sur la tranquillité publique* (Von der Einflusse der Wissenschaften und Schœnenkünste in Beziehung auf œffentliche Ruhe; Erfurt, 1793, in-8°), enfin quelques morceaux détachés sur les arts, dans les journaux littéraires et scientifiques. On y trouve des considérations sur la musique.

DALBERG (Jean-Frédéric-Hugues, baron de), frère du prince primat de la confédération du Rhin, est né à Coblence en 1752. Après avoir été successivement conseiller de l'électeur de Trèves à Coblence, et chanoine de Worms, il est mort à Aschaffenbourg en 1813. Il était pianiste habile et compositeur de la bonne école. On connaît de lui vingt-huit œuvres de musique pratique, consistant en quatuors pour piano, hautbois, cor et basson; trios pour piano, violon et violoncelle; duos pour deux pianos; plusieurs œuvres de sonates, dont quelques-unes à quatre mains; des variations, des polonaises, des canons, des chansons allemandes et françaises, et enfin une cantate intitulée *les Plaintes d'Ève* (extraite de *la Messiade* de Klopstock), publiée à Spire, en 1785. Le baron de Dalberg s'est aussi fait connaître comme écrivain sur la musique par les ouvrages suivants : 1° *Blick eines Tonkünstlers in die Musik der Geister, an Philipp Haake* (Coup d'œil d'un musicien sur la musique des esprits de Philippe Haake); Manheim, 1777, in-12 de vingt et une pages. — 2° *Von Erkennen und Erfinden* (du Savoir et de l'Invention); Francfort, 1791, in-8°. Ce petit ouvrage renferme des vues assez fines sur l'invention et le génie musical. — 3° *Gita-govinda, oder Gesænge eines indianischen Dichters, mit Erlaüterungen* (*Gita-govinda,* ou Chants d'un poëte indien, avec des éclaircissements). — 4° *Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie* (Recherches sur l'origine de

l'harmonie), in-8°; Erfurt, 1801. On y trouve des aperçus curieux sur l'affinité des tons et leurs rapports consonnants et dissonants. La partie historique ne présente pas moins d'intérêt; on y remarque des observations : 1° sur les instruments des anciens et leur usage; 2° sur l'échelle musicale d'*Olympe*, citée par Plutarque, et son analogie avec celle des Chinois et une ancienne gamme écossaise; 3° sur plusieurs échelles anciennes; 4° sur la culture de la musique chez les Chinois, les Indiens et les Grecs; 5° sur l'ancienne *lyre* à quatre cordes, particulièrement sur celle d'*Orphée*; 6° sur les premiers essais de la musique à plusieurs parties; 7° *Ueber die Musik der Indier* (Sur la musique des Indiens, traduit de l'anglais de William Jones, et accompagné de notes et d'additions, cent cinquante pages in-4°; Erfurt, 1802). L'original de ce mémoire, composé par W. Jones, président de la Société de Calcutta, a été inséré dans le troisième volume des *Transactions* de cette Société, publié à Londres, en 1792. Il renferme des renseignements intéressants sur cette matière; malheureusement les bornes d'un mémoire académique n'avaient pas permis à son auteur de faire usage de tous les matériaux qu'il avait rassemblés. Le baron de Dalberg, pour suppléer à ses omissions, s'est occupé pendant plusieurs années à recueillir des notices authentiques sur la musique des Indiens, des Persans, des Arabes et des Chinois. Sir Richard Jonhson, ami et collègue de W. Jones, lui communiqua les dessins des mythes musicaux des Indiens, qui n'avaient point encore été gravés à Londres. Pour ne rien laisser à désirer, le traducteur, qui était parvenu à se procurer une collection rare de chansons indiennes, publiée à Calcutta, en 1789, par *W. Hamilton Bird*, en enrichit son travail, en y ajoutant plusieurs airs arabes, persans et chinois, pour en faire la comparaison avec ceux des Hindous. Ce volume et le travail de Villoteau, dans la description de l'Égypte, sont ce qu'il y a de mieux sur la musique des peuples orientaux. — 8° *Die Aeolsharfe, eine allegorischer Traum* (La Harpe éolienne, songe allégorique); Erfurt, 1801, soixante-douze pages in-8°. On y trouve des détails sur le mécanisme de cet instrument; mais l'ouvrage de M. Kastner (*voy.* ce nom) sur le même sujet a rendu celui de Dalberg inutile. — 9° *Ueber griechische Instrumental Musik und ihre Wirkung* (sur la Musique instrumentale des Grecs et ses effets), dans la *Gazette musicale de Leipsick*, neuvième année, p. 17.

Le baron de Dalberg ne s'est point borné à des travaux sur la musique : il est auteur d'un ouvrage estimé sur les religions de l'Orient, auquel il a donné le cadre d'un roman, et qu'il a intitulé *Histoire d'une famille Druse;* ce livre a été traduit en français sous le titre de *Mehald et Zedli*; Paris, 1811, deux volumes in-12.

DALLA BELLA (Dominique), maître de chapelle de la cathédrale de Trévise, vécut au commencement du dix-huitième siècle. Il se fit connaître comme compositeur de musique d'église et de musique instrumentale. Kiesewetter possédait de cet artiste, en manuscrits, dont plusieurs autographes : Trois messes à 4 voix, une à trois, pour 2 ténors et basse; une *idem* à 8 avec violons; une messe de *Requiem* à 4 voix pour 2 ténors, baryton et basse; une messe funèbre à 4 avec orgue; deux *Gloria* à 4 avec violons; un *Te Deum* à 6 voix en deux chœurs; des psaumes de *Tierce* à 8 voix en deux chœurs, avec violons; le psaume *Deus in adjutorium* à 4 avec orchestre: un *Veni Creator* à 4 avec instruments; un *Salve regina* pour soprano seul avec 2 violons, violoncelle et basse continue; un autre *Salve Regina* à 4 avec orgue; l'hymne *Veni sponsa Christi* à 4 avec violons. Tous ces ouvrages sont aujourd'hui à la bibliothèque impériale de Vienne.

DALLA CASA (Louis), professeur de piano, né en Italie et fixé à Paris, s'est fait connaître par une méthode de piano intitulée l'*Art de déchiffrer*. Cet ouvrage, formé sur un plan nouveau, a été approuvé en 1854 par le comité des études du Conservatoire de Paris, et par l'Académie des beaux-arts de l'Institut, sur le rapport de M. Ambroise Thomas.

DALLANS (Ralph), constructeur d'orgues anglais, vivait à Londres vers le milieu du dix-septième siècle. Il est mort à Greenwich, au mois de février 1672. Dallans a construit les orgues du nouveau Collége et de l'École de musique à Oxford.

DALL'ARMI (Jean), mathématicien, né dans le Tyrol vers la fin du dix-huitième siècle, et qui s'est fixé à Rome vers l'année 1814, a publié dans cette ville: 1° *Ristretto di fatti acustici, letto nell' Academia de' Lincei*; Rome, 1821, édition lithographique autographiée. — 2° *Estratto del Ristretto di fatti acustici, provenienti dall' autore;* ibid., 1821. — 3° *Parte seconda del Ristretto di fatti austici*; ibid. 1821. Ces recherches sur l'acoustique ont été insérées dans le *Giornale arcadico di Roma*, novembre 1821, p. 164; décembre, p. 321 (1821); janvier 1822, p. 48; février, p. 221 (1822).

DALLERY (Charles), constructeur d'orgues, né à Amiens vers 1710, exerça d'abord

Digitized by Google

la profession de tonnelier dans sa ville natale. Doué d'un esprit d'invention pour la mécanique, il entreprit de réformer celle des orgues, dont le bruit désagréable nuisait à l'effet de ces instruments; réforme que personne avant lui n'avait tenté de faire. C'est à lui qu'on doit les belles orgues de Saint-Nicolas-aux-Bois, de l'abbaye de Clairmarais, en Flandre, et enfin le bel orgue de l'abbaye d'Anchin, instrument à cinq claviers, dont ceux du positif et du grand orgue ont cinq octaves, ceux de récit et d'écho, trois octaves, et celui de pédale deux octaves et demie. Cet orgue est maintenant à l'église de Saint-Pierre à Douai; malheureusement l'emplacement n'était pas assez grand pour le remonter dans ses proportions primitives, et l'on a été obligé de réduire à cinquante-deux le nombre de ses registres, qui était originairement de soixante-quatre. Mais, tel qu'il est, c'est encore un magnifique instrument. L'auteur de cette Biographie l'a joué pendant plusieurs années, et, par l'étude qu'il avait faite des qualités et des défauts de ses différents registres, était parvenu a en tirer des combinaisons de jeux d'un grand effet. On ignore l'époque de la mort de Dallery.

DALLERY (PIERRE), neveu du précédent et son élève dans la facture des orgues, est né le 6 juin 1735, à Buire-le-Sec, près de Montreuil-sur-Mer. Jusqu'à l'âge de vingt-six ans, il travailla sous la direction de son oncle, et l'aida dans la construction des orgues dont il vient d'être parlé. Son premier ouvrage fut l'orgue des missionnaires de Saint-Lazare, faubourg Saint-Denis, dont toutes les parties pouvaient déjà servir de modèle sous le rapport de la mécanique. Clicquot, qui fut appelé comme arbitre pour la réception de cet orgue, donna les plus grands éloges à son auteur, le chargea de la reconstruction de l'orgue de la paroisse Saint-Laurent, et finit par s'associer à lui. C'est à la réunion de ces hommes habiles que la capitale dut les orgues magnifiques de Notre-Dame, de Saint-Nicolas des Champs, de Saint-Merry, de la Sainte-Chapelle, de la chapelle du roi à Versailles, et d'une multitude d'autres qui n'existent plus. Leur association cessa avant que Clicquot eût entrepris la construction de l'orgue de Saint-Sulpice. On dit que cet habile artiste, mécontent de ce dernier ouvrage, s'écria que, depuis sa séparation avec Pierre Dallery, il n'avait plus rien fait de bon. C'est de ce moment que date la réputation que ce dernier s'est acquise. Il refit à neuf l'orgue des Missionnaires de Saint-Lazare en lui donnant l'harmonie qui lui manquait. Il fit ensuite le joli orgue de la paroisse de Sainte-Suzanne de l'Ile de France, ceux de la Madeleine d'Arras, de la paroisse de Bagnole, de Charonne, du chapitre de Saint-Étienne des Grès, etc., sans compter les petites orgues de chambre, dont l'invention est faussement attribuée par dom Bédos à un facteur nommé *Lépine*, qui n'en a jamais fait, mais qui a fabriqué des clavecins organisés. Dallery s'est retiré en 1807, et a cessé de travailler après avoir terminé des réparations à l'orgue de Saint-Étienne-du-Mont.

Les descendants des deux facteurs qui viennent d'être nommés n'ont pas soutenu l'éclat du nom qu'ils portaient. Le premier, Pierre-François Dallery, né à Paris en 1764, était élève de son père et de Henri Clicquot. Il fut presque toujours employé à des réparations ou à des reconstructions d'anciennes orgues, et n'eut jamais occasion de faire de grands travaux. L'état de gêne dans lequel il passa presque toute sa vie lui faisait employer de mauvais matériaux qui nuisaient à la solidité de ses ouvrages. Il mourut à Paris en 1833.

Son fils, Louis-Paul Dallery, eut le titre de *facteur du roi*. Il naquit à Paris le 24 février 1797. Son premier ouvrage, exécuté sous la direction de son père, fut l'orgue de la chapelle des Tuileries. Cet instrument lui fit peu d'honneur; car, deux ans après qu'il eut été mis en place, il fallut le démonter : les réparations qu'on y fit ne l'améliorèrent pas, et en 1830 il fallut le remplacer par un orgue d'Érard. Dallery a mieux réussi l'orgue de Bernay en Normandie, qu'il construisit en 1823. Ses travaux principaux consistent dans la reconstruction de l'orgue de Saint-Ouen à Rouen, terminée en 1838, et qui a coûté 30,000 francs; dans la même année, la réparation de l'orgue de la cathédrale de Paris; en 1842, celle de l'orgue de l'église Saint-Thomas d'Aquin; et en 1844, la reconstruction de l'orgue de Saint-Germain l'Auxerrois. Tout cela est plus ou moins médiocre.

DALLERY (THOMAS-CHARLES-AUGUSTE), fils de Charles, naquit à Amiens le 4 septembre 1754, et mourut à Jouy-en-Josas (Seine-et-Oise), le 1er juin 1835. Doué de dispositions naturelles pour la mécanique, il construisit à l'âge de douze ans de petites horloges à équation : plus tard il se livra à la profession de son père, et introduisit dans la partie mécanique des orgues quelques améliorations dont M. Chopin, son gendre, a parlé dans un mémoire présenté à l'Académie des sciences de l'Institut de France en 1844, mais dont il n'indique pas la nature. Il paraît toutefois que le mérite de Dallery dans la facture des orgues était hors de contestation, car on lui confia la construction d'un grand orgue pour la cathédrale d'Amiens. M. Chopin dit que

la somme accordée pour la confection de cet instrument avait été portée à *quatre cent mille livres :* il y a sans doute une erreur dans ce chiffre, car jamais orgue, quelle qu'en fût la dimention, n'a occasionné une dépense qui approchât de cette somme. Quoi qu'il en soit, celui qui avait été projeté pour la cathédrale d'Amiens ne fut pas fait, parce que les églises furent fermées au milieu des excès de la révolution française. Dallery porta alors ses vues sur d'autres objets ; il construisit des clavecins organisés, et son génie de mécanicien s'appliqua au perfectionnement de la harpe à pédales. A cette époque les demi-tons de la harpe se produisaient par la pression de petits sabots ou crochets sur les cordes, au moyen de tringles de fer que faisaient agir les pédales. Ce mécanisme grossier occasionnait à chaque instant le frisement des cordes et produisait une sonorité défectueuse. Dallery imagina un nouveau système par lequel les chevilles était rendues mobiles, raccourcissaient les cordes en tournant sur leur axe, et produisaient ainsi les demi-tons. Un harpiste habile de ce temps, nommé *Rouelle*, eut connaissance de ce mécanisme ingénieux ; il y fit quelques changements de peu d'importance, et en vendit la propriété à Cousineau, harpiste et luthier de Paris (*voy.* COUSINEAU), qui construisit quelques harpes d'après ce principe ; mais les dérangements fréquents de ce mécanisme compliqué en empêchèrent le succès, et le beau mécanisme à fourchettes, imaginé par Érard, eut bientôt fait oublier l'invention de Dallery. Cet habile mécanicien se distingua surtout par la conception de l'application de la vapeur à la navigation, et de l'hélice comme propulseur. L'essai en fut fait sur la Seine à Bercy, en 1803, et le 29 mars de la même année Dallery en prit un brevet d'invention sur le dépôt de plans et de dessins; mais, ruiné par la construction de son bateau et des machines qui le mettaient en mouvement, et n'ayant obtenu aucun encouragement du gouvernement, il détruisit le tout. Ce ne fut qu'en 1844 que M. Chopin, ayant présenté un mémoire accompagné de toutes les pièces justificatives à l'Académie des sciences, cette compagnie savante a constaté par son rapport la priorité d'invention de Dallery dans le système de la navigation à vapeur et à hélice qui rend aujourd'hui des services si importants.

DALLOGLIO (DOMINIQUE), violoniste et compositeur, naquit à Padoue au commencement du dix-huitième siècle. En 1735 il se rendit à Saint-Pétersbourg avec son frère, et y resta pendant vingt-neuf ans au service de la cour. Il demanda sa démission en 1764, et se mit en route pour retourner dans sa patrie; mais il ne put atteindre le but de son voyage, car il fut frappé d'apoplexie près de Narva, où il mourut. On a gravé à Vienne douze solos pour le violon, de sa composition. Il a laissé en manuscrit plusieurs symphonies, des concertos de violon, des solos pour le même instrument, et quelques solos pour l'alto, dont on a conservé des copies en Allemagne.

DALLOGLIO (JOSEPH), frère cadet du précédent, célèbre violoncelliste, naquit à Venise. En 1735 il entra au service de la cour de Russie avec son frère, et s'y fit admirer par la supériorité de son talent pendant vingt-neuf ans. En 1764 il quitta Saint-Pétersbourg, et se rendit à Varsovie, où le roi de Pologne lui conféra la charge de son agent auprès de la république de Venise.

DALL'OLIO (JEAN-BAPTISTE), écrivain cité par Lichtenthal (*Dizzion. e Bibliogr. della musica*) comme auteur des dissertations suivantes : 1° *Memoria sull' applicazione della matematica alla musica* (Mémoire sur l'application des mathématiques à la musique), inséré dans les *Memor. di matem. e di fisica della soc. ital. delle scienze*, t. IX; Modène, 1802, p. 609-625. — 2° *Memoria sul preteso ripristinamento del genere enarmonico de' Greci* (Mémoire sur le prétendu renouvellement du genre enharmonique des Grecs), dans le même recueil, t. X, p. 636, 939, 1803. Ce mémoire est une réfutation de la lettre écrite par le comte Giordani Riccati à son élève Jean-Baptiste Bortolani, laquelle est insérée dans la *Raccolta Ferrarese di opuscoli scientifici ;* Venise, 1787, t. XIX, p. 129. Bortonali, ne sachant comment expliquer un passage d'un air de Jomelli, avait demandé des éclaircissements à son maître, qui lui répondit qu'il y avait retrouvé le genre enharmonique des Grecs. Il a été publié, dans le *Giornale dell' italiana letteratura* (Padoue, 1805, t. XI, p. 65-70), une lettre d'un anonyme, sous le titre de *Lettere d'un filarmonico*, etc., dans laquelle on prouve que le passage de Jomelli a trompé également le comte Riccati et Dall'Olio. — 3° *Memoria sopra la tastatura degli organi e de' cembali* (Mémoire sur les claviers des orgues et des clavecins), dans les *Mem. di matem. e di fisica*, etc., t. XIII, part. 1, p. 374-380; Modène, 1807.

DALLUM (ROBERT), constructeur d'orgues anglais qui a joui d'une grande réputation en son temps, naquit à Lancaster en 160?, et mourut à Oxford en 1665.

DALMIÈRES (LÉON), organiste de la grande église de Saint-Étienne (Loire), actuelle-

Digitized by Google

ment vivant (1857), s'est fait connaître par les ouvrages intitulés : 1° *Le Cantique*, recueil périodique d'airs, de cantiques et de motets à une ou plusieurs voix, etc. gr. in-8° de 48 pages, paraissant de deux en deux mois, années 1849 à 1857. — 2° *Les Chants chrétiens du village*, cantiques à voix seule, paraissant par séries de 3 cahiers formant 48 pages in-18; Saint-Étienne, chez l'auteur. — 3° Album de romances pour les pensionnats; ibid. — 4° *Le Plain-Chant accompagné au moyen des notions les plus simples, réduites à cinq formules harmoniques;* avec un Appendice ou Dictionnaire des mots dont l'usage est le plus fréquent; ibid., un vol. gr. in-8°.

DALVIMARE (Martin-Pierre), né en 1770, à Dreux (Eure-et-Loir), d'une famille distinguée, apprit dans sa jeunesse la musique comme art d'agrément, et fut obligé d'en faire une ressource pour son existence, après les troubles de la révolution de 1789. Il avait acquis un talent remarquable sur la harpe; dès qu'il fut arrivé à Paris, il y produisit une assez vive sensation. D'ailleurs, homme du monde, et possédant des connaissances variées qu'il est rare de rencontrer chez un musicien, il était bien accueilli partout, et il eût bientôt des liaisons d'amitié avec les artistes et les gens de lettres les plus renommés de cette époque. On voit par l'acte de mariage du poëte Legouvé (15 pluviôse an XI, ou février 1803, mairie du deuxième arrondissement de Paris), que Dalvimare fut un de ses témoins, et qu'il avait alors trente-deux ans révolus. Admis comme harpiste à l'Opéra dès l'an VIII (1800), il eut sa nomination définitive à cette place au mois de fructidor an IX. A l'époque de la formation de la musique particulière de l'empereur Napoléon, M. Dalvimare en fut aussi nommé le harpiste. Au mois de septembre 1807, il eut le titre de maître de harpe de l'impératrice Joséphine. Un heureux changement dans sa fortune ayant permis à cet artiste de renoncer à l'exercice de son talent pour vivre, il donna sa démission de toutes ses places, le 12 mars 1812, et se retira à Dreux, où il vivait encore en 1837. Par une faiblesse singulière, il n'aimait pas qu'on lui parlât de sa carrière d'artiste, qui n'a rien eu que d'honorable, et voulait faire oublier jusqu'à ses succès. Son premier ouvrage fut une symphonie concertante pour harpe et cor, qu'il composa avec Frédéric Duvernoy, et qu'il publia en l'an VII (1798); cependant il n'a compté pour son premier œuvre qu'un recueil de romances avec accompagnement de piano ou de harpe qu'il a publié quelque temps après, chez Pleyel. Ses autres productions sont : 1° Trois sonates pour harpe et violon, op. 2; Paris, S. Gaveaux. — 2° Trois idem, op. 9; Paris, Érard. — 3° Trois idem, op. 12; Paris, Pleyel. — 4° Trois idem, op. 14; Paris, Érard. — 5° Trois idem, op. 15; ibid. — 6° Grande sonate avec violon, op. 33; ibid. — 7° Premier duo pour deux harpes; Paris, Cousineau (Lemoine aîné). — 8° Deuxième duo, idem, ibid. — 9° Premier duo pour harpe et piano, op. 22; Paris, Érard. — 10° Deuxième duo pour harpe et piano; Paris, Dufaut et Dubois. — 11° Troisième duo idem, op. 31; Paris, Érard. — 12° Recueil d'airs connus variés pour la harpe; ibid. — 13° Thème varié, op. 21; ibid. — 14° Scène pour la harpe, op. 23; ibid. — 15° Fantaisie sur le pas russe, op. 24; ibid. — 16° Airs russes variés, op. 25; ibid. — 17° Fantaisie et variations sur l'air de *Léonce*, Paris, Frey. — 18° Air tyrolien varié; Paris, Érard. — 19° Airs des *Mystères d'Isis* en pots-pourris et variés; Paris, Pleyel. — 20° *Fandango* varié; Paris, Érard. — 21° Fantaisie sur l'air : *Mon Cœur soupire;* ibid. — 22° idem, sur l'air : *Un jeune troubadour;* ibid. — 23° idem sur un thème donné; ibid. — 24° idem et douze variations sur un air piémontais; ibid. — 25° idem et variations sur l'air : *Charmant Ruisseau ;* Paris, Janet. — 26° Plusieurs recueils de romances, œuvres 4, 13, 15, 20; Paris, Pleyel et Érard. — 27° Beaucoup d'airs et d'ouvertures d'opéras arrangés pour la harpe. — 28° Plusieurs morceaux pour harpe et cor, composés en collaboration avec Frédéric Duvernoy. En 1809 Dalvimare a composé pour le théâtre Feydeau un opéra-comique en un acte, intitulé *le Mariage par imprudence*. La musique de cet ouvrage était faible; la pièce ne réussit point, et l'on dit alors que la plus grande *imprudence* était celle des auteurs qui l'avaient fait jouer. La partition de cet opéra a été cependant gravée à Paris, chez Érard.

DAMANCE (le père), religieux trinitaire de la Rédemption des Captifs, organiste du couvent de son ordre, à Lisieux, vécut à la fin du dix-septième siècle. Il a laissé en manuscrit des pièces d'orgue qui sont à la bibliothèque impériale de Paris.

DAMAS (Frédéric), musicien peu connu, était, en 1831 cantor à Bergen, petite ville de l'île Rügen, dans la mer Baltique. On a de lui un livre intitulé *Hülfsbuch für Sængervereine der Schullehrer auf den Lande und in kleinen Landstædten* (Aide-mémoire de l'instituteur des sociétés de chanteurs dans les campagnes et petites villes); Berlin, Böth, 1839. Il a publié aussi des chœurs faciles pour les dimanches et fêtes, à l'usage des campagnes et des

petites villes ; ibid. Son premier ouvrage avait paru à Stralsund, en 1819, sous ce titre : *Ziffernchoralbuch zu allen Melodien der alten und neuen Stralsundischen Gesangbuch* (Livre choral en chiffres pour toutes les mélodies des anciens et des nouveaux livres de chant de Stralsund), in-8° de 72 pages avec une préface d'une feuille d'impression.

DAMAZE-DE-RAYMOND, littérateur, né à Agen vers 1770, était en 1802 chargé d'affaires de France près de la république de Raguse. Plus tard il revint à Paris, et fut attaché en qualité de rédacteur au *Journal de l'Empire*. Il fut tué en duel, le 27 février 1813, par suite d'une querelle de jeu. Homme peu estimé, il se faisait remarquer par le cynisme de ses articles plus que par le mérite de son style. On a de lui six lettres sur la musique, publiées dans le *Journal de l'Empire*, depuis le 7 juin jusqu'au 11 juillet 1812. Il y attaque scandaleusement le Conservatoire de Paris et les compositeurs célèbres qui y étaient attachés ; mais il y fait preuve d'autant d'ignorance de l'art que de méchanceté. Dans une de ces lettres, il avait annoncé un *Essai sur la musique dramatique, le Grand Opéra, l'Opéra-Comique, le Conservatoire et les Compositeurs vivants;* mais cet écrit n'a point paru, et sans doute il n'est pas regrettable.

DAMCKE (Berthold), né le 6 février 1812 à Hanovre, a fait ses études au gymnase de cette ville, et y acquit ses premières connaissances musicales. En 1833 il entra à la chapelle royale en qualité de viole. L'année suivante, il donna un concert d'orgue dans lequel il fit entendre plusieurs morceaux de sa composition. Après avoir visité plusieurs villes où il se fit connaître avantageusement, il se fixa pendant quelque temps à Francfort-sur-le-Mein, et y compléta son instruction par les leçons de Scheible, de Ries et d'Aloys Schmitt. Il alla ensuite s'établir à Kreuznach, comme directeur de la société de musique et de la *Liedertafel*. Il y forma une société particulière de chant, pour laquelle il écrivit l'oratorio de *Déborah*, des chœurs pour le *Faust*, de Gœthe, et plusieurs psaumes. En 1837 il abandonna cette petite ville pour se rendre à Potsdam, où il était appelé comme directeur de musique de la Société philharmonique, et peu de temps après il y ajouta les fonctions de directeur de l'association pour l'exécution de la musique d'opéra. En 1841 M. Damcke accepta une position analogue à Kœnigsberg, où il demeura jusqu'en 1845. A cette dernière époque il alla s'établir à Pétersbourg, et s'y livra à l'enseignement du piano : enfin en 1855 il s'est rendu à Bruxelles, où il a épousé la sœur de M^me^ Servais, et s'est fixé comme professeur d'harmonie et de piano. En 1859 il s'est établi à Paris, où il est correspondant des journaux de musique de l'Allemagne et de la Russie. Les ouvrages publiés par cet artiste sont : 1° Des pièces caractéristiques pour piano, op. 13, 16, 25. — 2° Des petites pièces, au nombre de six, pour piano, sous le titre d'*Intermezzi*, op. 17. — 3° Des rondes sur des motifs d'opéras, op. 18, 22. — 4° Des thèmes variés. — 5° Des mélodies, op. 26. — 6° Des chants pour 4 voix d'hommes, op. 4, 19. — 7° Des chants à voix seule, et d'autres productions de genres différents. En 1840 M. Damcke a fait exécuter à Potsdam une ouverture de concert et l'oratorio de Noël. Dans l'année suivante il y fit entendre une ouverture composée pour un drame de Shakspeare, le 32^me^ psaume et un *Ave Maria*. En 1845 il fit représenter à Kœnigsberg l'opéra intitulé *Kætchen von Heilbronn* (Catherine de Heilbronn). On a aussi de cet artiste quelques articles insérés dans les journaux de musique, particulièrment dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*.

DAMMAS (Hellmuth), professeur de chant à Berlin, actuellement vivant, s'est fait connaître par plusieurs œuvres de compositions vocales parmi lesquelles on remarque 6 quatuors pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 3 ; 3 duos pour soprano et contralto avec piano, op. 8 ; Berlin, Bote et Bock ; 2 duos pour soprano et baryton avec piano, op. 12 ; Magdebourg, Heinrichshofen ; 4 chants à voix seule avec piano, op. 13 ; Berlin, Schlesinger ; 3 duos pour soprano et baryton avec piano, op. 14 ; Berlin, Guttentag.

DAMON, sophiste et musicien grec, naquit au bourg d'Oa, dans l'Attique. Il était élève d'Agatocle, et fut le maître de musique de Périclès et de Socrate. C'est à lui qu'on attribue l'invention du mode hypolydien. Platon lui a donné beaucoup d'éloges ; Galien (*de Placit. Hippoc.*) prétend que ce musicien, voyant un jour des jeunes gens que les vapeurs du vin et un air de flûte joué dans le mode phrygien avaient rendus furieux, les ramena tout à coup à un état de tranquillité en faisant jouer un air du mode dorien. Ce conte a été renouvelé plusieurs fois à propos de divers musiciens.

DAMON (William), organiste de la chapelle royale, sous le règne d'Élisabeth, naquit vers 1540. Il est principalement connu par une collection de psaumes à quatre parties, qu'il avait composés pour l'usage d'un de ses amis ; celui-ci, à l'insu de l'auteur, le livra au public sous le titre de *The psalmes of David in English metter, with notes of foure parts*

Digitized by Google

set unto them by Guglielmo Damon (les Psaumes de David en vers anglais, notés à quatre parties), Londres, 1579. La nouveauté de l'ouvrage ni la réputation de l'auteur ne purent le mettre en faveur. Ce défaut de succès le détermina à retirer les exemplaires et à les détruire avec tant de soin qu'il serait presque impossible d'en trouver un aujourd'hui. Damon se mit ensuite à en retoucher l'harmonie, et en publia une seconde édition qu'il intitula : *The former book of the music of M. William Damon, late one of Her Majesty's musicians, contayning all the tunes of David's psalms as they are ordinarely soung in the Church, most excellently by him composed into 4 parts; in which sett the tenor singeth the Church-tune*, Londres, 1591. Le second livre parut dans la même année; il ne différait du premier que par la place qu'occupait la mélodie; elle avait passé du ténor dans le dessus. On ignore l'époque de la mort de Damon; mais il est vraisemblable qu'elle précéda la publication de la deuxième édition du premier livre de ses psaumes, car il n'aurait pas dit lui-même au titre de cet ouvrage qu'il en avait *composé excellemment la musique*.

DAMOREAU (Mme Laure-Cinthie Montalant) a été d'abord connue sous le nom de *Mlle Cinti*. Elle est née à Paris le 6 février 1801, et a été admise au Conservatoire de musique de cette ville le 28 novembre 1808, dans une classe de solfége. Ses progrès furent rapides, et bientôt après elle put commencer l'étude du piano. Elle avait atteint l'âge de treize ans avant qu'on songeât à lui faire apprendre les éléments du chant. Je vois par les registres du Conservatoire qu'elle sortit de la classe de piano pour passer à l'étude de la vocalisation en 1814. Les événements politiques qui firent ensuite fermer cette école livrèrent mademoiselle Montalant à elle-même pour continuer ses études. Sa voix acquérait chaque jour plus de pureté, plus de moelleux. Excellente musicienne, et douée d'un précieux sentiment naturel du beau musical, elle sut se bien diriger et mit à profit les leçons pratiques qu'elle recevait par l'audition des chanteurs habiles qui venaient à Paris, et particulièrement au Théâtre-Italien. Les commencements de sa carrière de cantatrice n'eurent cependant pas beaucoup d'éclat. Elle donnait quelques concerts où il allait peu de monde, parce qu'elle n'était pas connue; et puis elle ne venait pas des pays étrangers, et ce lui était un grand tort.

Le Théâtre-Italien, anéanti par la mauvaise administration de madame Catalani, fut rouvert en 1819, et mademoiselle Cinti, alors âgée de dix-huit ans, y fut engagée pour les rôles de seconde femme. Le premier rôle de quelque importance qu'elle chanta fut celui du page dans les *Noces de Figaro;* elle y mit beaucoup de grâce et de charme; mais le temps n'était pas venu pour elle de se faire remarquer des habitués de l'Opéra-Italien. Profitant de tout ce qu'elle entendait, elle se préparait en silence, par des études sérieuses, au brillant avenir dont elle avait le pressentiment. Ce ne fut que vers la fin de l'année 1821 qu'elle essaya ses forces dans les rôles de première femme; son talent avait déjà pris du développement; elle chanta bien, mais elle produisit peu d'effet : les dilettanti d'alors ne pouvaient se persuader qu'on pût bien chanter sans venir d'Italie, ou du moins sans y avoir été. Cependant le talent de mademoiselle Cinti était réel et grandissait chaque jour. En 1822 elle fut engagée par Ebers pour chanter pendant une saison à l'Opéra-Italien de Londres, au prix de 500 livres (environ 12,500 fr.). Les Anglais, qui estiment par-dessus tout la puissance de la voix, ne comprirent pas bien le mérite du chant fin et délicat de la cantatrice française; toutefois celle-ci eut lieu d'être satisfaite de l'effet qu'elle avait produit dans cette saison. Elle revint à Paris plus sûre d'elle-même, et dès ce moment elle commença à prendre dans son pays un rang parmi les cantatrices distinguées. Ses appointements, qui n'avaient été jusque-là que de 8,000 fr., furent portés à 12,000. L'arrivée de Rossini à Paris, en 1823, fut un événement heureux pour mademoiselle Cinti : trop bon connaisseur pour ne pas apprécier à sa valeur le mérite de cette jeune personne, il en dit son sentiment, et l'autorité de son jugement fit cesser les préventions qui avaient existé jusqu'à ce moment contre un des plus beaux talents qu'on eût entendus à Paris.

En 1825 l'administration de l'Opéra, ayant conçu le projet de changer son répertoire et de faire représenter des ouvrages de Rossini, comprit qu'elle devait avant tout engager des acteurs capables de chanter ces compositions. Le Théâtre-Italien était alors régi par la même administration; cette circonstance favorisa l'engagement de mademoiselle Cinti pour l'Opéra français; elle débuta le 24 février 1826 à ce théâtre, dans *Fernand Cortez*, et son triomphe fut complet. Jamais on n'avait entendu chanter avec une telle perfection dans le vieux sanctuaire des cris dramatiques. C'est de ce moment que date la renommée de madame Damoreau. Avec le succès, le sentiment de ses forces lui revint; ce succès ne l'éblouit pas, mais il lui fit prendre confiance en elle-même, et la fit redoubler d'efforts. Les rôles de première femme écrits pour elle dans

Digitized by Google

le Siége de Corinthe et dans *Moïse* achevèrent de mettre dans tout son éclat le beau talent qu'elle devait à la nature et surtout à l'art.

Des difficultés s'étant élevées entre l'administration et mademoiselle Cinti dans l'été de 1827, la cantatrice y mit fin en quittant brusquement l'Opéra pour se rendre à Bruxelles. Elle y excita la plus vive admiration dans les représentations qu'elle y donna. Toutefois cette ville n'offrait pas de ressources suffisantes pour un talent tel que le sien, et sa place ne pouvait être remplie à l'Opéra de Paris. Des concessions lui furent faites par l'administration de ce spectacle, et son retour fut décidé. Avant de quitter Bruxelles, mademoiselle Cinti épousa Damoreau, acteur du théâtre de cette ville, qui avait autrefois débuté sans succès à l'Opéra, puis au théâtre Feydeau, et qui joua ensuite en province. Cette union n'a point été heureuse. De retour à Paris, madame Damoreau y reprit avec éclat possession de son emploi à l'Opéra, et le talent qu'elle déploya dans *la Muette de Portici, le Comte Ory, Robert le Diable* et *le Serment*, acheva de mettre le sceau à sa réputation. Une dernière épreuve était nécessaire pour que le public fût persuadé de la beauté de ce talent; il fallait qu'il fût mis en parallèle avec les deux cantatrices les plus renommées de l'époque, c'est-à-dire mademoiselle Sontag et madame Malibran. L'occasion se présenta en 1829, où ces trois beaux talents se trouvèrent réunis à l'Opéra, dans le premier acte du *Matrimonio segreto*. Jamais réunion semblable n'avait eu lieu; jamais perfection comparable n'avait ému une assemblée. Madame Damoreau ne resta point au-dessous de ses célèbres rivales: peut-être même y eut-il plus de fini dans sa vocalisation. Son beau talent s'est encore perfectionné depuis ce temps, et je ne crains pas de dire qu'il a été un des plus parfaits qui peut-être a jamais existé parmi les cantatrices.

Des plans d'économie mal entendus empêchèrent de renouveler l'engagement de madame Damoreau à l'Opéra en 1835. Des propositions avantageuses lui furent faites alors pour l'Opéra-Comique; elles furent acceptées, et l'admirable cantatrice débuta à ce théâtre avec un succès immense vers la fin de l'année. L'administration de l'Opéra comprit qu'elle avait fait une faute en laissant s'éloigner de son théâtre une femme qu'elle ne pouvait remplacer par aucune autre; mais il était trop tard. Une carrière nouvelle et plus brillante s'était ouverte à l'Opéra-Comique pour madame Damoreau: ce fut pour elle qu'Auber écrivit ses opéras intitulés *le Domino noir, l'Ambassadrice, Zanetta*, et quelques autres; elle y a laissé des souvenirs ineffaçables. Retirée de la scène en 1843, elle chanta à Londres dans la même année, puis à la Haye, à Gand en 1845, à Pétersbourg, à Bruxelles en 1846, et fit un voyage en Amérique en société avec le violoniste Artôt. Madame Damoreau avait été nommée professeur de chant au Conservatoire de Paris en 1834: elle a donné sa démission de cette place au mois de janvier 1856, et s'est retirée à Chantilly, près de Paris, où elle vit en ce moment (1860). Madame Damoreau a publié un *Album de romances* (Paris, Troupenas), qui contient des morceaux pleins de charme, et quelques autres petites pièces détachées. Elle a écrit aussi une *Méthode de chant* dédiée à ses élèves; Paris, s. d., un vol. in-4°. Elle a eu un fils, mort jeune, qui s'est fait connaître par quelques jolies compositions pour le chant, et une fille, cantatrice devenue la femme de M. Wekerlin. (*Voy.* ce nom.)

DAMOUR et BURNETT, noms sous lesquels a paru un volume qui a pour titre: *Études élémentaires de la musique depuis les premières notions jusqu'à celles de la composition, divisées en trois parties: connaissances préliminaires; — Méthode de chant; — Méthode d'harmonie*; Paris, 1838, 1 vol. in-8° de 711 pages. La première partie de cet ouvrage est un plagiat déguisé par la forme; car tout le fond, et même une partie des exemples, sont empruntés au livre de l'auteur de cette *Biographie universelle*, intitulé *la Musique mise à la portée de tout le monde*; mais emprunt fait sans intelligence, et sous la forme du dialogue pour déguiser le larcin. Ce fut une spéculation de librairie. Quand il fallut traiter des parties de l'art qui dépassent les notions élémentaires, les plagiaires se virent hors d'état de continuer le travail; alors le libraire eut recours à Elwart, musicien instruit, qui fut chargé de tout ce qui concerne l'art du chant, l'harmonie et les instruments. Les premiers rédacteurs s'étaient arrêtés à la page 155; M. Elwart fit tout le reste, c'est-à-dire, les 556 dernières pages. En homme consciencieux, il ne suivit pas l'exemple de ses prédécesseurs; car il abandonna la théorie de l'harmonie exposée en abrégé dans la *Musique mise à la portée de tout le monde*, pour en développer une tout éclectique qui lui appartient. M. Elwart ne croit pas à l'existence de MM. Damour et Burnett, dont les noms se lisent au frontispice du livre, et les considère comme des pseudonymes.

DANA (Joseph), compositeur né à Naples et élève de Fenaroli, a écrit pour le théâtre Saint-Charles, en 1791, la musique de deux ballets qui ont pour titre: *la Finta Pazza per amore*, et *la Festa campestra*.

Digitized by Google

DANBY (Jean), musicien anglais qui vivait à Londres en 1790, a joui d'une grande réputation en Angleterre comme compositeur de *glees*. Il avait établi une école de chant fort estimée, et pour laquelle il a écrit un ouvrage élémentaire intitulé : *la Guida alla musica vocale*, publié à Londres en 1787. Il a fait imprimer aussi plusieurs recueils de *glees*, et l'on en a publié après sa mort une suite à trois, quatre et cinq voix, op. 6.

DANCLA (Jean-Baptiste-Charles), violoniste distingué, compositeur et professeur de son instrument au Conservatoire de Paris, est né à Bagnères de Bigorre (Hautes-Pyrénées), le 19 décembre 1818. Doué d'heureuses dispositions pour la musique, il fit de si rapides progrès sur le violon, qu'à l'âge de dix ans il put jouer le septième concerto de Rode en présence de ce grand artiste, qui, frappé de son habileté précoce, le fit entrer au Conservatoire de Paris, le 22 avril 1828. Admis d'abord dans la classe de M. Guérin, alors professeur adjoint, il fut bientôt assez avancé dans ses études pour devenir élève de Baillot. A l'âge de quinze ans il concourut pour son instrument, et obtint le premier prix dès son premier essai. La place de second violon solo de l'Opéra-Comique ayant été mise au concours dans l'année suivante, Ch. Dancla l'emporta sur ses rivaux, quoiqu'il ne fût âgé que de seize ans. Après avoir suivi un cours d'harmonie au Conservatoire, il reçut des leçons de contrepoint et de fugue d'Halévy, et devint élève de Berton pour le style idéal de la composition. Un prix de fugue lui ayant été décerné en 1837, il concourut à l'Institut de France dans l'année suivante, et obtint le second grand prix. Classé parmi les violonistes de l'école française les plus remarquables de l'époque actuelle, M. Dancla, après de brillants succès dans les solennités musicales, particulièrement à la *Société des Concerts*, où il s'est fait entendre plusieurs fois, seul, ou avec son frère Léopold, dans l'exécution de ses Symphonies concertantes, a été nommé professeur de violon au Conservatoire, dans le mois de mars 1857. Les séances de quatuors qu'il a organisées avec ses frères offrent beaucoup d'intérêt aux artistes et aux amateurs. Parmi les distinctions décernées à M. Dancla, on remarque : 1° médaille d'or, au ministère de l'instruction publique, pour un concours de compositions musicales à l'usage des écoles primaires, en 1847; 2° grande médaille d'or, pour un concours semblable ouvert au même ministère, en 1848; 3° médaille d'or, comme premier prix d'un concours ouvert par la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, pour la composition d'un quatuor d'instruments à cordes, en 1857; 4° médaille d'or décernée comme premier prix par la Société impériale d'Agriculture de Valenciennes, pour la composition d'un Hymne à l'Agriculture, chœur de voix d'hommes, sans accompagnement, en 1858; 5° prix de quatuor et de musique de chambre, décerné par l'Académie, sur la proposition unanime de la section de musique de l'Institut.

Les productions principales de cet artiste consistent en : 1° Quatre symphonies concertantes pour violons et orchestre, op. 6, 10, 29 et 98. — 2° Six solos de concerto pour violon et orchestre, op. 77, 93, 94 et 95. — 3° Un concerto de violon et orchestre, op. 78. — 4° Airs variés pour violon et orchestre, op. 1, 3, 9, 17, 31. — 5° Huit quatuors pour instruments à cordes, op. 5, 7, 18, 41, 48, 56, 80, 87. — 6° Quatre trios pour piano, violon et violoncelle, op. 22, 37, 40, 51. — 7° Trente duos pour piano et violon. — 8° Quatorze œuvres de duos pour 2 violons. — 9° Méthode élémentaire et progressive du violon. — 10° Beaucoup d'études pour des objets spéciaux de mécanisme.

DANCLA (Arnaud), violoncelliste de beaucoup de talent, frère puîné du précédent, est né à Bagnères de Bigorre le 1er janvier 1820, fut admis au Conservatoire et devint élève de Norblin pour son instrument. Il y fit de bonnes études, et obtint le second prix au concours de 1839; le premier lui fut décerné en 1840. Cet artiste s'est fait remarquer particulièrement par le fini de son jeu dans le quatuor. Parmi ses compositions, on remarque : Fantaisie pour violoncelle sur *la Sirène*, d'Auber; études pour le même instrument, op. 2; deux livres de Duos pour violoncelle; Mélodies pour le même instrument; Méthode de violoncelle; *le Violoncelliste moderne*; etc.

DANCLA (Léopold), second frère de Jean-Baptiste-Charles, et violoniste distingué, est né à Bagnères de Bigorre le 1er juin 1823. Il a reçu, comme ses frères, son éducation musicale au Conservatoire de Paris. Elève de Baillot, il eut le second prix de violon en 1840, et le premier lui fut décerné en 1842. M. Dancla s'est classé depuis lors parmi les plus habiles violonistes. On a publié de sa composition des airs variés et des fantaisies pour le violon, des études pour le même instrument, et trois quatuors pour des instruments à cordes. Mlle Laure Dancla, sœur des précédents, est une pianiste distinguée.

DANDRÉ-BARDON (Michel-François), né à Aix en Provence en 1700, fit son droit à Paris, puis abandonna l'étude des lois pour la peinture et la musique. Élève de Vanloo, et de Detroy, il eut les défauts de leur école. Ses com-

Digitized by Google

positions instrumentales, ne lui ont pas survécu, et le seul de ses ouvrages dont on se souvienne aujourd'hui est un poëme relatif aux querelles occasionnées par la lettre de Jean-Jacques Rousseau sur la musique française; il a pour titre : *l'Impartialité de la musique;* Paris, 1754, in-12. Dandré-Bardon est mort à Marseille, le 14 avril 1783.

DANDRIEU (Jean-François), organiste de Saint-Merry et de Saint-Barthélemy, qui a joui de quelque réputation en France, naquit à Paris en 1684, et mourut dans la même ville le 16 janvier 1740. Il a donné trois livres de pièces de clavecin, un livre de pièces d'orgue, une suite de noëls, et des sonates à trois parties, pour deux dessus de violon et basse, livre 1er et 2e, Paris, 1759, in-fol. En 1719 il publia la première édition d'un ouvrage intitulé *Traité de l'accompagnement du clavecin.* La deuxième édition a paru en 1727, et la troisième en 1777, in-4° oblong. C'est un recueil de basses chiffrées et sans chiffres. Le catalogue de Boyvin, de 1729, indique aussi, sous le nom de *Dandrieu,* une suite de pièces pour les violons, intitulée *les Caractères de la guerre.*

DANEL (Louis-Albert-Joseph), né à Lille, le 2 mars 1787, ancien imprimeur en typographie en lithographie, et fondeur en caractères, retiré des affaires en 1854, après une longue et honorable carrière, a consacré une grande partie de son existence dans l'exercice de divers emplois tous gratuits, pour un but de bienveillance, de philanthropie et d'utilité publique. Membre de l'administration des hospices de Lille, depuis 1830, de la commission d'examen pour l'instruction publique et de la société des sciences et arts de cette ville, M. Danel a cultivé aussi la musique comme amateur distingué, et a prêté son concours aux progrès de la culture de cet art dans le département du Nord, comme vice-président de la commission administrative de l'école de musique de Lille, depuis son origine jusqu'à la nomination d'un directeur. Pianiste, et bon accompagnateur, il fut pendant longtemps l'un des membres les plus actifs de toutes les commissions pour l'organisation des concerts, et en particulier des trois grands festivals décennaux qui ont eu lieu à Lille; enfin M. Danel a été le fondateur de la société chorale *l'Avenir,* et de plus il est président de la société de Sainte-Cécile, composée de l'élite des amateurs de chant.

Longtemps préoccupé des moyens de rendre la connaissance de la musique populaire et de propager le goût du chant dans les populations des villes et des campagnes, M. Danel, après de longues méditations, des essais partiels, et diverses modifications trouvées par l'expérience, a fait l'exposé d'une méthode nouvelle d'enseignement dans un livre de peu d'étendue qui a pour titre : *Méthode simplifiée pour l'enseignement populaire de la musique vocale,* et dont la quatrième édition a été publiée à Lille, en 1859, in-8° de soixante pages, avec huit planches gravées et sept grands tableaux, pour l'application de la méthode. Ayant, comme tous les auteurs de systèmes d'enseignement populaire de la musique, la pensée qu'il est utile de ne présenter, au début de l'étude de cet art, que des éléments déjà connus, M. Danel a pris ces éléments dans l'alphabet, et en a fait une notation qu'il désigne sous le nom de *Provisoire.* Les consonnes initiales du nom des notes *do, ré, mi, fa, sol, la, si,* c'est-à-dire, D, R, M, F, S, L, S, sont donc les signes de ces notes; mais attendu que S, signe de *sol,* et S, signe de *si,* pourraient être confondus, il remplace, pour cette dernière note S par B. Tels sont les signes des intonations diatoniques. Ces signes sont ceux de l'octave moyenne de la voix : un point placé au-dessus des lettres indique une octave supérieure; un point au-dessous, une octave inférieure. S'il fallait représenter une octave suraiguë, on aurait deux points au-dessus des lettres, et pour une octave grave, on les mettrait au-dessous; mais cela est inutile dans le chant. A l'égard de la durée des sons, l'auteur de cette méthode en représente les éléments par les voyelles ou diphthongues *a, e, i, o, u, eu, ou,* remplaçant seulement, pour plus de simplicité, dans la notation, *eu* par *u* surmonté d'un trait, et *ou* par la même lettre avec le trait en dessous. Ainsi *a* est le signe de la ronde; *e,* celui de la blanche; *i,* de la noire; *o,* de la croche; *u,* de la double croche; *eu* de la triple; *ou,* de la quadruple. S'il s'agit de la durée réunie à l'intonation, la voyelle représentative de cette durée se joint à la consonne qui est le signe de la note, et l'on a ainsi les deux éléments réunis dans une syllabe. Par exemple, *da* est *ut* ronde, *fo* est *fa* croche, *su* est *sol* double croche; et ainsi du reste. Les voyelles isolées sont les signes des silences correspondant aux durées des sons. Enfin, pour représenter les signes modificateurs de l'intonation des notes dont on fait usage dans la notation usuelle de la musique, M. Danel a imaginé de prendre les notes caractéristiques des noms de *dièse, bémol* et *bécarre;* ainsi *z* est le signe du dièze; *l,* celui du bémol; *r,* celui du bécarre. Réunissant ces lettres aux syllables dont il vient d'être parlé, l'auteur de la méthode en forme des mots de trois lettres, tels que *daz,* pour *ut* dièse ronde; *ral,* pour *ré* bémol croche; *su*

Digitized by Google

pour *sol* bécarre double croche, et ainsi des autres combinaisons. M. Danel appelle *langue des sons* le système de cette notation préparatoire. Les exercices d'intonations se font sur les consonnes seules, sans considération de durée. Puis vient la réunion des deux éléments. Après cette dernière série d'exercice, M. Danel entre par un premier pas dans la notation usuelle, en remplaçant les consonnes initiales par les degrés de la portée et y plaçant les voyelles qui représent les durées, et notant ainsi des mélodies populaires. De ce premier pas à la notation tout entière, la transition est facile ; car, les différences d'intonations étant représentées dans l'esprit des élèves par les degrés de la portée, il n'est pas difficile de les conduire progressivement à la conception de l'identité de signification des lettres et des syllabes avec les éléments de la notation ordinaire ; en un mot, du système de la langue des sons avec cette notation.

M. Danel, mu par les plus purs sentiments de philanthropie, et faisant un noble usage de sa fortune, a fondé plusieurs cours, non-seulement à Lille, mais dans diverses localités du département du Nord, à Douai, et jusque dans les villages. D'anciens élèves de ces cours sont placés par lui à la tête des nouveaux cours qu'il organise. Lui-même s'y rend de sa personne, afin de s'assurer de la marche régulière des études, et il en supporte les frais avec une générosité qui ne peut être trop louée. Le gouvernement français a récompensé son dévouement en le faisant chevalier de la Légion d'honneur.

DANIEL (Jean), organiste et poëte à Angers, naquit en cette ville dans la première année du seizième siècle. Il composait les vers et le chant de noëls dont il n'a publié que les paroles ; mais ses airs sont restés dans la mémoire du peuple, qui les chante encore pendant l'Avent dans toute la Bretagne angevine. On a de lui deux recueils dont le premier a pour titre : *S'ensuivent six noëls nouveaux*, petit in-8° goth., sans lieu ni date ; le second est intitulé : *Onze*

Noëls joyeux, pleins de plaisir
A chanter, sans nul deplaisir ;

petit in-8° goth., sans date et sans nom de lieu. Ces opuscules sont très-rares.

DANIEL (Jean), luthiste, vivait en Allemagne au commencement du dix-septième siècle. Il a fait imprimer une collection de pièces pour son instrument, sous ce titre : *Thesaurus Gratiarum, dass ist Schatzkæstlein, darinnen allerhand Stücklein, Præambulen, Toccaden, Fugen*, etc. *zur Lauten-Tabulatur gebracht, auss verschiedenen Autoribus susammengelesen* ; Hanau, 1615, in-fol. La deuxième partie de cet ouvrage a été publiée dans la même année.

DANIEL (don Salvador), capitaine espagnol attaché au parti de don Carlos, prétendant au trône d'Espagne, se réfugia en France avec ce prince, et se fixa à Bourges, où il chercha des ressources dans la culture de la musique qu'il avait étudiée dans sa patrie. Il y enseigna le piano, et y obtint les places d'organiste de la cathédrale et de professeur de solfége et d'harmonie au collége royal et à l'École normale. M. Daniel vivait encore dans cette ville en 1843. Partisan du système d'enseignement par la méthode du méloplaste de Galin, il en présenta une application nouvelle dans les ouvrages suivants : 1° *Grammaire philharmonique, ou Cours complet de musique, contenant la théorie et la pratique de la mélodie, les règles de la transposition ainsi que de l'écriture à la dictée ou d'après l'inspiration, la théorie et pratique du plain-chant, et la théorie et pratique de l'harmonie* ; Bourges, 1836, 2 vol. in-4°. Le premier volume seulement a paru. — 2° *Alphabet musical, ou Principes élémentaires de la théorie et pratique de la musique* ; Paris et Bourges, 1838, deux parties, petit in-8°.

DANIEL (Hermann-Adalbert), docteur en philosophie, professeur au Pædagogium royal de Halle (Saxe), et membre de la Société historico-théologique de Leipsick, est né à Halle, d'une famille dont plusieurs membres se sont distingués dans la science de la médecine. Homme d'une érudition peu commune, M. Daniel a donné des preuves de son immense savoir et de l'excellence de son esprit critique dans le livre qu'il a publié sous ce titre : *Thesaurus Hymnologicus, sive Hymnorum canticorum sequentiarum circa MD. usitarum collectio amplissima. Carmina collegit, apparatu critico ornavit, veterum interpretum notas selectas suasque adjecit*, etc. ; Lipsiæ, Lœschke, 1855-1856, cinq vol. in-8°. Le cinquième volume contient les suppléments des quatre premiers et les tables. Cet ouvrage remarquable, et ceux qu'a publiés M. F. J. Mone (*voy.* ce nom) sur les hymnes latines du moyen âge et sur les messes latines et grecques en usage depuis le deuxième siècle jusqu'au sixième, offrent des renseignements précieux pour l'histoire du chant de l'Église chrétienne dans les temps primitifs.

DANJOU (Jean-Louis-Félix), et non *Frédéric*, comme l'appelle Gassner (*Universal-Lexikon*, etc., p. 224), est né à Paris le 21 juin 1812. Sa famille ne le destinait pas à la culture de la musique : il était âgé de plus de seize ans, lorsqu'après avoir terminé ses études de collége,

il s'occupa de cet art; mais il y fit de si rapides progrès que dès l'année 1830 il était déjà organiste de l'église des *Blancs-Manteaux*, à Paris. En 1834 il fut attaché en la même qualité à l'église Saint-Eustache, et la place d'organiste de la cathédrale de Paris lui fut confiée en 1840. Homme d'intelligence et de savoir, M. Danjou ne se renfermait pas dans la pratique seule de l'art. Ses fonctions dans les églises lui avaient donné de fréquentes occasions de remarquer la corruption des traditions du plain-chant, les vices de son exécution, et la fausse direction où se laissaient entraîner la plupart des organistes et des compositeurs de musique d'église. Il crut à la possibilité d'une réforme salutaire et radicale dans la musique religieuse, ainsi que dans le plain-chant; il crut aussi au concours et à la protection de l'autorité ecclésiastique : ce fut là son erreur, car il ne rencontra qu'indifférence de ce côté dans les efforts qu'il ne cessa de faire pendant plus de quinze ans pour atteindre son but. Quelques voyages qu'il avait faits dans l'intérieur de la France lui avait fait voir le mauvais état de la plupart des orgues dans les provinces, ainsi que l'absence de cet instrument dans un grand nombre de localités : il comprit bientôt la nécessité de commencer son œuvre en faisant cesser cet état de choses, et ses premiers soins eurent pour objet d'améliorer la construction de la partie mécanique des orgues, qui était alors en France dans un état d'infériorité relative à l'égard des pays étrangers. Il parcourut une partie de l'Allemagne, la Hollande, la Belgique, puis, riche d'observations, il s'associa dans la maison des facteurs d'orgues Daublaine et Callinet, de Paris, y versa toutes ses économies, dirigea ces facteurs dans des voies de perfectionnement, et déploya une activité prodigieuse pendant près de dix ans, visitant tour à tour tous les départements de la France, faisant ériger des orgues là où il n'y en avait jamais eu, se mettant en relation avec les évêques, les curés, les artistes de quelque mérite, excitant le zèle de tous, et ne se laissant décourager ni par l'ignorance ni par l'indifférence qu'il rencontrait à chaque pas.

La situation du chant ecclésiastique préoccupait toujours M. Danjou : en 1844 il crut que le moment était venu de fixer l'attention du public sur cette question, et il publia un écrit qui a pour titre *de l'État et de l'avenir du chant ecclésiastique en France;* Bordeaux, imprimerie de Lafargue (1844); Paris, Parent-Desbarres (s. d.), in-8° de 69 pages. Ce petit écrit n'était que le prélude d'une publication dont l'auteur avait déjà le projet, et dont l'importance devait être plus grande: ce projet fut réalisé dans la *Revue de la musique religieuse populaire et classique;* écrit périodique dont il paraissait chaque mois une livraison d'environ 3 feuilles d'impression, et dont le premier volume fut complété dans l'année 1845. Dirigée avec talent par M. Danjou, la *Revue de la musique religieuse* eut pour collaborateur l'auteur de cette Biographie, M. Stéphen Morelot, ancien élève de l'école des Chartes, jeune homme d'une instruction aussi solide que variée, et bon musicien, M. Laurens, de Montpellier, et quelques autres musicographes. M. Danjou lui-même y publia beaucoup d'articles sur des sujets très-divers, et y fit preuve d'autant de savoir que de justesse d'esprit. L'existence de ce recueil plein d'intérêt se soutint jusqu'à ce que la révolution déplorable de 1848 l'eût anéanti comme beaucoup d'autres publications scientifiques et littéraires. Pendant qu'il était en voie de publication, le grand orgue de l'église Saint-Eustache, nouvellement construit par la maison Daublaine et Callinet, et non encore payé, fut réduit en cendres par un incendie; ce sinistre événement, et les pertes que la même maison avait éprouvées dans la reconstruction de l'orgue de Saint-Sulpice, par la faute d'un des associés (voy. CALLINET), rendit nécessaire une liquidation dans laquelle M. Danjou perdit toutes ses économies. Renfermée, par suite de cet événement, dans la seule direction et rédaction de la *Revue de la musique religieuse*, son activité eut besoin d'un nouvel aliment : elle le trouva dans un voyage en Italie que M. Danjou fit, en 1847, avec son ami M. Morelot, dans le but de faire des recherches dans les bibliothèques de cette ancienne patrie de la science et des arts, concernant l'histoire de la musique. Une multitude de découvertes importantes furent les fruits de cette excursion. Les manuscrits des bibliothèques de Rome et de celle de Florence, dont la plupart étaient inconnus jusque-là, ou du moins mal décrits, fournirent à MM. Danjou et Morelot une ample moisson de documents sur l'histoire de la musique au moyen âge et à l'époque de la renaissance : ils en firent des extraits nombreux, et quelquefois des copies entières: M. Danjou a rendu compte de ces découvertes dans plusieurs lettres remplies d'intérêt qui ont été publiées dans la *Revue de la musique religieuse* (années 1847 et 1848).

Le retour en France de M. Danjou fut signalé par la découverte d'un monument unique en son genre et de la plus haute importance qu'il fit dans une bibliothèque de Montpellier, à savoir, un manuscrit du onzième siècle qui renferme le chant de l'Église romaine en notation double. La première est la notation du moyen âge désignée communément sous le nom de *neumes;* l'autre, qui lui sert d'in-

Digitized by Google

terprétation, est la notation romaine des quinze premières lettres de l'alphabet, dont le plus ancien exemple se trouve dans le traité de musique de Boëce (1). M. Danjou annonça sa découverte dans la *Revue*, ainsi que son intention d'en publier le *fac-simile* par souscription : ce fut une imprudence; car les envieux commencèrent par nier l'importance du document, tandis que d'autres, plus habiles, obtinrent du gouvernement le privilége de s'en servir, en le dénaturant. Ceux-ci ne comprirent pas mieux la notation latine que les signes neumatiques; mais la possession du manuscrit leur servit de prétexte pour donner une très-mauvaise édition des livres du chant romain prétendu restauré, qui fut adopté dans plusieurs diocèses. Les dégoûts que lui causa cette affaire, ajoutés à ceux de l'indifférence qu'il avait rencontrée chez les ecclésiastiques pour ses sacrifices d'argent et pour ses fatigues excessives, firent prendre tout à coup à M. Danjou, en 1849, la résolution de cesser de s'occuper de musique; résolution bien regrettable de la part d'un homme doué de talent, riche d'une instruction variée et d'une grande expérience. La publication des chants sacrés de l'office divin suivant le rit parisien, mis en faux-bourdon à quatre voix, dont il avait donné huit volumes, celle de la *Revue de la musique religieuse*, et son association dans la maison Daublaine et Callinet, avaient été pour lui la source de pertes considérables. Après vingt ans de travaux et de fatigues, il se trouvait plus pauvre qu'au début; de plus, ses convictions l'avaient rendu l'objet d'attaques passionnées auxquelles il fut trop sensible : tels furent les motifs qui le décidèrent à se jeter en dehors de l'activité musicale. Il se retira d'abord à Marseille, où il prit part à la rédaction d'un journal politique; peu de temps après, il se fixa à Montpellier, et y prit la direction du journal intitulé *Le Messager du Midi*, journal qui jouit d'une grande autorité dans les départements méridionaux de la France. Depuis plusieurs années M. Danjou s'est fixé à Paris, où il s'occupe de télégraphie.

(1) Dans une polémique dirigée contre l'auteur de cette Biographie, Kiesewetter avait soutenu (*Allgem. Musikal. Zeitung.*, ann. 1843) que les lettres romaines, présentées par Boëce comme traduction des signes de la notation grecque, n'étaient pas une notation musicale en usage dans l'ancienne Italie, et qu'on ne s'en est jamais servi pour écrire la musique; ce qui n'a point de sens, puisqu'on ne se sert pas d'une écriture inconnue pour en expliquer une autre. A l'argumentation de Kiesewetter, son adversaire fit une réponse très-simple en citant des monuments d'anciens chants notés avec les quinze lettres romaines, qui appartiennent aux neuvième et dixième siècles. La découverte du manuscrit de Montpellier a fourni la preuve que cette notation était connue et s'était conservée jusqu'au onzième siècle; mais ceux qui se sont servis de ce manuscrit n'ont rien compris aux lettres semblables qui s'y trouvent accolées partout; elles ne sont autre chose que des trilles, dont l'usage avait passé de l'Orient en Europe à diverses époques.

La liste des productions de M. Danjou se compose comme il suit : LITTÉRATURE MUSICALE : 1° De 1832 à 1840, beaucoup d'articles dans la *Gazette musicale de Paris*, dans le *Dictionnaire de la Conversation* et dans l'*Encyclopédie du dix-neuvième siècle*. — 2° *De l'État et de l'avenir du chant ecclésiastique*, brochure in-8°; Paris, 1844. — 3° *Revue de la musique religieuse, populaire et classique*; Paris, 1845-1849, 4 vol. in-8°. Le quatrième volume, interrompu en 1849, a été complété en 1854. — MUSIQUE PRATIQUE : — 4° *Chants sacrés de l'office divin. Recueil de tous les plains-chants du rit parisien en faux-bourdon à quatre voix*; Paris, Canaux, 1835, 8 volumes. — 5° *Répertoire de musique religieuse*; Paris, Ve Canaux, 1835, 3 volumes. Cette collection est formée en partie des meilleurs morceaux de musique d'église publiés à Londres par Novello. — 6° Deux messes à 4 voix et orgue, d'une exécution facile, composées spécialement pour les colléges et autres maisons d'éducation; ibid. — 7° Messe brève à trois voix sans accompagnement; Avignon, Seguin aîné, 1848, in-8° — 8° *Tantum ergo* à 4 voix, avec basse solo et orgue; Paris, Ve Canaux.

DANKERS ou **DANKERTS** (GHISLAIN) savant contrepointiste du seizième siècle, naquit à Tholen, en Zélande, et fut chantre de la chapelle pontificale à Rome, sous les papes Paul III, Marcel II, Paul IV et Pie IV. Il a publié en 1559, à Venise, chez Gardane, *Il Primo e secondo Libro de' madrigali a 4, 5 e 6 voci*. On trouve aussi des motets de ce musicien dans la collection de Salblinger, intitulée : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum, etc. Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein*, 1540, petit in-8° obl.; ainsi que dans un autre recueil qui a pour titre : *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum, omnium jucundissimi, etc. Augustæ Vindelicorum, Philippus Uhlardus excudebat*, 1545, petit in-4° obl. Dankers fut choisi en 1551, avec Bartholomé Escobedo (*voy.* ce nom), par Nicolas Vicentino et Vicenzo Lusitano, pour juger la discussion qui s'était élevée entre eux sur la connaissance des modes diatonique, chromatique et enharmonique, et prononça en faveur de Lusitano. On trouve à la bibliothèque *Vallicellana*, à Rome, sous la marque R. 56, n° 15, le manuscrit original d'un traité composé par Dankers sur le sujet de la contestation. Ce manuscrit a pour titre : *Trattato di Ghisilino*

Dankerts musico, et cantore cappellano della cappella del Papa, sopra una differentia musicale sententiata nella detta cappella contro il perdente venerabile D. Niccolò Vicentino, per non haver potuto provare che niun musico compositore intende di che genere sia la musica che esso stesso compone, come si era offerto. Con una dichiaratione facilissima sopra i tre generi di essa musica, cioè diatonico, cromatico, et enarmonico con i loro esempj, a quattro voci separatamente l'uno dall'altro, et anco misti di tutti tre i generi insieme, et molte altre cose musicali degne da intendere. Et oltraccio vi sono alcuni concenti a più voci in diversi idiomi del medesimo autore nel solo genere diatonico composti. C'est quelque chose de curieux de voir ces savants hommes du seizième siècle s'épuiser en doctes raisonnements sur des genres de musique chromatique et enharmonique qui ne pouvaient exister de leur temps, puisqu'ils n'en possédaient pas les éléments nécessaires; et cela parce que les écrivains grecs sur la musique, dont les ouvrages étaient alors étudiés avec ardeur, leur avaient transmis ces termes, qui n'avaient de signification ni dans la tonalité du plain-chant, la seule qui fût alors connue, ni dans l'harmonie qui y est inhérente. Il ne faut pas confondre Ghislain Dankers avec *Jean Ghiselain*, dont il y a un livre de messes publié par Petrucci de Fossombrone en 1513.

DANNELEY (Jean-Feltham), professeur de musique à Londres, est né en 1786, à Oakingham, dans le Berkshire. Son père, chantre du chœur à Windsor, lui enseigna la musique. A l'âge de quinze ans il fut placé sous la direction de Knywett pour apprendre à jouer du piano, et Samuel Webbe lui donna des leçons d'harmonie. Lorsqu'il eut atteint sa dix-septième année, Danneley interrompit ses études musicales pour aller demeurer avec un oncle fort riche qui lui avait promis de lui laisser sa fortune; mais ayant longtemps tardé à réaliser ses promesses, cet oncle mourut sans avoir fait de testament, et Danneley, retombé dans une situation pénible, fut obligé de reprendre sa première profession. Il se remit avec courage au travail, reçut des leçons de piano de Woelfl, et eut aussi pendant quelque temps C. Neate pour professeur. Après avoir demeuré avec sa mère à Odiham, dans le Hampshire, il fut appelé à Ipswich comme professeur de musique, y resta quelque temps, puis fut nommé organiste de l'église Sainte-Marie de la Tour, dans cette ville. En 1816 il alla à Paris, prit des leçons de Reicha pour la composition, et de Pradher pour le piano, puis alla s'établir à Londres, où il s'est fixé. Danneley a publié quelques légères compositions pour le chant et le piano; mais ses ouvrages les plus importants sont ceux dont les titres suivent : 1° *An Encyclopedia, or Dictionary of Music; in which not only every technical word is explained, the formation of every species of composition distinctly shewn, their harmonies, periods, cadences, and accentuation, but the various poetic feet employed in Music*, etc. (Encyclopédie ou Dictionnaire de musique, dans lequel non-seulement chaque mot technique est expliqué, la formation de toute espèce de composition exposée, etc.); London, 1825, un vol. in-8°, avec planches. Malgré le titre fort étendu de cet ouvrage et tout ce qu'il annonce, l'Encyclopédie musicale de Danneley n'est traitée que d'une manière fort abrégée. — 2° *A Musical Grammar, comprehending the principles and rules of the science* (Grammaire musicale, contenant les principes et les règles de cette science); London, 1826, in-8°. Ce livre ne contient que les premiers éléments de la musique. Danneley est mort à Londres en 1836.

DANNER (Chrétien-Frédéric), violoniste, né à Manheim en 1745, reçut de son père les premières leçons de musique, et fit de si grands progrès sur le violon, qu'il devint bientôt un des artistes les plus habiles sur cet instrument. En 1761, l'électeur palatin l'admit dans son orchestre, et lorsque cet orchestre passa à Munich en 1778, il l'y suivit. En 1783 il quitta ce service pour la place de directeur des concerts du duc de Deux-Ponts. Il occupait le même emploi en 1812 à la cour du grand-duc de Bade à Carlsruhe. Il fut le maître du célèbre violoniste Frédéric Eck. On a de Danner un concertino (en *fa*) pour le violon, avec orchestre; Paris, Sieber.

DANNER (Georges), père du précédent, était musicien de la cour de Manheim, et jouait de tous les instruments. Il mourut auprès de son fils, à Carlsruhe, en 1807.

DANNERET (Élisabeth), née à Saint-Germain, vers 1670, débuta comme chanteuse à la Comédie italienne, le 24 août 1694, dans le divertissement du *Départ des Comédiens*. Elle devint ensuite la femme d'Évariste Gherardi. Les journaux du temps nous apprennent qu'elle était également remarquable par la beauté de sa voix et par la sûreté de sa méthode. D'Origny assure, dans ses *Annales du Théâtre italien* (t. I, p. 26), qu'elle entra à l'Opéra après la mort de son mari; mais ce fait est au moins douteux, car on ne trouve point son nom sur les catalogues des acteurs de l'Opéra.

DANOVILLE (. . .), écuyer, fut élève

Digitized by Google

de Sainte-Colombe pour la basse de viole, et enseigna à jouer de cet instrument à Paris, sous le règne de Louis XIV. On lui doit un livre qui a pour titre : *L'Art de toucher le dessus et basse de viole, contenant tout ce qu'il y a de nécessaire, d'utile et de curieux dans cette science; avec des principes, des règles et observations si intelligibles, qu'on peut acquérir la perfection de cette belle science en peu de temps, et mesme sans le secours d'aucun maistre;* Paris, Christophe Ballard, 1687, in-8° de 47 pages.

DANYEL (Jean), bachelier en musique, était chantre de l'église du Christ à Oxford, au commencement du dix-septième siècle. Il a publié une suite de chansons anglaises sous ce titre : *Songs for the lute, viol and voices;* Londres, 1606, in-fol.

DANZI (François), compositeur, naquit à Manheim le 15 mai 1763. Son père, musicien de la cour et premier violoncelliste de la chapelle de l'électeur palatin, alors la meilleure de l'Europe, lui donna les premières leçons, et lui enseigna les principes de la musique, du piano et du chant. A l'égard de l'art d'écrire, le jeune Danzi n'eut qu'une éducation pratique; il n'apprit cet art que par quelques notions d'harmonie qu'il puisa dans les livres, et par la lecture des partitions des grands maîtres. Cependant il reçut quelques leçons de l'abbé Vogler. A l'âge de douze ans il avait déjà écrit plusieurs morceaux pour le violoncelle, et ses progrès sur cet instrument furent si rapides qu'à peine sorti de l'enfance, il fut admis dans la chapelle comme membre de l'orchestre. En 1778, cette chapelle ayant été transportée à Munich, Danzi se rendit aussi dans cette ville, et l'année suivante il écrivit son premier ouvrage pour le théâtre de la Cour. Vers 1790, il épousa Marguerite Marchand, fille du directeur du théâtre de Munich. En 1791, Danzi demanda et obint un congé illimité pour voyager avec sa nouvelle épouse, cantatrice distinguée, dont le talent s'était développé par les leçons de son mari. Ils séjournèrent longtemps à Leipsick et à Prague. Danzi dirigea dans ces deux villes l'orchestre de la troupe italienne de Guardassoni, et sa femme chanta avec succès les rôles de Suzanne dans les *Noces de Figaro*, de Caroline dans le *Matrimonio segreto*, et de Nina dans l'opéra de ce nom. Pendant les années 1794 et 1795, ces artistes parcoururent l'Italie et s'y firent remarquer par leurs talents, particulièrement à Venise et à Florence. Le dérangement de la santé de Mme Danzi obligea son époux à revenir à Munich; il y arriva en 1797, et dans la même année il obtint le titre de vice-maître de la chapelle électorale. Mme Danzi succomba à une maladie de poitrine en 1799, à l'âge de trente-deux ans. Danzi fut frappé si douloureusement de cette perte, qu'il ne put remplir ses fonctions à la cour pendant plusieurs années; lorsqu'il lui fallut ensuite diriger des opéras où sa femme avait chanté, il éprouva des émotions si pénibles qu'il prit enfin la résolution de s'éloigner de Munich. En 1807 il se rendit à Stuttgard, où il fut nommé maître de chapelle du roi de Würtemberg; mais les changements politiques qui survinrent dans cette partie de l'Allemagne, l'année suivante, l'obligèrent d'aller chercher fortune ailleurs. Il se rendit à Carlsruhe, et la cour de Bade lui accorda le même titre qu'il avait à Stuttgard et un traitement suffisant pour assurer son existence. Depuis lors il n'a plus quitté Carlsruhe. Il est mort en cette ville le 13 avril 1826. Les compositions religieuses et instrumentales de Danzi lui ont fait en Allemagne la réputation d'un savant musicien; mais dans ses opéras il a souvent sacrifié les convenances dramatiques à des effets d'instrumentation ou à des combinaisons harmoniques dépourvues du charme de la mélodie, ce qui est d'autant plus étonnant qu'il connaissait bien l'art du chant, et qu'il l'enseignait à merveille. Parmi ses ouvrages, on remarque : I. Opéras : 1° *Cléopâtre*, mélodrame, à Manheim, 1779. — 2° *Azakia*, opérette, à Munich, 1780. — 3° *Das Triumph der True* (le Triomphe de la vérité). — 4° *Der Sylphe*, opéra, à Munich. — 5° *Die Mitternacht Stunde* (Minuit); ibid. — 6° *Der Kuss* (le Baiser); ibid., 1799. — 7° *Der Quasimann*, opérette; ibid. — 8° *Elbondokani*, opérette. — 9° *Iphigénie en Aulide*, grand opéra, à Munich, 1807. — 10° *Das Freudenfest* (le Festin), cantate à quatre voix et orchestre, gravée en partition. — 11° *Preis Gattes*, cantate publiée en partition à Leipsick, 1804. — II. Musique d'église : — 12° Messe à quatre voix et orgue, n° 1 (en *si* bémol); Offenbach, André. — 13° Messe à quatre voix et orchestre, n° 2 (en *ré*); ibid. — 14° *Messe facile* à quatre voix et orgue; Paris, Porro. — 15° Le 128e psaume à quatre voix et orchestre, œuvre 65; Leipsick, Probst. — 16° *Te Deum*, à quatre voix et orchestre, en manuscrit. — 17° *Magnificat* en *ut* à quatre voix et orchestre, en manuscrit. — III. Musique instrumentale : 18° Symphonie, à grand orchestre, œuvre 19 (en *ré* mineur); Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 19° Idem, op. 20 (en *ut*), ibid. — 20° *Grande Symphonie*, n° 3 (en *si*); Offenbach, André. — 21° Idem, n° 4 (en *ré*); ibid. — 22° Symphonie concertante pour flûte et clarinette, op. 41, ibid. — 23° Idem,

pour clarinette et basson; Bonn, Simrock. — 24° Idem, n° 2; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 25° Trois quintetti pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson, op. 56; Berlin, Schlesinger. — 26° Pot-pourri pour violon et orchestre, op. 61; Offenbach, André. — 27° Trois quintetti pour violon, etc., op. 66, ibid. — 28° Quatuors pour deux violons, alto et basse, op. 5, 6 et 16; Munich, Falter; op. 7, Mayence, Schott; op. 29, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; op. 44, Leipsick, Peters; op. 55, Offenbach, André (en tout dix-neuf quatuors). — 29° Concertos pour le violoncelle; n°s 1 et 2; Zurich, Huz. — 30° Concertino, idem, op. 45; Leipsick, Peters. — 31° Sonates pour violoncelle, liv. 1 et 2; Zurich, Huz. — 32° Concertos pour la flûte; op. 30, 31, 42, 43; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 33° Trios pour flûte, alto et violoncelle, op. 71; Offenbach, André. — 34° Sextuor pour hautbois, deux altos, deux cors, violoncelle et contre basse, op. 10; Mayence, Schott. — 35° Trois quatuors pour basson, op. 40; Offenbach, André. — 36° Concerto pour le piano, op. 4; Mayence, Schott. — 37° Quintetto pour piano, flûte, hautbois, cor et basson, op. 53 et 54; Offenbach, André. — 38° Quatuor pour piano, op. 40; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 39° Sonate pour deux pianos et violoncelle, op. 42; Offenbach, André. — 40° Sonates pour piano et cor, op. 28 et 44; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 41° Sonates pour piano et flûte, op. 34; Munich, Falter. — 42° Sonate pour piano et cor de bassette, op. 62; Offenbach, André. — 43° Sonates pour piano à quatre mains, op. 2, 9 et 11; Munich, Falter, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; Mayence, Schott. — 44° Sonates pour piano seul, op. 33; Munich, Falter. — 45° Quelques petites pièces pour divers instruments. — IV. Musique de chambre : 46° Airs italiens détachés, avec orchestre; Munich, Falter. — 47° Chansons allemandes pour deux dessus et basse, avec accompagnement de piano, op. 16; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 48° idem, op. 17, ib. — 49° Chansons guerrières à quatre voix d'homme, op. 58; Offenbach, André. — 50° Chants grecs à quatre voix d'homme, avec piano, op. 72; Leipsick, Breitkopf et Hærtel. — 51° Six chansons allemandes pour deux dessus, ténor et basse, avec piano, op. 74, ibid. — 52° Environ vingt-cinq recueils de chansons allemandes, de canzonettes italiennes, et de romances françaises pour voix seule avec accompagnement de piano, publiés à Munich; Offenbach et Leipsick.

DANZY (Françoise). *Voy.* Mme Lebrun.

DAPPEREN (d. Van), professeur de chant au séminaire des instituteurs primaires, à Harlem, est auteur d'un manuel des éléments de la musique et du chant, à l'usage des professeurs d'écoles primaires, qu'il a publié sous ce titre : *Aanvankelijk onderwijs in de Musijk en het Zingen; of handboekje voor onderwijzers, om kinderen deze wetenschappen reeds eenigzins vroegtijdig te leeren beoefenen*, première partie; Amsterdam, Jean Van der Hey, 1818, in-8°. Deuxième partie, ibid., 1820, in-8°. Cet ouvrage est fort bien imprimé avec les caractères de musique de Enschedé, de Harlem. On a aussi de Dapperen des Exercices de chant à l'usage des petites écoles, sous ce titre : *Zangoefeningen voor de Lagere Scholen*, etc.; Harlem, 1819, deux suites.

DAQUIN (Louis-Claude), organiste du roi, naquit à Paris le 4 juillet 1694. Ses heureuses dispositions pour la musique décidèrent Marchand à lui donner quelques leçons. Il n'avait que six ans lorsqu'il joua du clavecin devant Louis XIV, qui lui donna des applaudissements et qui le récompensa. Le grand Dauphin, qui était présent, frappa sur l'épaule du jeune artiste et lui dit : *Mon petit ami, vous serez un jour un de nos plus célèbres organistes*. Bernier, qui était alors un des musiciens les plus savants de France, ayant donné quelques leçons de composition au jeune Daquin, celui-ci écrivit à l'âge de huit ans un *Beatus vir* à grand chœur et orchestre. Quand on l'exécuta, Bernier mit l'auteur sur une table pour qu'il battît la mesure et fût mieux vu des spectateurs. Il n'avait que douze ans lorsqu'il obtint l'orgue des chanoines réguliers de Saint-Antoine, et l'on courait déjà pour l'entendre. En 1727 l'orgue de Saint-Paul vint à vaquer. Le concours fut annoncé, et Rameau s'y présenta pour disputer la place à Daquin. On dit que Rameau ayant joué une fugue préparée, Daquin s'en aperçut et ne laissa pas d'en improviser une qui balançait les suffrages. Il remonta à l'orgue, et, arrachant le rideau qui le cachait à l'auditoire, il lui cria : *C'est moi qui vais toucher!* Le plus vif enthousiasme était dans ses yeux : il se surpassa, disent les biographes, et eut la gloire de l'emporter sur son rival.

Daquin vécut soixante-dix-huit ans et excita pendant près de soixante l'admiration de ceux qui l'entendirent. Dix-huit jours avant de mourir, il joua sur l'orgue de Saint-Paul à la fête de l'Ascension, et charma ses auditeurs. Pendant sa dernière maladie, qui ne dura que huit jours, il pensait encore à la fête de Saint-Paul qui approchait, et disait : *Je veux m'y faire porter et mourir à mon orgue*. Il cessa de

Digitized by Google

vivre le 15 juin 1772, et fut inhumé à Saint-Paul : un très-grand nombre d'artistes et d'amateurs assista à ses obsèques. Les chanoines réguliers de Saint-Antoine, dont il avait joué l'orgue pendant soixante-six ans, firent aussi chanter un service pour lui et accordèrent une gratification à son fils. Les ouvrages de Daquin qui ont été gravés sont : 1° Un livre de pièces de clavecin, en 1735. — 2° Un livre de noëls. — 3° Une cantate intitulée *la Rose*. Il a laissé en manuscrit un *Te Deum*, plusieurs motets, un *Miserere* en trio, des leçons de ténèbres, plusieurs cantates, entre autres celle de *Circé*, de J.-B. Rousseau, et des pièces d'orgue.

Cette notice est tirée de l'*Essai sur la musique* de La Borde : elle a été fournie par le fils de Daquin, et cette circonstance seule explique les éloges exagérés qu'elle contient. Que Daquin ait eu une exécution brillante, une connaissance étendue des effets de l'orgue, on doit le croire, puisqu'il obtint l'estime de ses contemporains ; mais j'ai examiné ses pièces d'orgue, ses noëls, ses pièces de clavecin, et je puis affirmer que tout cela est misérable : on n'y trouve que des idées communes et une ignorance complète de l'art d'écrire. Or qu'est-ce qu'un organiste qui n'a qu'un jeu brillant ! Que pouvait être cette fugue improvisée qui balança les suffrages avec celle de Rameau ? et qui pourra croire cette historiette où l'on dit que Hændel, après avoir entendu Daquin, éprouva tant d'étonnement et d'admiration que, malgré les instances les plus vives, il ne voulut pas jouer devant lui? Hændel et Daquin ! quel rapprochement ! Ce fait seul doit suffire pour faire apprécier la valeur des louanges qu'on a prodiguées à l'organiste français.

DAQUIN (Pierre-Louis), fils du précédent et bachelier en médecine, était né à Paris, où il est mort en 1797. Quoiqu'il eût cultivé les lettres avec passion, il avait peu de talent, et n'a laissé que des ouvrages médiocres. Parmi ces écrits, celui qui est intitulé : *Lettres sur les hommes célèbres dans les sciences, la littérature et les arts, sous le règne de Louis XV* (Paris, 1752, 2 vol. in-12), contient huit chapitres relatifs à la musique. Ils ont pour titre : 1° *Sur la musique et ses effets.* — 2° *Sur l'opéra.* — 3° *Sur M. Rameau.* — 4° *Sur la cantate, la musique d'église et les maîtres les plus renommés.* — 5° *Sur l'orgue, le clavecin et les premiers organistes du temps.* — 6° *Sur le violon, la basse de viole et les autres instruments.* — 7° *Sur le chant et sur la danse.* — 8° *Sur quelques faits omis, et sur quelques musiciens dont on a oublié de parler.* On trouve dans tout cela quelques faits curieux, mais qui sont écrits d'un style prolixe et ennuyeux. On a dit de ce pauvre littérateur :

On souffla pour le père, on siffle pour le fils.

L'ouvrage dont on vient de parler a été reproduit en 1754, in-8°, sous le titre de *Siècle littéraire de Louis XV*.

DAQUONEUS (Jean), compositeur italien, cité par Walther, d'après Draudius, vivait vers le milieu du seizième siècle. On connaît de lui : 1° *Madrigali a sei et sette voci* ; Venise, 1567. — 2° *Madrigalia quatuor vocum;* Anvers, 1594, in-4°. Il y a lieu de croire que le nom de ce musicien est dénaturé par Draudius, qui latinisait tous les noms d'auteurs.

DARCET (Jean-Pierre-Joseph), chimiste français, né à Paris en 1777, mort au mois d'août 1844, a rendu de grands services à la science et a porté la lumière dans une multitude de questions restées sans solution jusqu'à lui. L'examen de ses travaux n'appartient pas à cette Biographie ; il n'y est cité que pour ses recherches sur la fabrication des cymbales et des tamtams, dont il a déterminé les proportions d'alliage à raison de 80 parties de cuivre sur 100, et 20 parties d'étain fin. Cet alliage à l'état chaud est cassant comme le verre et un peu moins lorsqu'il est refroidi : il n'acquiert la solidité et la sonorité que par la trempe. Darcet a trouvé que, lorsque le métal fondu est arrivé au rouge-cerise brun, la cymbale ou le tamtam doivent être plongés dans l'eau froide pour la trempe, qu'on force en raison du son qu'on veut obtenir. Si l'instrument se voile dans cette opération, on en rectifie la forme au moyen du marteau, en le planant à petits coups. Darcet a exposé tous les détails de la fabrication des instruments de cette espèce dans les *Annales de chimie et de physique* (ann. 1834, cahier de mars).

DARCIS (François-Joseph), né à Paris vers 1756, fut élève de Grétry pour la composition, et donna à la Comédie italienne *la Fausse Peur*, opéra-comique en un acte, et *le Bal masqué*. Les essais précoces de ce jeune homme semblaient promettre un compositeur distingué ; mais la fougue de ses passions ne lui permit pas de se livrer à des études sérieuses, et causa sa perte. Doué d'une figure charmante, brave, entreprenant, il aimait les femmes et était homme à bonnes fortunes. Ses désordres devinrent tels, que la police conseilla à son père de le faire voyager. On le fit partir pour la Russie ; mais à peine y fut-il arrivé qu'il se battit avec un officier russe, qui le tua.

DARD (. . . .), bassoniste ordinaire de la chapelle du roi et de l'Académie royale de

musique, a fait graver à Paris, en 1767, six solos pour le basson ou le violoncelle, œuvre I[er], et six autres, œuvre 2[e]. Il a publié aussi : *Nouveaux Principes de musique, auxquels l'auteur a joint l'histoire de la musique et de ses progrès, depuis son origine jusqu'à présent, pour l'apprendre parfaitement;* Paris, 1769, in-4°.

DARDELLI (le Père), religieux cordelier du couvent de Mantoue, dans les dernières années du quinzième siècle, et au commencement du seizième, fut un des luthiers les plus célèbres de son temps. Il fabriquait des luths et des violes de plusieurs espèces. Le peintre Richard, de Lyon, a possédé, vers 1807, un beau luth fait par ce moine pour la duchesse de Mantoue. Cet instrument, dont le manche était un travail admirable d'ivoire et d'ébène, et dont les côtes des dos étaient séparées par des filets d'argent, portait la date de 1497, avec le nom de *Padre Dardelli.* Sur la table on voyait les armes des ducs de Mantoue, en or et en couleur. On ignore en quelles mains ce précieux instrument a passé après la mort de Richard.

DARDESPIN (Melchior), musicien et valet de chambre de l'électeur de Bavière, naquit vers le milieu du dix-septième siècle. Il a composé la musique des ballets du grand opéra *Servio Tullio*, de Steffani, et celle du ballet donné pour le mariage de l'électeur Maximilien-Emmanuel, en 1715, à Munich. On ignore l'époque de sa mort.

DARGOMYSKY (Alexandre-Serguéievitsch), compositeur russe, d'une famille noble de Smolensk, est né le 2 février 1813, dans un village du gouvernement de Toula, au moment de la retraite de l'armée française. Il était âgé de cinq ans lorsqu'il commença à parler : ses parents avaient cru jusqu'alors qu'il serait muet. Dans les derniers mois de 1817, ils le conduisirent à Saint-Pétersbourg pour y faire son éducation ; depuis ce moment il ne s'est éloigné de cette ville que pour faire quelques voyages dans l'intérieur de la Russie, et plus tard dans les pays étrangers. Dès son enfance il montra un goût décidé pour les arts, et en particulier pour le théâtre. Il fabriquait lui-même de petites scènes de marionnettes pour lesquelles il composait des espèces de vaudevilles. A l'âge de sept ans, on lui donna un maître de piano avec lequel il avait d'incessantes discussions, parce qu'il était plus occupé de la composition de petites sonates et rondos que de l'étude du mécanisme de l'instrument. Quelques années plus tard, il apprit à jouer du violon, et devint assez habile sur cet instrument pour faire convenablement la partie de second violon dans les quatuors. C'est alors que la musique lui apparut sous un nouvel aspect : il commença à comprendre la haute portée de cet art. A l'âge de quinze à seize ans il écrivit plusieurs duos concertants pour piano et violon, ainsi que quelques quatuors. Bientôt après, ses parents, éclairés sur sa vocation, confièrent le développement de son talent aux soins de Schoberlechner, pianiste et compositeur distingué, qui lui donna les premières notions d'harmonie et de contrepoint. Parvenu à l'âge de dix-huit ans, M. Dargomysky entra, en 1831, au service de l'État dans le ministère de la maison de l'empereur : cependant ses occupations ne l'empêchèrent pas de continuer ses études musicales. A l'âge de vingt ans il brillait déjà dans les salons par son habileté sur le piano. Lisant à première vue la musique la plus difficile, il fut recherché comme accompagnateur par les meilleurs chanteurs, artistes et amateurs. Dans cette occupation, il acquit la connaissance des voix et se passionna pour la musique vocale et dramatique, qui lui fit négliger celle des instruments. C'est alors qu'il écrivit une immense quantité de romances, d'airs, de cantates et de morceaux d'ensemble, avec accompagnement de piano ou de quatuor. Quelques-unes de ces compositions ont été publiées à Pétersbourg.

Décidé, en 1835, à se vouer entièrement à la musique et à contribuer aux progrès de cet art en Russie, il abandonna ses fonctions administratives, et se livra pendant huit années à l'étude sérieuse des ouvrages de théorie ainsi qu'à la lecture des partitions des maîtres anciens et modernes. Dans cet intervalle, il écrivit plusieurs ouvrages qui obtinrent de brillants succès. En 1845 il entreprit un voyage à l'étranger. Après avoir parcouru l'Allemagne, il s'arrêta quelque temps à Bruxelles, près de l'auteur de cette Biographie, qu'il consulta sur ses ouvrages, particulièrement sur son grand opéra la *Esméralda*, qui, postérieurement, a été représenté avec un brillant succès à Moscou. Une remarquable originalité d'idées et de style distinguent cette production.

Parti de Bruxelles pour se rendre à Paris, M. Dargomysky, après avoir passé quelques mois dans cette grande ville, est retourné à Saint-Pétersbourg, où son talent jouit aujourd'hui d'une estime méritée. Parmi ses nombreuses compositions, dont beaucoup sont restées en manuscrit, on remarque celles-ci, qui ont été publiées ou exécutées dans la capitale de la Russie : 1° *Pour le piano :* douze œuvres de pièces brillantes, avec ou sans accompagnement, telles que variations, fantaisies, trios et *scherzo.* —

Digitized by Google

2° *Pour l'orchestre :* Grand boléro; grande valse pathétique; Galop bohémien. — 3° *Pour le Chant*, 60 morceaux détachés avec accompagnement de piano, tels que romances, chansons, cantates, ballades, mélodies et morceaux d'ensemble, tous publiés à Pétersbourg. — 4° *Esméralda*, grand opéra en 4 actes, poëme de Victor Hugo, représenté à Moscou, dans l'hiver de 1847, puis à Pétersbourg. — 5° Grande cantate intitulée *la Fete de Bacchus*, poëme de Poushkinn, à grand orchestre avec solos de chant et chœurs, composés de 8 morceaux. — 6° Un grand opéra, dont le titre échappe à la mémoire de l'écrivain de cette notice, représenté à Pétersbourg en 1856, avec un très-brillant succès.

DARONDEAU (Benoni), né à Munich vers 1740, vint s'etablir à Paris en 1782, et s'y fit maître de chant. En 1786 il publia son premier *Recueil de petits airs à couplets, avec accompagnement de harpe*, op. I; quatre autres recueils semblables parurent l'année suivante. Il a composé aussi la musique *du Soldat par amour*, qui a été représenté au théâtre de l'Opéra-Comique en 1789.

DARONDEAU (Henri), fils du précédent, naquit à Strasbourg, le 28 février 1779. Admis au Conservatoire de musique comme élève, il y eut pour maître de piano Ladurner, et Berton pour maître d'harmonie. Il a publié pour le piano : 1° *Fantaisie pour le piano*, op. 1. — 2° *La Fete de Saint-Cloud*, pot-pourri. — 3° *L'Homme du destin*, fantaisie. — 4° *La Jeune Victime*, pot-pourri. — 5° *Air de Wacher*, varié. — 6° *Air favori de Jean de Paris*, varié. — 7° Plusieurs fantaisies et variations sur des airs de *la Neige*, *Roger de Sicile*, la *Barcarole de Venise*, la *Ronde de Saint-Malo*, la *Journée aux aventures*, etc. — 8° Sonates pour le piano, op. 2; Paris, Omont; et quelques recueils de romances. Darondeau a écrit la musique du ballet d'*Acis et Galatée*, qui a été représenté à l'Opéra, au mois de mai 1806. Il a donné au théâtre de la Porte-Saint-Martin : 1° *Les Deux Créoles*, ballet. — 2° *Jenny, ou le Mariage secret*, ballet en deux actes. — 3° *Rosine et Lorenzo, ou les Gondoliers vénitiens*, idem. — 4° *Les Sauvages de la Floride*, idem. — 5° *La Chatte merveilleuse*, idem. — 6° *Pizarre*, idem. Ce musicien fut longtemps attaché comme compositeur, ou plutôt comme arrangeur, au théâtre des Variétés.

DASSER ou **DASSERUS** (Louis), ou plutôt **DASER**, maître de chapelle du duc de Wurtemberg, vivait dans la seconde moitié du seizième siècle. Il abandonna cette situation pour entrer au service du duc de Bavière, et fut le prédécesseur d'Orlande Lassus. Ses ouvrages sont en manuscrit à la bibliothèque royale de Munich, ou ont été imprimés dans cette ville par la munificence du prince. Toutes ses compositions appartiennent au culte catholique. On a de lui une Passion à quatre voix, sous ce titre : *Passionis D. N. Jesu Christi Historia, in usum ecclesiæ Monachii*; Munich, Adamus Berg, 1578, gr. in-folio. Ce volume fait partie de la collection qui porte en tête du frontispice *Patrocinium musices*, parce que le duc de Bavière faisait les frais de l'édition. Jacques Paix a inséré quelques motets de Dasser arrangés pour l'orgue, dans son *Orgeltabulaturbuch* (1re et 2me partie). On trouve en manuscrit les ouvrages suivants de ce compositeur parmi les volumes qui proviennent de la chapelle des ducs de Bavière, à la bibliothèque royale de Munich : 1° Codex XIII, 4 motets à 4, 5, et 6 voix. — 2° Cod. XVI, le psaume CXXXIII à 4 voix. — 3° Cod. XVIII, sept messes, dont six à 4 voix, et la dernière à 6 voix. — 4° Cod. XXII, 3 *Nunc dimittis*, des hymnes à 4, 5, 6 et 8 voix, et des *Répons brefs* de complies. — 5° Cod. XLIV, 3 messes, dont une à quatre voix, une à cinq et une à six. — 6° Cod. XLV, la messe intitulée *Pater noster*, à 5 voix.

DASSOUCY, ou plutôt **ASSOUCY** (Charles **COYPEAU**), fils d'un avocat au Parlement, naquit à Paris en 1604, et eut une existence très-agitée et peu honorable. Très-jeune encore, il s'enfuit de la maison de son père, se rendit à Calais, et faillit être jeté à la mer, comme sorcier, par le peuple de cette ville, pour avoir guéri par stratagème un homme qui était malade d'imagination. Il se réfugia en Angleterre, et y resta plusieurs années, donnant des leçons de musique et de luth pour vivre. Son talent sur cet instrument et le goût qu'il mettait dans la composition de ses chansons lui procurèrent l'avantage, après son retour en France, d'être attaché au service de madame Royale, fille de Henri IV et femme du duc de Savoie. Plus tard il exerca la charge de luthiste et de maître de musique auprès de Louis XIII et de Louis XIV enfant. Il cultivait aussi la poésie burlesque, genre détestable qui eut alors en France une certaine vogue. C'est à propos de ce mauvais goût que Boileau a dit :

Et jusqu'à d'Assoucy, tout trouva des lecteurs.

Étant retourné à la cour de Turin, il y eut quelques fâcheuses aventures, et se mit à errer en France, escorté de deux petits pages de musique qui chantaient ses chansons, et qui donnèrent lieu à d'étranges soupçons. A Montpellier, il fut décrété d'accusation *pour un crime qui est en abo-*

mination parmi les femmes, dit naïvement Auger, de l'Académie française. Dassoucy s'enfuit en Italie pour se soustraire au sort qui le menaçait. A Rome, il fut emprisonné pour avoir écrit contre des prélats en crédit. Pendant sa captivité, il composa un livre de *Pensées sur la Divinité*, qui est ce qu'il a fait de plus raisonnable. Touché de compassion pour l'auteur de cet ouvrage, le pape le mit en liberté, et joignit à cette faveur le don de sa bénédiction, de médailles bénies et d'indulgences; ce qui n'empêcha pas que, de retour en France, d'Assoucy ne fût arrêté, mis à la Bastille, puis envoyé au Châtelet avec ses pages de musique, toujours pour la même cause. Cependant, à défaut de preuves, il fut déclaré innocent et mis en liberté. Il mourut à Paris, vers 1679, à l'âge d'environ soixante-quatorze ans. Son *Ovide en belle humeur*, et le *Ravissement de Proserpine*, traduit de Claudien en vers burlesques, sont les seuls de ses ouvrages recherchés aujourd'hui par les bibliomanes. Comme musicien, il n'a publié qu'un recueil ayant pour titre : *Airs à quatre parties du sieur Dassoucy. A Paris, par Robert Ballard, etc.*, 1653, in-12 obl. Ces airs sont au nombre de 19, et sont dédiés à madame la duchesse de Savoie.

DASYPODIUS (Conrad), né à Strasbourg en 1532, étudia les mathématiques sous la direction de Herlin, et succéda à son maître dans la place de professeur au collége de sa ville natale. Son nom allemand était *Rauchfuss*, qui signifie *pied velu;* son père le changea en celui de *Dasypodius*, d'un mot grec qui a la même signification. Il mourut à Strasbourg le 26 avril 1600. C'était un savant homme, mais d'un esprit pédantesque et minutieux. L'horloge de la cathédrale de Strasbourg, qui a longtemps passé pour la plus belle de l'Europe, a été faite sur ses dessins, en 1580. Il en a donné la description dans son *Heron mathematicus;* Strasbourg, 1580, in-4°. Blumhof a publié en allemand un *Essai sur la vie, et les ouvrages de Conrad Dasypodius*, avec une préface de Kaestner, in-8°, Gœttingue, 1798. Parmi ses ouvrages, on remarque : 1° *Euclidis Propositiones Elementorum XV opticorum, catropticorum, harmonicorum et apparentium;* Strasbourg, 1571, in-8°. Cet ouvrage est extrait de son analyse géométrique des livres d'Euclide, publiée à Strasbourg; travail fastidieux, où le commentaire est loin d'éclaircir le texte. — 2° Un appendice à ses Institutions de mathématiques, sous ce titre : *Voluminis primi Erotematum appendix arithmeticæ et musicæ mechanicæ;* Strasbourg, 1596, in-8°. — 3° *Lexikon mathematicum græce et latine conscriptum;* Strasbourg, 1573, in-8°. Ce Dictionnaire n'est pas disposé par ordre alphabétique, mais par ordre de matières. Dasypodius y traite (p. 30-54) de la théorie mathématique de la musique.

DATHI (Augustin), de Sienne, était secrétaire de cette ville vers 1460. Gesner le cite, dans sa *Bibliothèque universelle*, comme auteur d'un traité *de Musica Disciplina*. Cet ouvrage est imprimé.

DATTARI (Ghinolfo), né à Bologne, vivait à Venise vers le milieu du seizième siècle. Il a publié : *Le Villanelle a tre, quattro e cinque voci;* Venise, 1568, in-8°.

DAUBE (Jean-Frédéric), né en 1730 à Hesse-Cassel, fut d'abord musicien de la musique particulière du duc de Würtemberg, puis conseiller et premier secrétaire de l'Académie des sciences fondée à Augsbourg par l'empereur François I^er^, et enfin se retira à Vienne, où il passa les dernières années de sa vie. Il mourut en cette ville, le 19 septembre 1797. Daube s'est fait connaître comme compositeur par des *Sonates pour le luth, dans le goût moderne*, op. 1, publiées à Nüremberg, in-fol. Parmi les manuscrits autographes de la riche bibliothèque royale de Berlin, on trouve deux symphonies de Daube pour 2 parties de violon, alto, basse et deux cors. Mais c'est surtout par ses écrits sur la musique qu'il a fixé sur lui l'attention des artistes et des amateurs. Le premier a pour titre : *Generalbass in drei Accorden, gegründet in den Regeln der alt und neuen Auctoren*, etc. (l'Harmonie en trois accords, d'après les règles des auteurs anciens et modernes, avec une instruction sur la manière de passer d'un ton dans chacun des vingt-trois autres; par le moyen de deux accords intermédiaires), Leipsick, 1756, in-4°. Marpurg a attaqué le système de Daube avec vivacité, sous le pseudonyme du docteur Gemmel, dans le deuxième volume de ses *Essais historiques et critiques sur la musique* (*Hist. Krit. Beitr*, p. 325). Le second ouvrage de Daube est intitulé : *Der musikalische Dilettant; eine Abhandlung der Composition, welche nicht allein die neuesten Setzarten der zwei, drey-und mehrstimmigen Sachen; sondern auch die meisten künstlichen Gattungen der alten Kanons; der einfachen und Doppelfuge : deutlich vorträgt, und durch ausgesuchte Beyspiele erklært* (l'Amateur de musique; dissertation sur la composition, etc.); Vienne, 1773, in-4° de trois cent trente-trois pages. — 3° *Anleitung zum Selbstunterricht in der musikalischen Komposition, sowolh für die Instru-*

Digitized by Google

mental als Vocalmusik; Erster Theil (Méthode pour apprendre soi-même la composition de la musique instrumentale et vocale, première partie); Vienne, 1798, 51 pages in-4°. — 4° Deuxième partie du même ouvrage, Vienne, 1798, 68 pages in-4°. La première partie de ce livre est relative à la composition de la mélodie; la seconde, à l'harmonie. Malgré les critiques sévères de Marpurg, les ouvrages de Daube renferment de fort bonnes choses; il y a des vues et de la méthode dans son traité de l'harmonie en trois accords. Sans doute le troisième accord, qu'il considère comme primitif et nécessaire, n'est qu'une des modifications du second; mais c'était quelque chose que de ramener, de son temps, l'harmonie à des éléments simples.

DAUBENMERKL (François-Michel), habile organiste, né en 1746 à Waltershoff, bourg du haut Palatinat, fut élevé par Wopperer, son oncle, pasteur à Floss, et apprit de lui les premiers éléments de la langue latine. L'organiste Rueder, dans une visite qu'il fit au pasteur de Floss, eut occasion de remarquer dans le jeune Daubenmerkl un génie porté à la musique; il lui donna des leçons de clavecin, et, au bout de deux ans, il eut la satisfaction de voir son élève assez avancé pour obtenir la place d'organiste des Jésuites; à l'église de Saint-Georges, à Amberg. Vers le même temps il obtint une place gratuite au séminaire de la même ville; il y fit de grands progrès dans l'étude de la langue et de la littérature grecques. Il travaillait aussi avec ardeur à perfectionner ses talents en musique, et il devint enfin l'un des plus grands organistes de l'Allemagne dans le style de Reinken et de J.-S. Bach; style qui se perd de jour en jour, et dont il ne restera bientôt plus de traces. Se sentant né pour l'état ecclésiastique, Daubenmerkl étudia la théologie et se fit ordonner prêtre. On lui conseillait de parcourir l'Allemagne ou de se fixer dans quelque cour; mais il préféra le repos et l'obscurité. Ainsi ses talents comme compositeur et son jeu admirable sur l'orgue furent ensevelis dans une petite ville d'Allemagne. Nommé organiste de l'église de Saint-Martin, à Amberg, il y obtint ensuite un bénéfice et employa une partie de son temps à former des élèves à qui il donnait ses leçons gratuitement. Doué d'un caractère doux et bienveillant, il mena dans le repos une vie philosophique et irréprochable. Il vivait encore en 1812. Aucune de ses compositions n'a été publiée.

DAUBENROCH (Georges), maître d'école à Nüremberg, au commencement du dix-septième siècle, a fait imprimer dans cette ville, en 1613, un *Epitome Musices*, in-8°.

DAUBLAINE ET CALLINET, chefs d'une maison de facture d'orgues. (*Voy.* Callinet.) Daublaine n'était pas facteur; c'était un spéculateur dont le nom servit seulement à établir la raison commerciale de la maison. M. Danjou était en réalité l'intelligence qui donnait de la valeur à cet établissement. (*Voy.* Danjou.)

DAULPHIN (Pierre), musicien français du seizième siècle, n'est connu que par une messe à quatre voix sur le chant: *Je ne puis plus durer*; Paris, Nicolas du Chemin, 1557, in-fol.

DAUM (Gustave), professeur de musique et compositeur à Berlin, où il vit en ce moment (1860), s'est fait connaître par divers ouvrages de musique vocale, parmi lesquels on remarque: 1° *Mein Herz ist in Hochland*, lieder pour soprano ou ténor et piano, op. 1, Berlin, Challier. — 2° *Ave Maria*, lieder pour soprano ou ténor, op. 2; ibid. — 3° *La Nuit de la Passion*, cantate pour voix solo, chœur et piano, op 3; Potsdam, Stuhr. — 4° Deux poëmes pour ténor ou soprano, avec piano, op. 5; Berlin, Challier et Cie.

DAUNEY (William), écrivain écossais, a publié un livre rempli d'intérêt, contenant les anciennes mélodies écossaises d'après un manuscrit du temps du roi Jacques VI, avec des recherches historiques sur ces mélodies et sur l'histoire de la musique en Écosse. Cet ouvrage a pour titre: *Ancient scottish melodies, from a manuscript of the reign of king James VI with a Introductory inquiry illustrative of the history of music of Scotland*; Londres, 1838, 1 vol. in-8°.

DAUPRAT (Louis-François), célèbre professeur de cor et compositeur pour cet instrument, est né à Paris le 24 mai 1781, et non en 1792, comme il est dit dans l'*Universal Lexikon der Tonkunst*, publié par M. Schilling. Possesseur d'une jolie voix, il fut placé comme enfant de chœur à la maîtrise de Notre-Dame, et n'en sortit que lorsque les églises furent fermées, pendant les troubles révolutionnaires. Il était encore enfant lorsqu'il se prit d'un goût passionné pour le cor, et ce fut cet instrument qu'il choisit lorsqu'on le fit entrer dans les classes du Conservatoire de musique, qui venait d'être fondé sous le titre d'*Institut national de musique*. Son professeur fut Kenn, un des meilleurs cors-basses de cette époque. (*Voy.* Kenn.) Après six mois de leçons, il fit partie du corps de musique que Sarrette, directeur du Conservatoire, fournit au *camp des élèves de Mars*, de la plaine des Sablons, près de Paris. Plus tard il entra dans la musique du camp de vingt mille hommes qui fut formé au *Trou-d'Enfer*, près de Marly. En 1799 il entra dans la musique de la garde des consuls, et fit la campagne de 1800 en Italie. De retour à Paris, il obtint son congé et fut placé dans l'or-

chestre du théâtre Montansier. A la même époque il rentra au Conservatoire, et Catel lui donna des leçons d'harmonie; puis il fut admis dans la classe de composition dirigée par Gossec et y fit un cours complet. En 1806 on offrit à M. Dauprat un engagement avantageux pour le théâtre de Bordeaux; il l'accepta, demeura dans cette ville jusqu'en 1808, et ne revint à Paris que lorsqu'il fut appelé par l'administration de l'Opéra pour remplacer Kenn, qui demandait sa retraite. Quelque temps après, Frédéric Duvernoy s'étant aussi retiré, M. Dauprat fut désigné pour lui succéder comme *cor solo*. Après vingt-trois ans de service, il quitta ce théâtre, parce que la nouvelle administration lui fit, en 1831, des propositions qu'il ne crut pas devoir accepter. Nommé, en 1811, membre honoraire de la chapelle de l'empereur Napoléon, il succéda à Domnich à la chapelle du roi Louis XVIII, en 1816. Dans la même année, il fut nommé professeur de cor au Conservatoire de Paris. En 1833 le maître de chapelle Paër désigna M. Dauprat pour la partie de cor basse de la nouvelle musique du roi. Lorsqu'il a pris sa retraite de la place de professeur de cor au Conservatoire, il a eu pour successeur son élève M. Gallay.

Un beau son, une manière élégante et pure de phraser, telles étaient les qualités qui brillaient dans le talent de M. Dauprat, quand il se fit entendre dans sa jeunesse, aux concerts de la rue de Grenelle et à ceux de l'Odéon. Tout annonçait en lui un virtuose destiné à la plus brillante réputation; mais une timidité excessive l'empêcha de profiter des succès de ses débuts, et, quoiqu'il n'ait connu dans sa carrière que les applaudissements mérités du public, les occasions où il se faisait entendre sont devenues chaque jour plus rares, et il a fini par prendre la résolution de ne plus jouer dans les concerts. Cette défiance de lui-même fut d'autant plus fâcheuse, que M. Dauprat n'exécutait que de la musique de fort bon goût qu'il composait pour lui, et qui est écrite avec plus de soin qu'on n'en trouve habituellement dans les solos d'instruments à vent. Mécontent du résultat de ses études en composition, il s'était décidé à les recommencer en 1811, sous la direction de Reicha, et c'est aux conseils de ce maître habile qu'il attribue ce qu'il a appris dans l'art d'écrire : il a travaillé avec lui pendant trois années. La liste de ses compositions imprimées et manuscrites renferme les ouvrages dont les titres suivent : I. Œuvres publiés : 1° Premier concerto pour cor alto ou cor basse, avec une double partie principale et orchestre; op. 1; Paris, Zetter. — 2° Sonate pour piano et cor, op. 2; ibid. — 3° Trois grands trios pour cors en *mi*, op. 4; ibid. — 4° *Tableau musical ou scène en duo*, pour piano et cor, op. 5; ibid. — 5° Trois quintetti pour cor, deux violons, alto et basse, op. 6; ibid. — 6° Duo pour cor et piano, op. 7; ibid. — 7° Quatuors pour 4 cors en différents tons, op. 8; ibid. — 8° Deuxième concerto pour cor basse en *fa*, op. 9; ibid. — 9° Sextuors pour cors en différents tons, op. 10; ibid. — 10° Trois solos pour cor alto et cor basse, avec un double accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 11; ibid. — 11° Deux solos et un duo pour cor basse en *ré* et cor alto en *sol*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 12; ibid. — 12° Six grands duos pour cors en *mi* bémol, op. 13; ibid. — 13° Vingt duos pour cors, avec mélange de tons, op. 14; ibid. — 14° Trios pour deux cors altos en *sol* et *fa*, et un cor basse en *ut*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 15; ibid. — 15° Trois solos pour cor alto en *mi*, et dans trois gammes différentes, op. 16; ibid. — 16° idem, dans trois autres gammes, op. 17; ibid. — 17° Troisième concerto, pour cor alto et cor basse en *mi*, op. 18; ibid. — 18° Quatrième concerto en *fa*, op. 19; ibid. — 19° Trois solos propres aux deux genres, op. 20; ibid — 20° Cinquième concerto pour cor basse en *mi*, op. 21; ibid. — 21° Air écossais (de *la Dame Blanche*) varié pour cor et harpe, op. 22; ibid. — 22° Premier thème varié suivi d'un *rondo-bolero*, avec accompagnement de piano ou d'orchestre, op. 23; ibid. — 23° Deuxième thème varié, terminé en rondeau, op. 24; ibid. — 24° Trois mélodies, lettres A, B, C, pour cor, propres aux deux genres. La partition des trios, quatuors et sextuors pour cors en différents tons, composés par M. Dauprat, a été publiée en un volume in-8° de 157 pages, avec un avertissement de neuf pages, concernant le mélange des tons dans l'usage de ces instruments. — 25° *Méthode pour cor alto et cor basse* (premier et deuxième cor), divisée en trois parties; Paris, Zetter. Dans cet ouvrage, le meilleur qui ait été publié sur l'art de jouer du cor, M. Dauprat a adopté les dénominations de *cor alto* et de *cor basse*, parce qu'elles donnent une idée exacte du diapason de chacune de ces parties qu'on désignait autrefois sous les noms de *premier* et *second cor*. La première partie est élémentaire; la deuxième renferme plus de trois cents exercices pour chacun des trois genres, des dissertations sur les différents caractères de musique qui conviennent au cor, ainsi que des conseils sur la respiration, le phrasé, etc.; la troisième partie, spécialement destinée aux jeunes compositeurs, leur enseigne les ressources de l'instrument, et la manière de l'em-

Digitized by Google

ployer dans le *solo* et dans l'orchestre. — 26° Extrait d'un traité inédit du cor à deux pistons; Paris, 1829. — II. Œuvres inédits : — 27° Symphonies à grand orchestre. — 28° *Nous allons le voir,* opéra de circonstance composé à Bordeaux pour le passage de l'empereur Napoléon dans cette ville. — 29° Ouverture, airs de danse et de pantomime placés dans le ballet de *Cythère assiégée,* joué à Bordeaux en 1808. — 30° *O salutaris,* pour voix de ténor, avec harpe et cor obligé, deux violons, alto, violoncelle et contrebasse d'accompagnement. — 31° plusieurs scènes, duos, trios, romances. — 32° Essai sur le quatrième livre des *partimenti* de Fenaroli. — 33° Cours d'harmonie et d'accompagnement de la basse chiffrée et non chiffrée, et de la mélodie sur la basse. — 34° Théorie analytique de la musique destinée aux élèves de colléges.

M. Dauprat a formé un grand nombre d'élèves, dont la plupart sont devenus des artistes de beaucoup de mérite. Parmi eux on remarque M. Rousselot, qui possédait une sûreté d'attaque et une puissance d'exécution fort rares; M. Gallay, devenu célèbre par sa belle et égale qualité de son, et son style élégant et pur; et MM. Norbert, Méric (époux de la cantatrice Méric-Lalande), Banneux, Bernard, Jacqmin, Meifred, Urbain, Paquis et Nagel, ainsi que quelques amateurs distingués.

DAUSCHER (André), amateur de musique à Kempten, est né à Issny. On a de lui un petit traité de musique et de flûte, sous ce titre : *Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflœte,* etc.; Ulm, 1601, gr. in-8° de cent quarante-huit pages.

DAUSSOIGNE-MÉHUL (Joseph), directeur du Conservatoire royal de Liége, né à Givet (Ardennes), le 24 juin 1790, fut admis comme élève au Conservatoire de musique de Paris au mois de décembre 1799, et eut pour maître de piano Adam. Après avoir fait un cours d'harmonie sous la direction de Catel, il reçut des leçons de composition de Méhul, son oncle. Dix années d'études sérieuses et suivies avaient fait de M. Daussoigne un musicien instruit dans toutes les parties de son art, et avaient développé les dispositions qu'il avait reçues de la nature; en 1807 il concourut à l'Institut de France, et obtint le second grand prix de composition : le sujet du concours était la scène d'*Ariane à Naxos.* Deux ans après, le premier prix lui fut décerné; et à ce titre il obtint du gouvernement une pension pour aller terminer ses études en Italie. Arrivé à Rome, et n'y trouvant plus de vestiges des anciennes écoles, il se demanda, ainsi que tous les pensionnaires musiciens qu'on y avait envoyés, ce qu'il y pouvait faire. Comme ceux qui s'y étaient trouvés dans la même situation, il éprouvait le désir impatient de produire, et ce désir n'était pas la moindre cause de l'ennui qu'il ressentait. Enfin, agité par le souvenir de sa patrie et par l'espoir de s'y faire un nom distingué, il confia ses chagrins au célèbre artiste dont il était le neveu, et qui n'était pas moins pour lui un ami qu'un parent; celui-ci le tira de peine en lui envoyant le poëme d'un opéra en trois actes intitulé *Robert Guiscard;* ce poëme, ouvrage de M. Saulnier, était reçu à l'Opéra depuis sept ans. M. Daussoigne en écrivit rapidement la partition, et revint à Paris, tout ému de l'espoir d'un succès; mais alors commença pour lui une suite de déceptions qui n'a que trop souvent été celle des jeunes compositeurs en France; carrière où l'on voit se dissiper une à une toutes les illusions d'une première ferveur, et qui n'est pour la plupart qu'un affreux cauchemar. Qui le croirait? Il s'agissait d'un lauréat de l'Institut, d'un jeune artiste dont le début avait eu de l'éclat, d'un homme que la renommée de Méhul semblait devoir protéger, d'un opéra reçu à l'Académie royale de musique depuis longtemps, et dont le droit de représentation ne pouvait être contesté; le règlement du théâtre prescrivait d'entendre préalablement la musique; eh bien, rien de tout cela ne servit! M. Daussoigne ne put jamais obtenir cette audition de son ouvrage, qu'on ne pouvait lui refuser! Personne ne contestait ses droits; mais on lui opposait cette force d'inertie contre laquelle les plus fermes volontés sont venues échouer dans les théâtres, et le résultat de toutes ses démarches fut qu'on n'eût pas même la fantaisie de savoir si son ouvrage était bon ou mauvais, et que l'auteur seul a connu sa production.

La mauvaise fortune semblait s'être attachée à M. Daussoigne dans ses travaux. En 1817 il écrivit la musique du *Faux Inquisiteur,* opéra-comique en trois actes, de M. Viennet; une nouvelle lecture du poëme ne lui fut pas favorable, et l'œuvre du musicien fut perdue. L'année d'après, nouveau désappointement. Marsolier avait laissé en mourant un petit opéra-comique en un acte, intitulé *le Testament.* Poëte accoutumé aux succès, et connu par des pièces charmantes, Marsolier paraissait offrir des garanties à M. Daussoigne, qui fut choisi pour écrire la musique de l'œuvre posthume; mais, après qu'il eût terminé sa partition, les comédiens du théâtre Feydeau s'avisèrent de dire que la pièce était ennuyeuse, et ne voulurent pas la jouer. Il y avait dans cette succession de mésaventures de quoi décourager la persévérance la plus opiniâtre, et le cœur commençait à défaillir à l'artiste quand M. Viennet

Digitized by Google

vint le ranimer en lui confiant un second ouvrage en trois actes, dont le titre était *les Amants corsaires*. Celui-là est lu au comité de l'Opéra-Comique, reçu par acclamations, et l'enthousiasme va jusqu'à promettre à M. Daussoigne ce qu'on appelle au théâtre *un tour de faveur*. Mais, par une fatalité inexplicable, le duc d'Aumont, premier gentilhomme de la chambre du roi, chargé de la haute administration de l'Opéra-Comique, imagine d'ordonner une nouvelle lecture de toutes les pièces reçues, au moment où l'on allait mettre à l'étude *les Amants corsaires*. Le comité de lecture était accusé d'indulgence pour les pièces qu'il avait reçues; il crut devoir se montrer sévère dans la nouvelle épreuve; vingt ouvrages furent rejetés, et de ce nombre fut le livret des *Amants corsaires*, reçu naguère aux applaudissements de l'assemblée.

Enfin l'espèce de proscription qui semblait poursuivre M. Daussoigne cessa; il écrivit une *Aspasie* en un acte pour le théâtre de l'Opéra, et cet ouvrage fut représenté au mois de juillet 1820. On y remarquait un style large et noble; mais le sujet était froid; la manière de chanter des acteurs de ce temps, mise en parallèle avec celle des chanteurs italiens qui exécutaient le *Barbier de Séville* de Rossini et les compositions de Mozart et de Paër, avait peu de charme pour le public; l'ouvrage n'eût pas de succès. Peu de temps après, l'administration de l'Opéra imagina de faire arranger en récitatif le dialogue de *Stratonice*, opéra de Méhul, et M. Daussoigne fut chargé de ce travail, qui lui mérita les applaudissements des artistes, par l'analogie de son style avec celui de l'illustre auteur de l'ouvrage. Méhul avait laissé imparfait un opéra en trois actes intitulé *Valentine de Milan*; le poëte qui avait fourni le livret ne crut pas pouvoir le faire mieux terminer que par l'artiste qui venait de prouver tant de sagacité dans l'arrangement de *Stratonice*: un tiers environ de la partition restait à faire, M. Daussoigne l'écrivit, et dans ce travail il ne resta point au-dessous du compositeur dont il terminait l'ouvrage. *Valentine*, jouée au théâtre Feydeau le 28 novembre 1822, obtint un beau succès. Le 12 juillet 1824, M. Daussoigne fit jouer à l'Opéra *les Deux Salem*, en un acte. Cette pièce ne fut point heureuse; le poëme avait peu d'intérêt; les efforts du musicien ne purent le soutenir. Toutefois le mérite qui se faisait remarquer dans la partition décida Bouilly, auteur de l'opéra-comique intitulé *les Deux Nuits*, à confier son ouvrage à M. Daussoigne; mais des intrigues de coulisses lui firent ôter cette pièce, dont Boieldieu a depuis lors écrit la musique. Dès ce moment, M. Daussoigne prit la résolution de renoncer à la carrière du théâtre, qui n'avait eu pour lui que des déceptions. Ses dégoûts lui inspiraient le désir de s'éloigner de Paris, nonobstant la position honorable qu'il avait au Conservatoire de musique de cette ville, comme professeur d'harmonie. Des propositions lui étaient faites pour la direction du Conservatoire de Liége; il les accepta, et, au mois de janvier 1827, sa nomination à cette place fut signée par le ministre de l'intérieur, M. Van Gobelschroy. C'est ainsi que M. Daussoigne s'éloigna de Paris et du Conservatoire, où, depuis 1803, il avait rempli des places de répétiteur, de professeur adjoint, et enfin de professeur titulaire pour le solfége, le piano et l'harmonie. C'est lui qui fit établir dans cette école la classe d'harmonie et d'accompagnement pratique pour les femmes, et c'est à lui qu'on doit la manifestation de la singulière aptitude des jeunes filles pour cette science; aptitude telle qu'on les vit presque toujours depuis lors l'emporter sur les hommes dans les concours.

Arrivé à Liége, M. Daussoigne s'est immédiatement occupé de l'amélioration de toutes les branches de l'enseignement, et s'est réservé l'harmonie et la composition. Peu d'encouragements lui ont été donnés; néanmoins son zèle et sa persévérance ont triomphé des obstacles, et lui ont fait produire de beaux résultats dans l'école dont la direction lui est confiée. Comme compositeur, il a eu peu d'occasions de mettre en œuvre ses talents dans sa position actuelle: cependant, en 1828, il a écrit une belle cantate à grand orchestre pour la fête qui fut donnée à Liége, à la réception du cœur de Grétry, et depuis lors il a composé une symphonie avec chœurs, dont le sujet est *Une Journée de la Révolution*. Cet ouvrage, après avoir été entendu au Conservatoire de Liége, a été exécuté, au mois de septembre 1834, à Bruxelles, dans le grand concert donné à l'église des Augustins, avec un orchestre et des chœurs d'environ 500 exécutants et y a produit beaucoup d'effet. C'est une belle et large composition. M. Daussoigne est commandeur de l'ordre de Léopold, membre associé de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique et correspondant de l'Institut de France.

DAUTRIVE (Jacques-François). *Voy.* Autrive.

DAUVERGNE (Antoine), surintendant de la musique du roi et directeur de l'Opéra, né à Clermont-Ferrand, le 4 octobre 1713, est mort à Lyon, le 12 février 1797, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans. Son père, premier violon du concert de Clermont, lui enseigna la musique, et l'envoya à Paris, en 1739, pour y achever ses études. Il ne tarda pas à s'y faire connaî-

Digitized by Google

tre par son talent d'exécution, et fut admis à se faire entendre au Concert spirituel en 1740. En 1741 il entra, comme violoniste, dans la musique du roi, et l'année suivante à l'Opéra. Il avait près de quarante ans lorsqu'il essaya de se livrer à la composition dramatique. Son premier ouvrage fut la musique du ballet des *Amours de Tempé*, qu'on représenta à l'Opéra en 1752; mais c'est surtout par la musique de l'opéra-comique intitulé *les Troqueurs* qu'il se fit remarquer en 1753. Jusque-là ce genre de pièces, qu'on appelle en France *opéras-comiques*, n'avait été que des comédies entremêlées de couplets, tels que nos vaudevilles; mais *les Troqueurs*, écrits à l'imitation des intermèdes italiens, à l'exception du dialogue parlé qui tenait la place du récitatif, ouvrirent une carrière nouvelle aux compositeurs français, et, bien que la musique n'en fût pas forte, cet ouvrage procura à Dauvergne un succès brillant. En 1755 il acheta la charge de *compositeur de la musique du roi* et la survivance de celle de *maître de la musique de la chambre*; ce qui l'obligea de quitter sa place de violoniste à l'Opéra. Mondonville ayant abandonné l'entreprise du Concert spirituel en 1762, Dauvergne s'en chargea. En 1751 on lui avait confié les fonctions de maître de musique battant la mesure, à l'Opéra; il en garda le titre jusqu'en 1755, puis il devint une première fois directeur de ce théâtre, se retira en 1776, eut alors le titre de compositeur de ce spectacle; il rentra dans la direction en 1777, y resta jusqu'en 1778, fut de nouveau directeur depuis le 26 mai 1780 jusqu'en 1782, et une quatrième fois en 1785, jusqu'au 18 avril 1790. Devenu surintendant de la musique du roi, il fût fait chevalier de Saint-Michel le 9 mai 1786. Au commencement de la révolution il quitta Paris, et se retira à Lyon, où il mourut le 12 février 1797. Ses principaux ouvrages dramatiques sont: 1° *Les Amours de Tempé*, en 1752. — 2° *Les Troqueurs*, en 1753, à l'Opéra-Comique. — 3° *La Coquette trompée*, à la cour, en 1753. — 4° *Énée et Lavinie*, à l'Opéra, en 1758. — 5° *Les Fêtes d'Euterpe*. — 6° *Canente*, en 1760. — 7° *Hercule mourant*, en 1761. — 8° *Pyrrhus et Polyxène*, en 1764. — 9° *La Vénitienne*, en 1768. — 10° *Persée*, à la cour, en 1770, en collaboration avec Rebel, Francœur et de Bury. — 11° *Le Prix de la valeur*, en 1776. — 12° *Callirhoé*, en 1773. — 13° *Linus*, en société avec Trial et Berton. — 14° *La Tour enchantée*. — 15° *Orphée*. Ces trois derniers ouvrages n'ont pas été représentés. Dauvergne a aussi composé la musique de quinze motets qui ont été exécutés au Concert spirituel, un livre de trios pour deux violons et basse, publié en 1740, un livre de sonates pour le violon, et deux livres de symphonies à quatre parties, qui ont paru en 1750.

DAUVERNÉ (François-Georges-Auguste), virtuose sur la trompette, né à Paris le 15 février 1800, est neveu et élève de Joseph-David Buhl (*voy.* ce nom). A l'âge de douze ans il commença l'étude du cor, qu'il abandonna quelque temps après pour se livrer à celle de la trompette. Ses progrès sur cet instrument furent si rapides qu'il fut admis le 1er juillet 1814 dans la musique des escadrons de service des gardes du corps du roi, quoiqu'il ne fût âgé que de quatorze ans et quelques mois. Il resta attaché à ce corps jusqu'à la révolution de 1830. Le 1er janvier 1820, Dauverné avait obtenu au concours la place de première trompette à l'orchestre de l'Opéra. Il occupa cet emploi pendant plus de trente et un ans, car il ne prit sa retraite que le 1er juillet 1851. Devenue vacante, la place de première trompette de la musique du roi fut mise au concours le 21 novembre 1829, et Dauverné l'emporta sur tous ses rivaux; mais il ne conserva pas longtemps cet emploi, car la révolution de juillet fit supprimer la chapelle royale. Plus tard, lorsque le roi Louis-Philippe rétablit cette chapelle, Dauverné y fut rappelé, et y resta jusqu'au moment où la nouvelle révolution de 1848 fit supprimer définitivement la musique du roi. Jusqu'en 1833 il n'y avait point eu d'enseignement de la trompette au Conservatoire de Paris; mais Cherubini ayant fondé un cours pour cet instrument dans l'école dont il était directeur, ce fut M. Dauverné qu'il désigna pour en être le professeur: il occupe encore cette position (1860). Il obtint aussi une place de professeur pour son instrument au Gymnase militaire, le 1er juillet 1849, et en remplit les fonctions jusqu'à la suppression de cette institution. On a de cet artiste les ouvrages suivants: 1° *Méthode pour la trompette, précédée d'un Précis historique sur cet instrument en usage chez les différents peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*; Paris, Brandus, 1857, 1 vol. gr. in-4°. — 2° *Collection de 6 solos pour la trompette chromatique, avec acc. de 2 violons, alto, violoncelle et contre-basse obligés, 1 flûte et 2 cors ad lib.*; ibid.

DAUVILLIERS (Jacques-Marin), né à Chartres le 2 septembre 1754, a fait ses études musicales sous un maître de chapelle de la cathédrale de cette ville nommé *Delalande*. Au sortir de cette école, il devint maître de chapelle de Saint-Aignan, à Orléans, et ensuite de la cathédrale de Tours. Lors de la suppression des

Digitized by Google

maîtrises, à la révolution, Dauvilliers vint à Paris, et voyagea ensuite en Italie et dans d'autres pays. Il a composé plusieurs œuvres, telles que des pots-pourris, des romances, et un solfége, qui a été gravé à Paris, chez Leduc.

DAVAUX (JEAN-BAPTISTE), violoniste amateur et compositeur, né à la côte Saint-André (Isère) en 1737, reçut la vie de parents honnêtes dont la fortune était des plus médiocres, et dont la famille nombreuse était composée de quatorze enfants. Son père ne négligea rien cependant pour lui donner une éducation brillante et solide, et le jeune homme répondit avec beaucoup de zèle aux soins qui lui furent prodigués. Il fit particulièrement des progrès rapides dans la musique, et vint à Paris à l'âge de vingt-trois ans pour y continuer ses études, y cultiver ses talents avec plus d'avantages, et tâcher d'y trouver un emploi. Quelques succès obtenus dans le monde le déterminèrent à se livrer à la composition avec assiduité; il publia des quatuors, des trios, des concertos, des symphonies concertantes, qui, par des mélodies naturelles, quelquefois même un peu triviales, et surtout par une facilité d'exécution convenable à l'inexpérience des musiciens français de son temps, eurent une vogue qui s'évanouit à l'apparition des admirables concertos de Viotti et des quatuors de Pleyel. Ce qui avait contribué principalement à faire la réputation de ses quatuors, c'est qu'on les entendit longtemps exécuter avec une perfection relative fort remarquable par *Jarnovick, Guerin, Guénin* et *Duport*. Les réunions de ces artistes distingués avaient lieu chez Davaux chaque semaine; les amateurs, attirés autant par ses nobles manières que par le désir d'entendre de la musique agréable, recherchaient avec empressement les occasions de s'introduire chez lui.

Lorsque après la révolution, le général, depuis maréchal de Beurnonville, fut appelé au ministère de la guerre, Davaux fut placé dans ses bureaux. Il y remplissait encore avec distinction le poste qu'on lui avait confié, lorsque le comte de Lacépède, son ami, le nomma chef de division à la chancellerie de la Légion d'honneur. Cette division ayant été supprimée en 1815, lors de la nouvelle organisation de l'ordre, le maréchal duc de Tarente demanda et obtint pour Davaux une pension de retraite dont il a joui jusqu'à sa mort, arrivée à Paris le 22 février 1822.

On a de Davaux : 1° Six quatuors pour deux violons, alto et basse, œuvre 1. — 2° Quatre concertos, pour violon, œuv. 2. — 3° Symphonies concertantes pour deux violons, œuvres 3 et 4. — 4° Deux duos pour violon et violoncelle, œuvre 5. — 5° Six quatuors, op. 6. — 6° Deux symphonies concertantes pour violon, op. 7. — 7° Trois symphonies à grand orchestre, op. 8. — 8° Six quatuors, op. 9. — 9° Six idem, composés d'airs variés, op. 10. — 10° Deux symphonies, op. 11. — 11° Deux idem, concertantes pour deux violons et flûte, op. 12. — 12° Deux idem pour deux violons, op. 13. — 13° Trois quatuors, op. 14. — 14° Six trios pour deux violons et alto, op. 15. — 15° Symphonie concertante pour deux violons, op. 16. — 16° Trois quatuors, op. 17. — 17° Concerto de violon, op. 18.

Davaux a fait insérer dans le *Journal encyclopédique* (juin 1784, p. 534) une *Lettre sur un instrument ou pendule nouveau qui a pour but de déterminer avec la plus grande exactitude les différents degrés de vitesse, depuis le prestissimo jusqu'au largo, avec les nuances imperceptibles d'un degré à l'autre*. Davaux est aussi l'auteur de la musique d'un opéra-comique en deux actes, intitulé *Théodore*, qui fut représenté à la Comédie italienne, en 1785.

DAVENANT (SIR WILLIAM), poëte et écrivain dramatique, né à Oxford en 1605, mort à Londres, en 1668, est auteur d'un poëme qui contient la description d'une fête musicale donnée à l'hôtel de Rutland. Ce poëme a pour titre : *The first Day's Entertainment at Rudland house by declamation and music* (le Divertissement du premier jour à l'hôtel de Rutland, par la déclamation et la musique); Londres, 1657, in-8°. Ce morceau se trouve aussi dans les œuvres complètes de Davenant, publiées à Londres, en 1673.

DAVENPORT (URIAH), professeur de musique à Londres, vers le milieu du dix-huitième siècle, s'est fait connaître par un livre de chants à quatre parties pour les psaumes, avec neuf antiennes, six hymnes, précédés d'une instruction sur la musique et le chant. Ce volume a pour titre : *The Psalm-Singer's companion, containing a new introduction, with such directions for singing, as is proper and necessary for learners : and the Psalms of David new Tun'd*, etc.; Londres, 1785, un vol. in-8°. Cette édition est la troisième.

DAVIA (LORENZA), née à Belluno en 1767, était considérée comme la meilleure cantatrice de l'Opéra-Buffa de Saint-Pétersbourg en 1785. En 1790 elle chantait à Berlin, et deux ans après à Naples.

DAVID, roi-prophète d'Israël, naquit à Bethléem l'an 1074 avant J.-C. Il était le septième fils d'Isaï, possesseur de riches troupeaux dont David était le gardien. Dans cette occupation il trouva de fréquentes occasions de développer la force de corps dont il était doué, en combat-

Digitized by Google

tant les animaux féroces. Ce fut aussi dans les solitudes où il conduisait ses troupeaux qu'il exerça ses facultés naturelles pour la poésie et pour la musique. La harpe fut particulièrement l'objet d'une étude constante pour lui. D'un usage général en Égypte, dans la Syrie et dans la Mésopotamie, cet instrument avait pénétré chez les habitants alors peu civilisés de la Judée; car il est remarquable qu'à cette époque reculée, la musique et la poésie résumaient en elles toute la civilisation des Hébreux. David était dans sa vingt-deuxième année lorsque le prophète Samuel arriva à Bethléem, après la réprobation de Saül, et lui donna l'onction royale. Cependant le fils d'Isaï continua de mener la vie pastorale jusqu'au moment où Saül, pour calmer les souffrances aiguës d'une maladie nerveuse, voulut entendre les sons de sa harpe. Le soulagement qu'il en éprouva décida le roi à fixer le jeune pâtre près de lui, et à lui donner un emploi dans sa maison. Vers ce même temps les Philistins firent de nouveau la guerre aux Israélites : l'un deux, géant d'une force prodigieuse, nommé *Goliath*, défiait chaque jour les guerriers d'Israël; mais aucun d'eux n'osait sortir du camp pour le combattre. David seul eut ce courage, et, plein de confiance dans l'aide du Seigneur, il s'avança contre le géant, n'ayant pour toute arme qu'une fronde dont il se servit avec tant de force et d'adresse qu'il abattit Goliath du premier coup, et lui coupa la tête. Témoins de ce prodige et frappés de terreur, les Philistins prirent la fuite. Poursuivis par les Israélites, ils furent taillés en pièces. Rentré au camp, le peuple fit éclater sa joie par des chants de victoire dont le refrain était : *Saül a tué mille ennemis; mais David en a tué dix mille !* Ému de jalousie par cette comparaison, le roi se sentit dans le cœur une haine violente contre le jeune vainqueur de Goliath, comme si une voix secrète l'eût averti que celui-là devait être son successeur au trône de la Judée. Non-seulement Saül refusa de donner à David sa fille aînée qu'il lui avait promise en mariage, mais il lui tendit des embûches, et plusieurs fois il essaya de le percer de sa lance. David fut forcé de se soustraire par la fuite au danger qui le menaçait, et d'errer dans le désert. Après plusieurs années de cette existence agitée et misérable, la mort de Saül le fit monter sur le trône de la Judée : il fut sacré une seconde fois à Hébron; puis il résolut d'assurer l'indépendance et la prospérité de son peuple par la victoire; fit la conquête de Sion, qu'il augmenta d'une ville nouvelle et où il fixa sa résidence, vainquit les Philistins et les Moabites, subjugua l'Idumée, la Syrie, et porta sa domination au delà de l'Euphrate. Parvenu au comble de la gloire, il la souilla par son adultère avec Bethsabée et par la mort d'Urie, son époux; mais bientôt il se repentit de ce double crime et composa, en témoignage de sa douleur, les psaumes admirables de la pénitence. Toutefois les malheurs qui troublèrent sa vieillesse furent la punition de sa faute : le fils qu'il avait eu de Bethsabée mourut au berceau; son fils Absalon se révolta contre lui et l'obligea de fuir; enfin il ne recouvra la plénitude de sa puissance que par la mort de ce même fils. Parvenu à l'âge de soixante-treize ans et accablé d'infirmités, David mourut, laissant son royaume florissant et tranquille.

Ce grand roi fut le plus habile musicien qu'ait possédé la Judée : il chantait, jouait de plusieurs instruments, particulièrement de la harpe, sur laquelle il improvisait avec enthousiasme. On a révoqué en doute qu'il ait pu jouer de cet instrument en dansant devant l'arche, comme il est dit dans l'Écriture; mais la danse dont il s'agit n'avait rien de semblable à notre danse populaire. On en a une représentation exacte dans le beau bas-relief de Ninive, récemment découvert, où l'on voit un chœur de musiciens dont plusieurs jouent de la harpe en marquant des pas de danse.

Les 150 psaumes attribués à David n'ont pas tous été composés par lui : plusieurs poëtes, au nombre desquels sont Asaph et Coré, ont imité sa manière, son style et ses images. Quelques-uns expriment les douleurs de son exil lorsqu'il fuyait la colère de Saül; d'autres appartiennent au temps de ses victoires sur les ennemis d'Israël. Le psaume quarante-cinquième a, de toute évidence, le caractère de la poésie de Salomon. Le psaume 137 se rapporte à la captivité de Babylone; enfin il en est plusieurs autres qui, par les circonstances qu'ils indiquent, ne peuvent avoir été faits par David. Nul doute que ce roi poëte n'ait composé les mélodies sur lesquelles se chantaient les psaumes qui lui appartiennent; car, dans la haute antiquité où il vécut, la conception de la poésie était inséparable de celle du chant. Malheureusement il est plus que douteux que des fragments, même défigurés, de ces mélodies soient parvenus jusqu'à nous, tandis que le texte a traversé les siècles.

DAVID (François), né à Lyon au commencement du dix-huitième siècle, fut d'abord professeur de musique dans sa ville natale, et ensuite à Paris. Il a publié un ouvrage élémentaire sous le titre de *Méthode nouvelle, ou Principes généraux pour apprendre facilement la musique et l'art du chant*; Paris,

Digitized by Google

veuve Boyvin, 1732, in-4° oblong. Il y en a une seconde édition, sans date.

DAVID (Antoine), habile clarinettiste, naquit en 1730 à Offenbourg (D. de Bade), et fit ses premières études musicales à Strasbourg. A l'âge de vingt ans, il se rendit en Italie, puis parcourut une partie de l'Europe, s'attachant tantôt à une chapelle, tantôt à une autre. En 1760 il fit un voyage en Hongrie, et se mit au service du prince Breschinski. Son humeur inconstante lui fit encore abandonner cette position, après quelques années, pour se rendre à Pétersbourg. Il y vécut environ dix ans, mais le climat rigoureux de la Russie nuisit à sa santé et l'obligea de renoncer à la clarinette. Cependant la nécessité de se créer des moyens d'existence lui fit adopter le *cor de bassette*, sorte de clarinette alto dont le tube forme un angle obtus, dont le son est voilé, et qui fatigue moins la poitrine que la clarinette ordinaire. Cet instrument venait d'être inventé à Passaw, en Bavière : David fut le premier virtuose qui en joua. En 1780 il retourna en Allemagne et s'arrêta à Berlin, où il forma quelques bons élèves, parmi lesquels on remarquait l'excellent clarinettiste Springer. En 1783 il entreprit un voyage avec celui-ci et le bassoniste Wohrsack, pour donner des concerts dans lesquels il faisait entendre des morceaux concertants pour clarinette, cor de bassette et basson. En 1790, six trios pour ces trois instruments, composés par David, se trouvaient en manuscrit chez l'éditeur de musique Boehme, à Hambourg. David mourut en 1796, à Lœwenbourg (Silésie), dans un état voisin de la misère.

DAVID (Louis), professeur de harpe, né à Paris vers 1765, reçut des leçons de Krumpholz, et fut attaché pendant quelques années au service de la cour de France. Après la catastrophe du 21 janvier 1793, il s'éloigna de Paris, parcourut la Suisse et finit par se fixer à Genève, où il se trouvait vers 1800. Il a publié divers ouvrages, parmi lesquels on remarque : 1° Six sonates faciles pour la harpe; Paris, Boyer. — 2° Trois sonates pour la harpe, avec accompagnement de violon, œuvre 3; ibid. — 3° Trois sonates pour la harpe, œuvre 5; ibid. — 4° Premier recueil d'ariettes et romances, avec harpe ou piano-forte, op. 7; 4e livre, contenant une sonate et 2 airs variés pour la harpe, op. 8. — 5° Six romances avec acc. de harpe ou piano-forte, op. 9. — 6° Les malheurs de *Psyché*, romances avec acc. de harpe, op. 10.

Un musicien du même nom a fait graver à Paris, en 1799, un *Recueil de huit polonaises et un air russe pour le clavecin.*

DAVID (Ferdinand), d'une famille de musiciens distingués, est né à Hambourg le 19 janvier 1810. Après avoir fait ses premières études musicales dans cette ville, il se rendit à Cassel en 1821 pour prendre des leçons de violon de Spohr, dont il est un des meilleurs élèves. En 1824, il y joua avec un brillant succès dans un concert, sous le patronage de son maître. David n'était âgé que de seize ans lorsqu'il entreprit un voyage avec sa sœur, pianiste de quatorze ans déjà remarquable, qui plus tard fut connue sous le nom de *Mme Dulcken*. Les deux jeunes artistes se firent entendre à Leipsick, puis à Berlin, et enfin à Dresde, où ils produisirent une vive sensation, en 1826. Quelques années après, Ferdinand David, dont le talent s'était mûri, et qui avait fait de bonnes études de composition, fut attaché au baron de Liphardt, grand amateur de musique instrumentale à Dorpat, en Livonie, comme premier violon d'un quatuor complété par Kadelsky, Hartmann et le violoncelliste distingué Jean-Baptiste Gross. Le 1er mars 1836, M. David reçut sa nomination de maître de concert à Leipsick, en remplacement d'Auguste Mathaï, décédé au mois de février précédent. Depuis lors il s'est fixé dans cette ville et ne s'en est éloigné que pour de courts voyages, dont un à Londres, en 1839. Artiste de talent comme violoniste, comme chef d'orchestre et comme compositeur, il joint à ces avantages ceux d'une bonne éducation. Homme du monde, poli, bienveillant, il est aimé, estimé, dans la ville où il a fixé son séjour. Devenu l'époux d'une dame anglaise aussi distinguée par l'élégance de ses manières que par sa bonté, et entouré d'une famille charmante, M. David jouit à Leipsick d'une existence heureuse. Parmi ses compositions publiées, on remarque : 1° Deux concertinos pour violon et orchestre, le premier en *la*, op. 3, Leipsick, Breitkopf et Hærtel; le second en *ré*, op. 14, Leipsick, Kistner. — 2° Quatre concertos pour violon et orchestre, œuvre 10 en *mi* mineur; op. 9, en *sol*; op. 17, en *la*; op. 23, en *mi*; Leipsick, Breitkopf et Hærtel, Kistner. — 3° Concerto-polonaise pour violon et orchestre, op. 22; ibid. — 4° Des introductions et variations pour violon et orchestre sur des thèmes originaux ou de divers auteurs, op. 2, 5, 6, 11, 13, 15, 18, 19, 21 ; ibid. — 5° Introduction, adagio et rondo brillant, op. 7; ibid. — 6° *Andante* et *Scherzo capriccioso*, op. 16, ibid. — 7° Introduction et variations pour la clarinette sur un thème de Schubert; ibid. — 8° 6 caprices pour violon avec accompagnement de piano, op. 20 ; ibid. — 9° Concertino pour le basson, en *si* bémol, op. 12; ibid. — 10° Concertino pour trombone basse et

Digitized by Google

orchestre, en *mi* bémol, op. 4 ; ibid. Le 22 novembre 1841, M. David a fait entendre au concert du Gevandhaus, à Leipsick, sa première symphonie à grand orchestre, dont la *Gazette générale de musique* de cette ville (ann 1841, nº 48) a vanté la richesse d'idées et la clarté du style. Le 19 octobre 1848 il en a fait exécuter une autre d'un genre romantique, composée sous l'impression du poëme de Gœthe, *Verschiedene Empfindungen au einen Platze* (Sensations diverses dans un même lieu). Cette donnée un peu vague ne paraît pas avoir été aussi favorable à l'auteur que la libre inspiration de l'art en lui-même.

DAVID (Félicien), compositeur, né à Cadenet (Vaucluse) le 8 mars 1810, montra dès ses premières années un penchant invincible pour la musique. Son père, qui cultivait cet art, lui donna les premières leçons avant l'âge de quatre ans Il avait à peine accompli sa cinquième année, lorsqu'il se trouva orphelin et presque sans ressource. Sa sœur, beaucoup plus âgée que lui, le recueillit et l'éleva. La nature l'avait doué d'une jolie voix d'enfant : ce fut une ressource ; car, lorsqu'il eut atteint l'âge de sept ans et demi, elle lui procura l'avantage d'être admis comme enfant de chœur à la maîtrise de l'église Saint-Sauveur d'Aix. Bientôt il se fit remarquer au chœur par la beauté de sa voix et par son intelligence musicale. Lorsqu'il sortit de la maîtrise à l'âge de quinze ans, il était devenu très-bon lecteur *à première vue*, et avait acquis de l'expérience dans la multitude de détails dont se compose le savoir du musicien. Il était d'usage à la maîtrise de Saint-Sauveur d'accorder aux élèves qui en sortaient, après y être resté un nombre d'années déterminé, une bourse pour faire leurs études littéraires au collége des jésuites : Félicien David jouit de cet avantage; mais, après trois années, il abandonna les bancs de l'école, pour suivre le penchant qui l'entraînait vers la musique. Cependant la nécessité de pourvoir à son existence l'obligea d'entrer chez un avoué. Le travail d'une étude était celui qui convenait le moins à son organisation : il se hâta de s'y soustraire après qu'il eut obtenu la place de second chef d'orchestre au théâtre d'Aix. La position de maître de chapelle de Saint-Sauveur était devenue vacante : David l'obtint en 1829 ; mais bientôt il sentit le besoin d'augmenter ses connaissances, pour écrire avec correction les idées que lui fournissait son imagination : il comprit qu'il ne pouvait les acquérir que près d'un maître habile, qu'il n'espérait trouver qu'à Paris. Pour vivre dans cette grande ville, il fallait de l'argent qu'il n'avait pas ; à la vérité son oncle, homme riche et avare, aurait pu l'aider en cette circonstance ; mais un cœur sec et une intelligence bornée ne pouvaient comprendre quels sont les besoins d'une âme d'artiste. L'oncle résista longtemps, et finit par n'accorder qu'une pension de cinquante francs par mois : c'était bien peu ! ce fut assez pour David, qui attachait peu d'importance aux besoins matériels. Il arriva à Paris, se présenta chez Cherubini, lui soumit ses premiers essais, et fut admis comme élève au Conservatoire : il était alors âgé de vingt ans. L'auteur de cette notice fut le maître qu'on lui donna pour le diriger dans l'étude de la composition. Il suivit aussi le cours d'orgue de M. Benoist pendant quelques mois. Dans le même temps, il prenait des leçons particulières d'harmonie chez M. Reber, pour abréger la durée de ses études et arriver plus tôt au but vers lequel il se dirigeait. Ses progrès étaient rapides, lorsque son avenir parut être compromis tout à coup : son oncle venait de le priver de la minime pension avec laquelle il avait vécu dans les premiers temps de son séjour à Paris. Il fallut songer à d'autres ressources ; David les trouva dans le produit de quelques leçons de piano et d'harmonie qui lui vinrent en aide.

Ce moment était celui où la doctrine nouvelle du saint-simonisme agitait quelques esprits ardents et faisait des prosélytes. Séduit par la parole mensongère des chefs d'une association qui n'était que la résurrection de la secte des anabaptistes, de son nouveau messie, et de ses nouveaux apôtres, avec les modifications produites par la différence des temps, Félicien David s'y laissa enrôler. Son enthousiasme ne lui permit pas de comprendre que la réforme à laquelle il allait dévouer son existence avait pour base le principe d'utilité, et qu'elle n'était qu'une forme du socialisme exploitée au profit de quelques ambitions individuelles, c'est-à-dire, ce qui est essentiellement antipathique au sentiment de l'art. Il n'y vit que des apparences séduisantes de simplicité, d'union fraternelle, et surtout une occasion favorable pour produire les chants nécessaires au nouveau culte. Les apôtres saint-simoniens, au nombre de quarante, s'étaient réunis dans une retraite à Ménilmontant, près de Paris : ce fut là que Félicien composa des hymnes pour quatre voix d'hommes dont chacun avait une destination pour l'emploi des diverses parties du jour : les adeptes les chantaient en chœur. Ces chants, au nombre de trente, ont été adaptés plus tard à d'autres paroles, et leur collection a été publiée sous le titre de *Ruche harmonieuse*.

Digitized by Google

Cependant l'attention du gouvernement avait été éveillée par les progrès du saint simonisme, et les apôtres avaient été cités devant les tribunaux pour donner des explications sur certains points de leur doctrine; ils étaient accusés d'immoralité et d'atteinte au bon ordre. Au printemps de 1833, un jugement ordonna que l'association saint-simonienne serait dispersée, et condamna son chef à l'emprisonnement. Obligés de se soumettre à cette décision judiciaire, les apôtres saint-simoniens se divisèrent par groupes qui prirent diverses directions. Celui dans lequel se trouvait David décida qu'il se rendrait en Orient pour y prêcher la nouvelle religion. Dans leur route de Paris à Marseille, les compagnons du jeune artiste s'arrêtaient chaque fois qu'ils rencontraient une ville de quelque importance. David y donnait des concerts où les curieux se portaient en foule et dont les produits étaient versés dans la caisse commune. Ils ne rencontraient pas partout les mêmes sentiments de bienveillance et de sympathie. A Lyon, à Marseille, ils trouvèrent de nombreux amis; mais ils coururent quelque danger en entrant à Avignon, où ils furent poursuivis par les menaces d'une population fanatique et grossière. A Constantinople, ils inspirèrent des soupçons au gouvernement, qui les fit jeter dans des cachots d'où ils ne sortirent que pour être expulsés et conduits à Smyrne. De là ils se rendirent en Égypte, où la prédication eut les résultats qu'il était facile de prévoir. L'existence des apôtres devint bientôt difficile, douloureuse même : David seul retira quelque fruit de son séjour en ce pays, par les chants orientaux qu'il recueillit et dont il fit un heureux emploi dans ses ouvrages, soit en les reproduisant avec adresse, soit par l'imitation de leur caractère et de leurs formes. Séparé de ses compagnons, il voyageait dans la haute Égypte et était arrivé sur le rivage de la mer Rouge, quand la peste l'obligea de s'en éloigner, en traversant le désert, et d'aller s'embarquer à Beyrouth.

De retour à Marseille, après avoir été éloigné de l'Europe l'espace d'environ trois années, il ne s'arrêta en Provence que le temps nécessaire pour revoir les membres de sa famille, puis il se dirigea vers Paris, où il arriva au mois d'août 1835. Sous le titre de *Mélodies orientales*, il y publia presque immédiatement un recueil de chants qu'il avait rassemblés dans ses voyages; mais le succès de cette collection ne répondit pas à son attente. Affligé de l'indifférence du public, mais non découragé, il se retira à la campagne, chez un ami, y vécut dans l'oubli pendant plusieurs années, et s'y livra à des études et à des travaux qui mûrirent son talent. Ce fut là qu'il écrivit une première symphonie en *fa*, une autre en *mi*, vingt-quatre petits *quintetti* pour des violons, altos et basse, deux *nonetti* pour des instruments à vent, quelques autres morceaux de musique instrumentale, et beaucoup de romances, parmi lesquelles on a remarqué plus tard, *le Pirate*, *l'Égyptienne*, *le Bédouin*, *le Jour des Morts*, *l'Ange rebelle*, et surtout *les Hirondelles*. De temps en temps Félicien David faisait une courte apparition à Paris pour y publier quelques mélodies qui passaient inaperçues, puis il retournait dans sa retraite. En 1838 il obtint enfin que sa première symphonie fût exécutée dans un des concerts fondés par l'ancien chef d'orchestre Valentino, et dans l'année suivante Musard fit entendre un de ses nonetti; mais le moment où David devait fixer l'attention publique n'était pas encore venu. Ce ne fut que le 8 décembre 1844, c'est-à-dire plus de neuf ans après son retour en Europe, que l'artiste put enfin recueillir le fruit de ses études persévérantes et de sa foi en lui-même, lorsque son ode-symphonie *le Désert* fut entendue dans la salle du Conservatoire. Dans cette séance mémorable, il y eut un de ces revirements de l'opinion où le public passe tout à coup du dédain à l'enthousiasme; l'effet produit par cette œuvre ne s'arrêta pas même à l'admiration : ce fut un véritable délire. La presse s'y associa, et la *Gazette musicale de Paris* annonça l'événement en ces termes : « Place, Messieurs, place, « vous dis-je. Ouvrez vos rangs, écartez-vous. « Place, encore une fois, et place large et belle, « car voici : Un grand compositeur nous est né, « un homme d'une singulière puissance, d'une « trempe extraordinaire, un de ces talents si « rares, qui fascinent tout d'un coup une salle « entière, qui la secouent impérieusement, qui « la maîtrisent, qui lui arrachent des cris d'en« thousiasme et conquièrent en moins de deux « heures une étonnante popularité. Ceci n'est « point de l'aveuglement, de la prévention, de « l'hyperbole. C'est le récit tout simple du suc« cès le plus spontané, le plus étourdissant, au« quel nous ayons jamais assisté. Nos oreilles « tintent encore de l'impétueuse explosion des « applaudissements. C'était un entraînement « étrange, irrésistible, unanime. C'était aussi « l'expression franche, loyale, d'une émotion « vraie et profonde. L'auteur du *Désert*, etc. »

Après l'éclat de ce succès au Conservatoire, il fallut satisfaire l'avide curiosité du public par d'autres concerts pour l'exécution de l'œuvre de David : ils furent organisés à la salle Ventadour; la foule s'y porta pendant près d'un mois,

Digitized by Google

et ne cessa de donner des témoignages d'enthousiasme. L'excès, en toute chose, a ses dangers, car il amène infailliblement une réaction. L'auteur du *Désert* a pu se convaincre de cette vérité par ses productions subséquentes, où le talent est incontestablement en progrès, et qui cependant n'ont pas excité le même intérêt. L'Allemagne, que David parcourut en 1845 pour y faire entendre son ouvrage, ne lui fut pas aussi favorable que Paris. Les concerts qu'il donna à Leipsick, à Berlin, à Breslau, à Francfort, firent naître plus de critiques que d'admiration. On lui reprocha de produire plus d'effet par les mélodies arabes et par la récitation mélodramatique des paroles, que par la pensée musicale : la simplicité de la forme, qui avait produit une si vive impression sur les auditoires français, fut considérée par les artistes allemands comme le résultat d'une faible conception. Les comptes rendus de la *Gazette générale de musique*, de Leipsick, furent particulièrement très-sévères. Il y eut dans tout cela autant d'exagération qu'il y en avait eu dans l'enthousiasme des Parisiens. L'œuvre de David sera toujours jugée par les connaisseurs sans prévention comme une production distinguée au point de vue où l'auteur s'est placé, c'est-à-dire celui d'un tableau musical. Le genre peut être l'objet de la critique, parce que l'art, dans son immensité, repousse le concours d'un programme, dont l'effet inévitable est de limiter son domaine; mais, admis comme exception et considéré en lui-même, le *Désert* a des qualités incontestables de couleur locale et d'originalité. Le pédantisme allemand ne tient jamais assez de compte de ce dernier mérite.

Au *Désert* succéda, en 1846, *Moïse au Sinaï*, oratorio écrit d'un style plus large et plus nerveux, mais qui n'obtint pas de succès. La sévérité du sujet et l'absence de mélodies d'un caractère facile et mondain furent les causes principales du froid accueil fait par le public à cette production. Cet échec imprévu ramena David dans l'ordre d'idées qui avait enfanté le *Désert*, et la forme de l'ode-symphonie, appliquée au sujet de la découverte de l'Amérique par Christophe Colomb, fut celle à laquelle il revint. Il avait oublié le précepte *Non bis in idem*. Il y a de belles choses dans cet ouvrage; mais le sujet n'offrait pas les occasions de variété qui distinguent celui du *Désert*; l'effet à l'audition ne fut pas le même. *L'Éden*, mystère en deux parties exécuté à l'Opéra en 1848, se ressentit des agitations politiques de cette époque désastreuse : l'attention publique était absorbée par des intérêts politiques trop sérieux pour se fixer sur une œuvre d'art. David se condamna de nouveau au silence et attendit des temps meilleurs. Après plusieurs années de méditations, *la Perle du Brésil*, opéra représenté au Théâtre-Lyrique en 1851, avec un brillant succès, vint relever son courage et donner une démenti aux critiques qui lui refusaient les qualités nécessaires au compositeur dramatique. Il destinait à la première scène lyrique de Paris un grand opéra en quatre actes dont le sujet était *la Fin du monde*; mais il ne put en obtenir la représentation, et fut obligé d'en modifier les formes et de le transporter au Théâtre-Lyrique. Les répétitions de l'ouvrage se succédaient depuis plusieurs mois, lorsque la direction du théâtre fut changée. Le nouveau directeur ne goûta pas le sujet, et craignit que la mise en scène n'occasionnât des dépenses trop considérables ; les répétitions furent suspendues : elles n'ont plus été reprises.

Le dernier ouvrage de Félicien David jusqu'à ce jour (1860) est le grand opéra en 4 actes intitulé *Herculanum*, qui a été représenté le 4 mars 1859. Tout n'est pas également réussi dans cet ouvrage : l'énergie de sentiment et la variété manquent çà et là dans les mélodies; mais il y a de belles scènes, dont une d'orgie, et les chœurs sont remarquables par les effets de rhythme.

Outre les productions citées précédemment, on connaît de Félicien David : 1° 24 quintetti pour deux violons, alto, violoncelle et contre-basse, sous le titre *les Quatre Saisons*. Cet œuvre est divisé en quatre séries, chacune de six quintetti. La première est intitulée *les Soirées du printemps*; la seconde, *les Soirées d'été*; la troisième, *les Soirées d'automne*, et la dernière, *les Soirées d'hiver*; Paris, Escudier frères; Mayence, Schott. — 2° Douze mélodies pour violoncelle; ibid. — 3° Quelques petites pièces pour piano. — 4° *Les Brises d'Orient*, recueil de mélodies pour piano; ibid. — 5° *Les Minarets*, 3 mélodies pour piano ; ibid. — 6° *Les Perles d'Orient*, 6 mélodies pour voix seule et piano; ibid. — 7° Beaucoup de mélodies et de romances détachées. On a gravé les partitions du *Désert*, de *Christophe Colomb*, de *Moïse au Sinaï*, de *l'Éden*, et de *la Perle du Brésil*. David est chevalier de la Légion d'honneur.

DAVIDE (Giacomo), chanteur célèbre, connu aujourd'hui sous le nom de *David le père*, naquit à Presezzo, près de Bergame, en 1750. Doué d'une voix de ténor sonore et facile, il apprit, par des études de vocalisation bien faites, à en tirer le plus grand parti possible. A l'intonation la plus sûre il joignait un goût parfait qui lui faisait donner à son chant le caractère convenable à tous les genres d'expression. Ayant

Digitized by Google

étudié la composition sous la direction de Sala, il appropriait toutes ses fioritures à l'harmonie. Mais c'était surtout dans le style sérieux et expressif qu'il brillait, ainsi que dans la musique d'église. En 1785 il vint à Paris, chanta au Concert spirituel, et y produisit une grande sensation dans le *Stabat* de Pergolèse. De retour en Italie, il chanta avec Marchesi au théâtre de la Scala à Milan, pendant deux saisons. En 1790 il était à Naples, et l'année suivante il chantait à Londres. En 1802 il se trouvait à Florence, et, quoiqu'il eût déjà cinquante-deux ans, il avait conservé toute la puissance de sa voix, et une vigueur telle qu'il chantait tous les matins dans les églises, et tous les soirs au théâtre, l'oratorio de *Débora et Sisara*, dans lequel il avait le plus grand succès. En 1812 il revint à Bergame, où il fut attaché à l'église de Sainte-Marie-Majeure. On dit qu'il a essayé de remonter sur la scène, et qu'il a chanté à Lodi en 1820; mais il n'était plus alors que l'ombre de lui-même. Il a formé deux élèves, dont l'un est son fils, et l'autre Nozzari, qui a brillé longtemps à Paris et en Italie. Davide est mort à Bergame le 31 décembre 1830. Ricordi de Milan a publié, sous le nom de *Davide (Pedro) de Bergame*, 15 sonates et 72 petits versets pour l'orgue; j'ignore si ces ouvrages appartiennent au célèbre chanteur, ou à quelque religieux de même nom.

DAVIDE (Jean), fils du précédent, né en 1789, a eu longtemps en Italie la réputation de grand chanteur, quoique sa mise de voix fût défectueuse, et qu'il manquât souvent de discernement et de goût. On ne peut nier toutefois qu'il eût beaucoup de verve, et que sa manière fût originale. Il débuta en 1810 à Brescia, chanta ensuite avec succès à Venise, à Naples et à Milan; dans cette dernière ville, il produisit tant d'effet qu'on l'engagea pour toutes les saisons de l'année 1814, au théâtre de la Scala. Il y fut rappelé en 1818. Ce fut à l'automne de 1814 que Rossini employa Davide pour la première fois dans *il Turco in Italia*. Depuis lors il a écrit pour lui dans *Otello*, à Naples, en 1814; dans *Ricciardo e Zoraide* en 1818 (même ville); dans *Ermione* et dans *la Donna del Lago*, en 1819. Plus tard Davide chanta à Rome, à Vienne, à Londres et enfin à Paris, où il arriva en 1829. Sa voix alors était usée, nasillarde, et ces défauts, ajoutés à ses bizarreries et à ses traits de mauvais goût, donnaient souvent à son chant le caractère le plus ridicule; mais au milieu de tout cela il y avait des éclairs d'une belle organisation toute italienne qui jetait de vives lueurs; quelquefois même Davide allait jusqu'au sublime et ses défauts disparaissaient. C'est ainsi que, dans une scène du deuxième acte de la *Gazza Ladra*, il a produit la plus vive sensation avec madame Malibran. Depuis son retour en Italie, Davide a chanté à Milan et à Bergame en 1831, à Gênes et à Florence en 1832, à Naples dans la même année, en 1834 et 1840, à Crémone et à Modène en 1835, à Vérone en 1838, et à Vienne dans l'année suivante. Retiré à Naples en 1841, après la perte complète de sa voix, il y fonda une école de chant qui fut peu fréquentée. Sa situation peu aisée l'obligea, quelques années après, à accepter la place de régisseur à l'Opéra italien de Saint-Pétersbourg. On croit qu'il est mort dans cette ville vers 1851.

DAVIES (miss), née en Angleterre vers 1746, était parente de Franklin, qui lui donna l'harmonica qu'il venait d'inventer en 1764. Déjà elle s'était acquis une réputation d'habile pianiste et de cantatrice agréable, lorsqu'en 1765 elle vint à Paris, et s'y fit admirer sur le piano et sur l'harmonica. Dans les années suivantes, elle visita Vienne et les principales villes de l'Allemagne, et recueillit partout les marques de la faveur publique. Vers 1784 elle s'est retirée à Londres, et a renoncé à l'harmonica, à cause de l'effet nuisible qu'il produisait sur ses nerfs.

DAVIES (Cécile), sœur cadette de la précédente, connue en Italie sous le nom de *l'Inglesina*, fut une cantatrice fort habile. Elle eut pour premier maître de chant Sacchini; mais ce fut surtout à Vienne, où elle accompagna sa sœur, qu'elle eut occasion de perfectionner son talent. Logée dans la même maison que le célèbre Hasse, elle enseigna la langue anglaise à sa fille, et reçut de lui, en retour, des leçons de chant. Elle se fit entendre avec beaucoup de succès, comme *prima donna*, à Naples en 1771, à Londres en 1774, et à Florence depuis 1780 jusqu'en 1784; à cette époque elle se retira à Londres, et renonça au théâtre.

DAVOGLIO (François), violoniste, né à Velletri en 1727, vint à Paris, où il se fit entendre au Concert spirituel en 1755. Il a publié dans cette ville, depuis 1780 jusqu'en 1784, six œuvres de solos, de duos et de quatuors pour son instrument.

DAVRAINVILLE (...), facteur d'orgues à cylindres, considéré comme le plus habile en son genre, naquit à Paris, le 30 août 1784. Fils d'un simple fabriquant de serinettes, son éducation fut négligée; mais son instinct pour la mécanique triompha de l'insuffisance de son instruction. Son premier ouvrage remarquable fut un jeu de flûte de trois octaves, qui exécutait quatre ouvertures complètes avec un seul cylindre. Cet ouvrage fut admis à la première exposition de l'in-

Digitized by Google

dustrie française en 1806. Un autre jeu du même genre, à trente-sept touches, fut mis à l'exposition de 1810. Très-supérieur au premier, il fut l'objet d'une mention honorable et d'éloges décernés par le jury. Occupé pendant plusieurs années par la construction d'une grande quantité d'orgues à manivelles, pour la danse, travail lucratif, mais insignifiant sous le rapport de l'art, Davrainville ne put reprendre qu'en 1815 ses travaux sur les jeux de flûte, dont il livra un grand nombre en Orient. A tous ces jeux étaient appliqués des pièces mécaniques fort ingénieuses et très-compliquées. C'est ainsi qu'en 1823 il exécuta pour l'enfance du duc de Bordeaux un orgue avec des fanfares de trompettes qui avaient tout l'éclat de ces instruments, au son desquels un escadron de cent vingt lanciers et son état-major manœuvrait sur une plate-forme rectangulaire, défilait par pelotons avec conversion, et se rangeait en bataille. Dans les années 1827 et 1828, Davrainville fit pour la nouvelle entreprise des *Omnibus* des jeux de trompettes très-ingénieux que le cocher faisait sonner par les mouvements de ses pieds. A la même époque, il exécuta une machine beaucoup plus importante à laquelle il donna le nom impropre de *métronome;* elle exécutait les trente-deux sonneries de l'ordonnance pour l'instruction des trompettes de cavalerie. Cet instrument fut considéré comme un chef-d'œuvre en son genre, à cause de la pureté, de l'éclat des sons et de l'exactitude des coups de langue. Davrainville a formé plusieurs élèves.

DAVY (Charles), et non *Davies,* comme l'écrivent Gerber et Lichtenthal, d'après Blankenburg, savant ecclésiastique anglais, né dans le comté de Suffolk en 1722, fut nommé recteur d'Onehouse, dans ce comté, après avoir terminé d'excellentes études. On lui doit un fort bon ouvrage intitulé : *Letters adressed chiefly to a young gentleman, upon subjets of litterature, including translation of Euclid's section of the Canon; and his treatise on Harmonic; with an explanation of the greek musical modes, according to the doctrine of Ptolemy* (Lettres adressées principalement à un jeune gentleman sur divers sujets de littérature, contenant une traduction de la section du Canon d'Euclide, et de son traité des Harmoniques; avec une explication des modes musicaux des Grecs, suivant la doctrine de Ptolémée); Bury Saint-Edmunds, Payne and son, 1787, 2 vol. in-8°. On n'a rien écrit d'aussi satisfaisant que ce livre sur les modes de la musique grecque. Dans son avertissement, daté du 25 février 1787, Davy dit qu'il était alors âgé de soixante-cinq ans et accablé d'infirmités.

DAVY (John), compositeur dramatique anglais, est né dans la paroisse de *Upton-Helion*, à environ huit milles d'Exeter, vers 1774. Il avait à peu près trois ans lorsqu'il entra un jour dans une chambre où son oncle, qui vivait dans le même lieu, était occupé à jouer du violoncelle. Le son de cet instrument lui causa tant de frayeur qu'il s'enfuit en poussant des cris, et qu'il en eut presque des convulsions. Pendant plusieurs semaines, on essaya de l'accoutumer à la vue de l'objet qui lui avait imprimé cette terreur; ensuite on le lui fit entendre en pinçant les cordes légèrement; enfin il s'y accoutuma si bien qu'il devint passionné pour l'instrument et pour la musique en général. Il n'avait pas plus de six ans lorsqu'un forgeron du voisinage, chez lequel il allait souvent, s'aperçut qu'il lui manquait vingt ou trente fers à cheval, sans qu'on pût découvrir ce qu'ils étaient devenus. Un jour, quelques sons ayant frappé l'oreille de l'artisan, la curiosité le poussa à suivre leur direction, et bientôt il arriva dans un grenier où le jeune Davy, qui avait choisi huit fers parmi ceux qu'il avait dérobés au forgeron, en avait formé l'octave, les avaient suspendus par une corde, et les frappait avec une baguette pour imiter le carillon de *Crediton*, petite ville des environs. Cette anecdote se répandit, et, son goût pour la musique allant toujours croissant, un voisin, membre du clergé et bon musicien, lui enseigna à jouer du clavecin, instrument sur lequel il fit de rapides progrès. Il apprit aussi à jouer du violon. A l'âge de douze ans il fut présenté au docteur Eastcott, qui, charmé de son exécution sur le piano et de ses dispositions pour la musique, le recommanda à Jackson, organiste de la cathédrale d'Exeter, dont il devint l'élève. Jackson lui enseigna à jouer de l'orgue et de quelques autres instruments, ainsi que les éléments de la composition. Ses études, qui durèrent plusieurs années, étant finies, Davy résida quelque temps à Exeter, où il écrivit plusieurs morceaux à quatre voix pour l'église. Enfin il se rendit à Londres, où il fut placé dans l'orchestre de *Covent-Garden*.

Ce fut alors qu'il se livra à la composition dramatique. Ses premiers ouvrages furent quelques petits opéras pour le théâtre de *Sadler-Wells*. En 1800 il fit représenter sur celui de Hay-Market l'opéra intitulé *What a blunder!* (Quelle étourderie!). L'année suivante il fit, en société avec Moorhead, la musique de *La Pérouse*, et avec Mountain celle de *Brazen Mask* (le Masque de fer), pour Covent-Garden. Voici la liste de ses autres ouvrages dramatiques : 1° *Cabinet* (le Cabinet), 1802. — 2° *Rob Roy*, à Hay-Market, en 1803. — 3° *Miller's Maid*

Digitized by Google

(la Fille du meunier), idem, 1804. — 4° *Harlequin Quicksilver* (Arlequin Vif-Argent), pantomime à Covent-Garden, 1804. — 5° *Thirty thousand* (Trente mille), avec Braham et Reeve, à Covent-Garden, 1804. — 6° *Spanish Dollars* (les Écus d'Espagne), idem, 1805. — 7° *Harlequin magnet* (Arlequin aimant), avec Ware, idem, 1805. — 8° *Blind-Boy* (le Garçon aveugle), idem, 1808.

M. Davy résidait encore à Londres en 1836. Le docteur Eastcott a publié la première partie de sa vie.

DAY (John) passe pour le plus ancien imprimeur de musique qu'il y ait eu en Angleterre. Il naquit à Danwich, dans le comté de Suffolk, vers le commencement du seizième siècle, et mourut le 23 juillet 1584. Les plus anciens ouvrages sortis de ses presses portent la date de 1544. Ses publications consistent particulièrement en livres de prières et psautiers avec le chant noté. Son psautier noté a été réimprimé plusieurs fois par lui, depuis 1557. On en connaît des édition datées de 1562, 1564, 1569, 1573, 1582, 1583, et 1584, sous ce titre : *The whole booke of psalms, collected into english metre by T. Sternold, J. Hopkin and others, confered with the ebrue ; with apt notes to sing them*, etc., in-4°. Un des ouvrages imprimés par Day qui sont aujourd'hui considérés comme les plus rares est celui-ci : *Certain notes set forth in four and three parts to be song at the morning, communion, and evening praier*, etc., 1560, 4 parties in-fol.

DEAMICIS (Anne), cantatrice distinguée, née à Naples vers 1740, eut d'abord de la réputation dans le genre bouffe ; mais, lorsqu'elle se rendit à Londres en 1762, Chrétien Bach écrivit pour elle un rôle sérieux où elle obtint un si brillant succès que, depuis ce temps jusqu'à celui de sa retraite, elle a continué de chanter dans l'*opera seria*. Burney dit que cette cantatrice fut la première qui exécuta des gammes ascendantes *staccato* et dans un mouvement rapide, montant sans effort jusqu'au contre-*mi* aigu. Cet écrivain ajoute que les grâces de sa personne augmentaient beaucoup le charme de son chant. En 1771 madame Deamicis renonça à paraître sur la scène ; elle épousa vers ce temps un secrétaire du roi de Naples, qui réserva le talent de sa femme pour les concerts de la cour. En 1789 elle chantait encore bien, quoiqu'elle fût âgée de près de cinquante ans ; à cette époque elle se fit souvent entendre chez la duchesse douairière de Saxe-Weimar, dans le séjour que cette princesse fit à Naples. Madame Deamicis a eu deux filles que Reichardt entendit chanter avec beaucoup de goût, en 1790, des airs napolitains à deux voix, que l'une d'elles accompagnait d'une manière originale sur une de ces grandes guitares appelées *colascione*, dont le peuple de Naples se sert habituellement.

DEAN (Thomas), violoniste anglais, et organiste à Warwick et à Coventry, au commencement du dix-huitième siècle. Il fut le premier qui fit entendre, en 1709, en Angleterre, une sonate de Corelli. On trouve quelques pièces de sa composition dans un ouvrage élémentaire intitulé *Division-Violin*. Il fut reçu docteur en musique à l'université d'Oxford, en 1731.

DEBAIN (Alexandre-François), facteur d'instruments, né à Paris en 1809, fut d'abord ouvrier ébéniste. A l'âge de seize ans il avait terminé son apprentissage. Il entra alors dans une fabrique de pianos, où il fut employé à la partie mécanique de l'instrument. Sa rare intelligence le fit passer rapidement de la position d'ouvrier à celle de contre-maître, et lui procura de l'emploi chez les plus habiles facteurs de Paris. En 1830 il entreprit des voyages dans lesquels il fit quelques réparations d'orgues. De retour à Paris en 1834, il y établit une fabrique de pianos et d'orgues qui prospéra par son infatigable activité. Il avait imaginé un système d'action directe du clavier sur les marteaux, qu'il dut abandonner plus tard, à cause de divers inconvénients qu'il y avait remarqués. Bientôt après, ses soins se portèrent sur le perfectionnement des orgues expressives à anches libres. Profitant des travaux de ses devanciers, particulièrement de l'heureuse idée de Fourneaux (*voy.* ce nom), concernant l'application des tables d'harmonie à ces instruments pour modifier le timbre des anches, il combina ce procédé avec la diversité des épaisseurs des lames et de leur position relativement à l'action du vent, de manière à produire quatre registres distincts de sonorité, d'où résulta une variété auparavant inconnue. Le mérite de cette innovation assure à M. Debain une place honorable dans l'histoire de la fabrication des instruments. D'autres facteurs, développant les conséquences de son principe, ont porté le nombre de registres à timbres divers jusqu'à douze et davantage : ils sont même parvenus à la solution du problème difficile de l'extinction du frôlement de l'anche, de manière à donner au son produit par ses vibrations la qualité d'un jeu de flûte ; mais il n'en reste pas moins incontestable que M. Debain est le premier dont les travaux ont conduit à ces résultats. C'est lui aussi qui a donné le nom d'*harmonium* à l'instrument ainsi perfectionné. Malheureusement, plus mécanicien qu'homme de goût et de sentiment, il a

Digitized by Google

cherché dans l'application de la mécanique aux instruments à clavier des moyens d'exécution indépendants du talent des artistes. C'est ainsi qu'il a construit une machine pour accompagner le plain-chant sur l'orgue par l'action d'une manivelle, au moyen de planches notées dans le système des cylindres d'orgues mécaniques, lesquelles font mouvoir les touches du clavier par des pilotes. Il a donné à cette machine le nom d'*antiphonel*. C'est ainsi encore qu'il a fait des pianos mécaniques établis d'après le même système. Enfin, il en a fait une autre application à *l'harmonium*, où les inconvénients sont plus sensibles encore, car la mécanique anéantit dans les instruments de cette espèce la faculté d'expression qui est leur avantage principal. On doit aussi à M. Debain un instrument dans lequel le son des anches libres se combine avec celui des cordes métalliques : il lui a donné le nom d'*harmonicorde*.

DEBEGNIS (Joseph), né à Lugo, dans les États du pape, en 1793, commença ses études musicales à l'âge de sept ans, sous la direction d'un moine nommé le Père Bongiovanni, et reçut ensuite des leçons de Mandini, célèbre chanteur, et de Saraceni, compositeur, frère de M^me^ Morandi. Au carnaval de 1813, il fit son premier début au théâtre de Modène, dans l'opéra de Pavesi intitulé *Ser Marc Antonio*. De là il se se rendit à Forli, à Rimini et ensuite à Sienne, où il joua à l'ouverture du nouveau et magnifique théâtre nommé *il Teatro degli Academici Rozzi*. Il s'y fit remarquer par sa manière plaisante dans les rôles de bouffe non-chantant. Les villes où il se fit entendre ensuite sont Ferrare, Badia, Trieste, Mantoue, Rome, Milan et Bologne. Ce fut dans cette dernière qu'il épousa, dans l'automne de 1816, M^lle^ Ronzi, qui jouissait alors de quelque réputation comme cantatrice. Après avoir parcouru l'Italie jusqu'en 1818, Debegnis débuta à Paris avec sa femme, en 1819, dans les *Fuorusciti* de Paër. Les rôles de Basile, dans le *Barbier* de Rossini, et du Mari, dans *le Turc en Italie*, sont ceux où il obtint le plus de succès dans cette ville. Au printemps de 1822, il passa en Angleterre, où il s'est fait applaudir par ses charges italiennes. Il a débuté à Londres, au théâtre du Roi, dans le rôle de Selim, du *Turc en Italie*. Les concerts publics, les oratoires, et les fêtes musicales lui ont procuré l'occasion d'obtenir des succès de plus d'un genre. Il a aussi dirigé l'opéra de Bath, pendant la saison de 1823.

DEBEGNIS (madame RONZI), femme du précédent. Dans les registres du Conservatoire de Paris, on trouve une demoiselle Ronzi (Claudine), née dans cette ville le 11 janvier 1800, et admise dans une classe de solfége le 9 mars 1809; j'ignore si c'est la cantatrice qui devint l'épouse de Debegnis, à Bologne, en 1816. Quoi qu'il en soit, celle-ci, peu de temps après son mariage, fut obligée de se séparer momentanément de son mari pour aller chanter à Gênes, où elle était engagée. En 1819, elle débuta à Paris : mais on la trouva faible. Elle nuisit même au succès du *Barbier* de Rossini, qui ne se releva que lorsqu'elle eut quitté le rôle de Rosine, pour le céder à M^me^ Manvielle-Fodor. Il est juste de dire cependant que le rôle de donna Anna, dans le *Don Juan* de Mozart, n'avait jamais été aussi bien chanté que par elle, avant que M^lle^ Sontag s'en fût chargée, en 1828. M^me^ Debegnis avait reçu pour ce rôle des leçons de Garat, dont elle avait beaucoup profité. Elle a suivi son mari en Angleterre, et y a eu des succès. On dit que depuis lors la voix et le talent de cette cantatrice se sont beaucoup améliorés. Elle a brillé longtemps à Naples sur la scène du grand théâtre Saint-Charles. Elle s'est retirée de la carrière dramatique en 1843, après avoir chanté pendant vingt-sept ans.

DEBILLEMONT (Jean-Jacques), compositeur, né à Dijon le 12 décembre 1824, commença l'étude du violon à l'âge de neuf ans. Lorsqu'il eut atteint sa quinzième année, il partit pour Paris et fut admis dans la classe d'Alard. Quelque temps après il entra à l'orchestre de l'Opéra-Comique. A la même époque, le conseil général du département de la Côte-d'Or vota en sa faveur une pension annuelle de 800 francs, à l'aide de laquelle il put continuer ses études de composition sous la direction de MM. Leborne et Carafa. De retour à Dijon, après les avoir terminées, il a écrit et fait représenter sur le théâtre de cette ville quatre opéras intitulés : 1° *Le Renégat* (en un acte). — 2° *Le Bandolero* (en quatre actes). — 3° *Feu mon Oncle* (en un acte). — 4° *Le Joujou* (en un acte). Il a fait exécuter aussi, à l'église de Saint-Bénigne, une messe solennelle avec orchestre, pour la fête de Sainte-Cécile, et dans un concert il a fait entendre une symphonie dramatique qui a pour titre *les Vêpres Siciliennes*. On connaît en outre beaucoup d'œuvres légères de Débillemont, des romances, nocturnes, et d'autres morceaux de chant, tels que quatuors, quintettes et sextuors. Cet artiste a fourni plusieurs articles de critique au *Messager des théâtres*, de Paris, et à divers journaux publiés à Dijon.

DEBLOIS (Charles-Gui-Xavier VAN-GRONNENRADE, dit), né à Lunéville le 7 septembre 1737, fut élève de Giardini et de Gavi-

Digitized by Google

niès pour le violon. Pendant vingt-huit ans il a été l'un des premiers violons de la Comédie italienne, où il a rempli souvent les fonctions de chef d'orchestre. Il a composé quatre symphonies qui ont été jouées souvent à ce théâtre comme ouvertures; de petits airs en quatuors, une sonate, des romances, et un opéra-comique en un acte, intitulé *les Rubans, ou le Rendez-Vous*, qui a été représenté pour la première fois le 11 août 1784.

DECKER (JOACHIM), organiste et compositeur, vivait à Hambourg au commencement du dix-septième siècle. Parmi ses ouvrages, le plus important est le livre de cantiques et de musique chorale à 4 voix, qu'il a composé en collaboration avec Jacques Prætorius et David Scheidemann, et qui a été publié à Hambourg en 1604. Le titre de ce volume est : *Melodeyen Gesangbuch darinn D. Luthers ond ander Christen gebreuchlichsten Gesengè, ihren gewohnlichen Melodeyen nach, durch Hieronymum Prætorium, Joachimum Deckerum, Jacobum Prætorium, Davidem-Scheidemannum, musices und verordnete Organisten in den vier Caspelkirchen zu Hambourg, in vier Stimmen ubergesetzt, begriffen findt.*

DECKER (CHARLES DE), général-major au service de la Prusse, mort à Mayence au mois de juillet 1844, cultiva la musique avec succès comme amateur. Il a extrait de la théorie de M. le professeur Marx, de Berlin, un tableau figuré de la tonalité, destiné à rendre sensible à l'œil les relations des tons, leurs harmonies et leurs successions. Cet ouvrage a pour titre : *Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten, ihrer Harmonien, Modulationen und Verwandsschaften*; Berlin, 1838, in-8° de trente et une pages, avec une planche lithographiée. Une deuxième édition a paru à Berlin, en 1842, in-8°.

DECKER (CONSTANTIN), pianiste et compositeur, est né le 29 décembre 1810 à Fürstman, village de la Marche de Brandebourg. Après avoir appris les éléments de la musique dans les écoles primaires, il se livra seul à l'étude du piano, et particulièrement de l'harmonie, du contrepoint et de la fugue dans les meilleurs ouvrages sur cette matière, et aussi par la lecture des partitions des grands maîtres, pendant qu'il suivait les cours de l'université de Berlin. Il a résidé momentanément à Halle, Leipsick, Breslau, Kœnigsberg, et en dernier lieu à Potsdam. En 1838 il a fait représenter à Halle un opéra de sa composition, intitulé *die Gueusen in Breda* (les Gueux à Bréda). On connaît de lui environ vingt-cinq œuvres de musique instrumentale et de chant, parmi lesquels on remarque un quatuor (en *ut* mineur) pour deux violons, alto et basse, œuvre 14, Leipsick, Hofmeister, publié en 1837; une grande sonate pour piano, œuvre 10 (en *la* bémol), Berlin, Trautwein; sonate facile pour le même instrument, œuvre 11, Leipsick, Klemm; des fantaisies idem, op. 8 et 22; Berlin et Leipsick; des chants à voix seule avec piano, des romances, et des duos avec piano, œuvres 6, 12, 13, 19.

DECKERT (JEAN-NICOLAS), luthier à Grosbreitenbach, près d'Arnstadt, vers la fin du dix-huitième siècle, construisait des pianos carrés et à queue qui étaient estimés de son temps autant pour la qualité du son que pour la modicité du prix. Il est mort en 1826.

DECOMBRE (AMBROISE), luthier estimé, naquit à Tournai vers 1665. Dans sa jeunesse il alla en Italie et travailla dans l'atelier d'Antoine Stradivari. De retour dans sa ville natale, il s'y établit et commença à se faire connaître par de bonnes basses vers 1695. Ses derniers produits sont de 1735. Decombre réussissait mieux dans sa fabrication des violoncelles que dans celle des violons. On connaît aussi de lui quelques bons altos. Les instruments de Decombre ont de la sonorité et de l'égalité dans toutes leurs cordes; mais le volume du son, bien qu'intense, manque d'éclat et de portée.

DECORTIS (LOUIS), professeur de violoncelle au Conservatoire de Liége, est né dans cette ville, le 15 septembre 1793. Fils d'un violoncelliste habile, il reçut d'abord des leçons de son père, puis fut successivement élève de Hus-Desforges, Benazet et Norblin, pendant le séjour qu'il fit à Paris. Comme professeur et comme exécutant, M. Decortis s'est acquis l'estime de ses compatriotes. Il a publié pour son instrument : 1° Air varié pour violoncelle, avec quatuor ou accompagnement de piano, op. 1; édité en Allemagne. — 2° Polonaise pour le violoncelle, op. 2. — 3° Thème varié idem, op. 3, Mayence, Schott. — 4° Thèmes variés pour violoncelle avec quatuor, œuvre 4. — 5° Polonaise pour le même instrument avec quatuor; op. 12. M. Decortis a en manuscrit un *concertino*, une fantaisie, et plusieurs airs variés.

DEDEKIND (HENRI), *cantor* et compositeur de l'église de Saint-Jean à Lunebourg, vers la fin du seizième siècle, naquit à Neustadt. Il a fait imprimer : *Breves Parochiæ Evangeliorum von Advent bis Ostern, für 4 und 5 Stimmen*, 1592.

DEDEKIND (HENNING), *cantor* à Langensalza; dans la Thuringe, vers 1590, fut nommé prédicateur du même lieu en 1614, et devint en-

zed by Googl

suite pasteur à Gibsée, en 1622. Il y mourut en 1628. Ses ouvrages connus sont : 1° *Neue aus-serlesene Tricinia auff für treffliche lustige Texte gesetzt* (Nouveaux Chants à trois voix pour la suite des vendanges, etc.) ; Erfurt, 1588, in-4°. Il est vraisemblable que cette collection n'est qu'une nouvelle édition de l'ouvrage publié sans date et sans nom de lieu, sous ce double titre latin et allemand : Δωδεκάτονον *musicum Triciniorum novis iisdemque lepidissimis exemplis illustratum : Neue ausserlesen Tricinia auf treffliche lustige Texte gesetzt*, etc. — 2° *Eine Kinder-Musik, für die jetzt aller anfangende Knaben in richtige Fragen und gründliche Antwort bracht* (Musique des enfants, consistant en questions et réponses rationnelles à l'usage des écoliers de l'époque actuelle, etc.); Erfurt, George Baumann, 1589, in-8° — 3° *Præcursor metricus musicæ artis, non tam in usum discipulorum, quam in gratiam præceptorum, conscriptus;* Erphordiæ typis Georgii Baumanni, 1590, in-8°; de cinq feuilles. — 4° ΔΩΔΕΚΑΣ *Musicarum deliciarum Soldaten Leben darinnen allerlei martialische-Kriegshædel*, etc. (Douzaine de délices musicales de la vie des soldats, etc., à cinq parties, pour l'usage de toutes sortes d'instruments); Gedrucht, Erfurt, bey Fried. Melchior Dedekinden, 1628.

DEDEKIND (Constantin-Chretien), fils d'un prédicateur de Reinsdorf, naquit le 2 avril 1628. Il fut successivement musicien au service de l'électeur de Saxe, poëte lauréat, et percepteur des contributions des cercles de Misnie et de l'Erzgebirge (montagnes des Mines). On voit, par une inscription placée au bas de son portrait, qu'il vivait encore en 1697. Ce fut un compositeur fécond, qui écrivit une multitude d'ouvrages pour l'église et la chambre. Les principaux sont : 1° *Aelbianische Musen-Lust*, etc. (Divertissements de la muse de l'Elbe, consistant en cent soixante-quinze chansons choisies des poëtes célèbres à voix seule et basse continue, etc.); Dresde, 1657, 4 vol. in-4°. — 2° *Davidische geheime Musik-Kammer;* Dresde, 1663, in-fol. ; recueil contenant trente psaumes allemands à voix seule et basse. Le volume forme cent sept pages sans la dédicace. L'auteur dit dans la préface qu'il fut élève de Christophe Bernhardi, maître de chapelle à Dresde. — 3° *Süsser Mandel-Kærnen, Erstes Pfund von ausgekærneten Salomonischen Liebes-Worten, in 15 Gesængen mit Vohr-Zwischen und Nach-Spielen, auf Violinen zubereitet* (Amandes douces, premier livre de sentences d'amour de Salomon, en quinze chants, etc.); Dresde, 1664, in-fol. — 4° Deuxième livre du même ouvrage. — 5° *Belebte oder ruchbare Myrrhen Blætter, das sind zweystimmige besseelte heilige Leidens-Lieder;* Dresde, 1666, in-fol. de vingt-quatre pages. Cet ouvrage consiste en duos à deux voix avec la basse continue. — 6° *Die Sonderbahre Seelen-Freude, oder geistlicher Concerten, erster und zweyter-Theil.* (Concerts choisis, première et deuxième parties); Dresde, 1672. — 7° *Musikalischer Jahrgang und vesper Gesang, in 120 auf Sonn-Festag schicklichen zur Sænger Uebung, nach rechter Capellmanier gesetzten deutschen Concerten* (Année Musicale et chants de vêpres, etc.); Dresde, 1674, trois parties. — 8° *Davidischer Harfenschall in Liedern und Melodeyen* (Résonnance de la harpe de David en cantiques et en mélodies); Francfort, grand in-12. — 9° *Singende Sonn-und Fest-Tags Andachten* (Cantiques spirituels pour les dimanches et fêtes), Dresde, 1683.— 10° *Musikalischer Jahrgang und Vesper-Gesang in 2 Singstimmen und der Orgel* (Année musicale et chants des vêpres, à deux voix et orgue); Dresde, 1694, in-4°.

DEDLER (. . . .), musicien à la cathédrale d'Augsbourg, vers 1610, a publié : 1° *Quinque Missæ breves cum totidem offertorii 4 vocum cum organo et instrumentis*, op. 1; Augsbourg, Lotter. — 2° Messes allemandes à quatre voix, orgue ou orchestre, *ad libitum*, ibid. Ces compositions sont faibles d'invention et de style.

DEERING (Richard), descendant d'une ancienne famille du comté de Kent, fut élevé en Italie. Lorsque son éducation fut terminée, il retourna en Angleterre, et y résida quelque temps; mais, d'après une pressante invitation, il se rendit à Bruxelles, où il devint organiste des religieuses anglaises. A l'époque du mariage de Charles Ier, il fut nommé organiste de la reine, et il occupa ce poste jusqu'à la mort du roi. En 1610, il prit les degrés de bachelier en musique, à l'université d'Oxford; il est mort vers 1657, dans la communion romaine. Il a laissé les ouvrages suivants de sa composition : 1° *Cantiones sacræ, quinque vocum, cum basso continuo ad organum;* Anvers, 1597. — 2° *Cantica sacra;* Anvers, 1616.

DEFESCH (Guillaume). *Voy.* **FESCH** (Guillaume DE).

DEFFÈS (Pierre-Louis), compositeur, est né à Toulouse, le 25 juillet 1819, et a fait ses premières études musicales au Conservatoire de cette ville. A l'âge de vingt ans il se rendit à Paris, et fut admis au Conservatoire le 22 novembre 1839. Il devint élève d'Halévy pour la

composition, et obtint un accessit de contrepoint au concours de 1843. Le premier grand prix de composition lui fut décerné au concours de l'Institut en 1847, pour la cantate dont le sujet était l'*Ange de Tobie*. Devenu pensionnaire du gouvernement français à cette occasion, M. Deffès se rendit à Rome en 1848, visita une partie de l'Italie et parcourut l'Allemagne. De retour à Paris en 1852, il dut, comme beaucoup d'autres lauréats des grands concours de composition, attendre plusieurs années un livret d'opéra pour essayer son talent sur la scène. Son début se fit le 5 juillet 1855, par un petit Opéra comique en un acte, intitulé *l'Anneau d'argent*, où l'on remarque une bonne facture, une certaine délicatesse de sentiment, une harmonie élégante, mais où il y avait peu de nouveauté. Un deuxième ouvrage, joué le 10 mai 1857 au théâtre des Bouffes-Parisiens, sous le titre : *la Clef des champs*, a fait voir le progrès du jeune compositeur dans l'intelligence de la musique scénique. Des fragments d'une symphonie à grand orchestre écrite par M. Deffès pendant ses voyages, ont été exécutés dans la séance publique de l'Académie des beaux-arts de l'Institut, en 1851. Au mois de mars 1857 il a fait exécuter une messe solennelle à la cathédrale de Paris, dans laquelle les artistes ont remarqué de beaux morceaux. En 1858 M. Deffès a fait jouer au Théâtre-Lyrique, avec succès, un opéra en deux actes, intitulé *Broskovano*, et le 30 septembre 1859 il a donné au même théâtre *les Violons du roi*, opéra-comique en trois actes, où l'on a remarqué quelques bons morceaux.

DEGEN (Henri-Christophe), né au commencement du dix-huitième siècle, dans un village près de Glogau, était en 1757, violoniste solo et pianiste à la chapelle du prince de Schwarzbourg-Rudolstadt. Il s'est fait connaître par quelques compositions pour le violon et le piano, et par plusieurs cantates pour l'église, qui sont restées en manuscrit.

DEGEN (Jean-Philippe), né à Wolfenbütel en 1728, fut d'abord violoncelliste à l'orchestre de Nicolini à Brunswick. Lorsque cet orchestre fut dissous, en 1760, Degen passa au service du roi de Danemark. Il est mort à Copenhague, au mois de janvier 1789. On ne connaît de sa composition qu'une cantate pour la Saint-Jean, avec accompagnement de piano, qu'il a publiée à Copenhague, en 1779.

DEGESLIN (Philippe-Marie-Antoine). *Voy.* Geslin.

DEGOLA (André-Louis), né à Gênes, en 1778, commença ses études musicales à l'âge de dix-sept ans, sous la direction de Luigi Cerro. Quatre ans après il composa une messe qui annonçait du talent, et quelques morceaux pour le théâtre de Gênes, où l'on trouvait de l'imagination. En 1799 il écrivit pour le théâtre de Livourne un opéra bouffe intitulé *il Medico per forza*, qui obtint du succès; mais bientôt après il quitta la carrière du théâtre et devint maître de chapelle et organiste de l'église principale de Chiavari, où il se trouvait encore en 1810. M. Degola a été pendant plusieurs années organiste de l'église principale de Versailles; il donnait, à Paris, des leçons de musique vocale et d'harmonie. Il a composé dans le genre instrumental plusieurs symphonies, des quintettes, sextuors et sérénades pour divers instruments. On a aussi de lui une grande quantité de messes, de vêpres, d'hymnes, et d'autres morceaux de musique sacrée. Il a publié à Paris : 1° *L'Utile et l'agréable*, recueil pour le piano. — 2° Méthode de chant. — 3° Méthode d'accompagnement pour le piano, la harpe et la guitare. — 4° Thème varié pour le piano, avec accompagnement de quatuor. — 5° Plusieurs romances. On ignore si cet artiste vit encore au moment où cette notice est revue (1860).

DEGOLA (Giocondo), compositeur de la même famille, né à Gênes, est mort dans cette ville, jeune encore, le 5 décembre 1845. Son premier opéra, intitulé *Adelina*, fut représenté à Gênes en 1837. Deux ans après il donna dans la même ville *la Donna Capricciosa*, opéra bouffe. Son meilleur ouvrage est celui qu'il écrivit à Milan en 1841, sous le titre de *Don Papirio Sindaco*. La plupart des morceaux ont été publiés avec accompagnement de piano, à Milan, chez Ricordi. Cet opéra bouffe fut suivi de *un Duello alla pistola*, représenté dans la même ville l'année suivante, et qui ne réussit pas. Ricordi a publié quelques ariettes et des nocturnes à deux voix composés par Degola.

DEHE (Scipion), prêtre bergamasque et professeur de chant au séminaire de Bergame, vers le milieu du dix-huitième siècle, est auteur d'un livre intitulé : *Dialoghi fra Callogisto e Filolete sopra varie questioni speculative e pratiche intorno al canto. Bergamo, per Franceso Traina*, 1761. Cet ouvrage, publié sous le voile de l'anonyme, est dédié par l'imprimeur à l'auteur lui-même (*Voy. Dizzionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, di G. M. T. I, p. 290).

DEHEC (Nassovius), né en Allemagne vers 1710, fut premier violon à l'église de Sainte-Marie-Majeure, à Bergame. Il a fait graver à Nuremberg, en 1760, six trios pour le violon. On connaît aussi quelques autres ouvrages de sa composition, qui sont restés en manuscrit.

Digitized by Google

DEHELIA (VINCENT), maître de chapelle à l'église de Saint-Pierre de Palerme, naquit en Sicile au commencement du dix-septième siècle. On connaît de lui l'ouvrage qui a pour titre : *Salmi ed Hinni di vespri ariosi a 4 e 8 voci*; Palerme, 1636, in-4°.

DEHN (SIEGFRIED WILHELM), conservateur de la section de la musique à la bibliothèque royale de Berlin, est né à Altona, le 25 février 1796. Il fit ses études au gymnase, se livra de bonne heure à la pratique de la musique, et s'adonna particulièrement au violoncelle, instrument sur lequel il acquit de l'habileté. Plus tard il suivit les cours de l'université de Leipsick ; mais il y était depuis peu de temps, lorsque le soulèvement général de l'Allemagne contre la domination française, en 1813, fit prendre les armes à toute la jeunesse pour la délivrance de la patrie. M. Dehn paya de sa personne dans cette guerre appelée *sacrée*. Rentré dans ses foyers après la signature de la paix, il reprit ses études et se rendit à Berlin pour recevoir, de Bernhard Klein, des leçons d'harmonie et de composition. Sous la direction de cet habile maître, M. Dehn acquit une connaissance profonde de toutes les parties du contrepoint et de l'art d'écrire la musique, que lui-même a enseigné plus tard à un grand nombre d'élèves. Dirigé par ses goûts vers la littérature et l'histoire de la musique, et aidé dans ses recherches par sa connaissance des langues anciennes et modernes, il lut les ouvrages principaux sur ces matières, visita les bibliothèques, entretint des relations avec les musiciens érudits, et parcourut plusieurs fois l'Italie et l'Allemagne. Après avoir amassé des trésors de notes et de faits, il trouva sa récompense dans sa nomination de conservateur de la bibliothèque royale de Berlin, pour la partie musicale. Aucun choix ne pouvait être plus heureux, dans l'intérêt du dépôt qui lui était confié ; car le désir d'en augmenter les richesses devint en lui une passion véritable. Par ses soins, par ses démarches et par ses sollicitations, la Bibliothèque royale fit l'acquisition de la précieuse collection musicale de Poelchau, dont il avait fait le catalogue, et qui était aussi remarquable dans la théorie, la littérature et l'histoire de l'art, que dans le choix des œuvres des plus grands compositeurs de toutes les écoles, et ses nombreux manuscrits originaux, particulièrement les ouvrages des principaux membres de la famille des Bach. Depuis lors, et par de fréquents voyages remplis de fatigues, M. Dehn a réuni dans la Bibliothèque royale de Berlin une multitude d'ouvrages précieux qui se trouvaient épars dans toutes les provinces du royaume de Prusse, et jusque dans les lieux les plus éloignés et les moins connus. Doué d'une santé robuste et travailleur infatigable, il mettait en partition les œuvres des anciens maîtres, particulièrement d'Orland de Lassus, dont il avait ainsi achevé 500 motets ; enfin il écrivait des ouvrages théoriques, faisait d'immenses recherches bibliographiques, entretenait une correspondance étendue, donnait des leçons de composition, et consacrait une grande partie de chaque journée aux soins réclamés par la bibliothèque royale. C'est par ses soins qu'un grand nombre d'œuvres admirables de Jean-Sébastien Bach, dont les manuscrits étaient dans cette bibliothèque, ont été publiés. Il en faisait lui-même des copies pour la gravure, avec le soin minutieux qu'il donnait à toute chose, et en surveillait l'exécution typographique. C'est ainsi qu'il a fait connaître six concertos de ce grand homme pour toutes sortes de combinaisons d'instruments, lesquels ont été publiés sous ce titre : *Six concertos composés par Jean-Sébastien Bach, publiés pour la première fois, d'après les manuscrits originaux*, Leipsick, Peters, 1850 ; tous les concertos du même maître pour un, deux, trois et quatre clavecins, ibid. ; un recueil de ses cantates comiques, ibid. Ce fut Dehn qui détermina, par ses instances, le professeur Griepenkerl à publier les deux collections d'œuvres complètes de Bach pour le clavecin et l'orgue, lesquelles ont paru chez le même éditeur, et qui lui fit connaître les manuscrits originaux des ouvrages inédits. On lui doit aussi la publication d'une collection de compositions pour le chant à 4, 5, 6, 8 et 10 voix de maîtres des seizième et dix-septième siècles, sous ce titre : *Sammlung alterer Musick aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert*; Berlin, Gustave Crantz. Après la mort de Gottfried Weber, Dehn se chargea de la direction et de la rédaction de l'écrit périodique sur la musique intitulé *Cæcilia*, que publiait la maison Schott, de Mayence, et tous les volumes, depuis le vingt et unième jusqu'au vingt-sixième et dernier, parurent par ses soins. Après avoir traduit en allemand la notice de Delmotte (*voy.* ce nom) sur Orland de Lassus, il s'était livré à de longues et laborieuses recherches pour éclaircir certains faits restés incertains concernant la vie de cet homme célèbre : il avait réuni pour cet objet de précieux documents qu'il se proposait de publier avec une analyse détaillée de toutes les œuvres de ce grand musicien. Maintes fois je l'avais pressé de s'occuper de ce travail à l'exclusion de tout autre, et de publier une des monographies les plus intéressantes pour l'histoire de l'art au seizième siècle : il en avait fait la promesse, mais la mort le surprit avant qu'il eût rédigé son ouvrage : frappé d'un coup

d'apoplexie le 12 avril 1858, au moment où il venait d'entrer à la bibliothèque royale pour son service journalier, il expira immédiatement, laissant sans appui une famille intéressante.

Les ouvrages théoriques composés par Dehn sont ceux dont voici les titres : 1° *Theoretisch-praktische Harmonie lehre mit angefügten Generalbasspielen* (Science théorique et pratique de l'harmonie, avec les éléments de l'accompagnement de la basse continue); Berlin, 1840, un vol. in-8°. Une deuxième édition de ce livre a été publiée à Leipsick en 1858. La théorie de Dehn, rompant définitivement avec la doctrine empirique et fausse de l'abbé Vogler adoptée par Gottfried Weber, Frédéric Schneider, et la plupart des didacticiens allemands du dix-neuvième siècle, entre dans la seule voie de salut pour cette science, à savoir, la spécialité des accords pour chaque note de la gamme, en raison de la tonalité et de la modulation. — 2° *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge, nebst analysen von Duetten, Terzetten, etc. von Orlando di Lasso, Marcello, Palestrina, etc., und Angabe mehrerer Meister Canons und Fugen* (Science du contrepoint, du canon et de la fugue, suivie d'analyses de duos, trios, etc., d'Orland de Lassus, de Marcello, de Palestrina, etc., et d'exemples de canons et de fugues des meilleurs maîtres); Berlin, Schneider, 1858, 1 vol. gr. in-8°. Cet ouvrage, purement pratique, a été trouvé dans les papiers de Dehn, et publié après sa mort par M. Bernard Scholz, ancien élève de l'auteur. Sa traduction de la notice de Delmotte sur Orland de Lassus a été publiée sous ce titre : *Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen : Orland de Lassus*; Berlin, Gustave Crantz, 1837, in-8°.

DEI (Silvio), maître de chapelle de la cathédrale de Sienne, naquit dans cette ville, en 1748. Il se livra de bonne heure à l'étude de la musique, sous la direction de Carlo Lapini, et s'adonna exclusivement à la composition de la musique d'église. On cite particulièrement un *Recordare* qu'il composa en 1806, et un *Confitebor* daté de 1807. Il vivait encore en 1812.

DEICHERT. Deux frères de ce nom se sont fait connaître à Cassel depuis 1830 jusque vers 1850. L'aîné, violoniste et compositeur pour la danse, jouait aussi fort bien de la clarinette basse. En 1846 il fut nommé directeur de musique à l'université de Marbourg. Le plus jeune est pianiste et compositeur pour son instrument. Il a publié plusieurs œuvres au nombre desquelles est un recueil d'études pour le piano.

DEIMLING (Louis-Ernest), amateur de musique et habile organiste, né dans le département du Haut-Rhin, vivait à Pforzheim en 1795. Il a publié, sous les initiales D. L. E., un livre intitulé : *Beschreibung des Orgelbaues und der Verfahrungsart bey Untersuchung neuer und verbesserter Werke; ein Buch fur Organisten, Schulmeister und Ortsvorgesetzte, etc.* (Description de la construction de l'orgue et des procédés dans l'examen des orgues nouveaux ou réparés, etc.); Offenbach, 1792, deux cent seize pages in-4°. Une deuxième édition de cet ouvrage, ou plutôt la même, avec un nouveau frontispice, a été publiée en 1796. Celle-ci porte l'indication du nom de l'auteur.

DEINKELFEIND (Gaspard), auteur inconnu d'une critique du traité de la Mélodie de Nichelmann (*voy.* ce nom), qui a paru sous ce titre : *Gedanken eines Liebhabers der Tonkunst über Herr Nichelmanns Tractat von der Melodie* (Idées d'un amateur de musique sur le traité de la mélodie de M. Nichelmann; Nordhausen, 1755, in-4°. Deinkelfeind vécut vraisemblablement dans la ville où son opuscule a été imprimé.

DEINL (Nicolas), né vers 1660, en Allemagne, eut pour maître de musique vocale Schwemmer, et pour maître de composition Wecker. Il étudia aussi cet art sous J. Phil. Krieger de Weissenfels, qu'il quitta en 1685. En 1690 il fut nommé organiste à Nuremberg, et en 1705 il devint directeur de musique à l'église du Saint-Esprit de la même ville, où il est mort en 1730. Il a laissé beaucoup de compositions manuscrites pour l'orgue et pour l'église.

DEISS (Michel), musicien attaché au service de l'empereur Ferdinand I^er^, vers le milieu du seizième siècle, a composé à l'occasion de la mort de ce prince, au mois de juillet 1564, le motet à quatre voix *Quis dabit oculis nostris*, que Pierre Joannelli a publié dans le cinquième livre de son *Thesaurus musicus*. Ce recueil contient huit autres morceaux de la composition de Deiss, à cinq et à six voix. Le mérite particulier de ce musicien consiste à faire chanter les voix d'une manière naturelle et facile. Son motet pour la fête de l'apôtre saint Jacques, *Misit Herodes rex manus*, est particulièrement remarquable sous ce rapport. Abraham Schad a inséré des motets de Deiss dans son *Promptuarium musicum*. (*Voy.* Schad.)

DÉJAZET (Jules), dont les prénoms véritables étaient *Pierre-Auguste*, naquit à Paris le 17 mars 1806, et mourut à la fleur de l'âge à Ivry, près de Paris, le 29 août 1846. Admis au Conservatoire le 25 octobre 1820, il y devint élève de Zimmerman pour le piano. En 1823 il obtint au concours le deuxième prix de cet

Digitized by Google

instrument : le premier lui fut décerné au concours de l'année suivante, en partage avec Alkan. (*Voy.* ce nom.) En 1824 il devint élève de l'auteur de cette biographie, pour la composition. Doué d'une organisation douce et mélancolique, bienveillant, modeste, et toujours disposé à prêter le secours de son talent aux artistes qui avaient recours à son obligeance, Déjazet jouissait de beaucoup d'estime et de considération. Malheureusement il portait en naissant le principe d'une affection de poitrine qui abrégea ses jours. Parmi ses compositions, qui sont au nombre d'environ quarante œuvres, la plus remarquable et la plus sérieuse est un grand trio pour piano, violon et violoncelle; Paris, H. Lemoine. Il a publié aussi plusieurs duos pour piano et violon sur des thèmes d'opéras, œuvres 19, 24 et 31, et pour piano et violoncelle, œuvres 2, 13 et 39; des fantaisies pour piano seul, œuvres 3, 20, 22, 30 et 35; des rondeaux pour le même instrument, œuvres 5, 8, 9, 11, 12; des thèmes variés, des valses, des quadrilles de contredanses et des romances. Déjazet avait le goût de la culture des fleurs poussé jusqu'à la passion : le jour qui précéda sa mort, il s'en occupait encore.

DELABARRE (Louis-Albert), hautboïste, est né à Soissons (Aisne) le 12 juillet 1809. Admis au Conservatoire de Paris le 19 janvier 1832, il devint élève de Vogt pour son instrument, et obtint le second prix au concours en 1836. Le premier prix lui fut décerné l'année suivante. En 1838 il fit un voyage en Belgique avec le compositeur Clapisson, et s'établit dans la même année à Gand, où il fut attaché au Conservatoire en qualité de professeur, ainsi qu'au théâtre et à l'orchestre du Casino. Quelques années après il suivit à Bruxelles M. Ch. L. Hanssens, qui y était appelé comme chef d'orchestre de la société *de la Grande Harmonie*, puis comme directeur de la musique au Théâtre-Royal. M. Delabarre obtint l'emploi de premier hautbois dans l'orchestre de ce théâtre : il occupe encore cette position (1860). Cet artiste s'est fait entendre avec succès aux concerts donnés dans les villes principales de la Belgique, et a fait plusieurs voyages à Londres et à Édimbourg. On a publié de sa composition : 1° *Ma Normandie,* duo concertant pour piano et hautbois; Paris, Bernard Latte. — 2° *Le Lever de l'Aurore,* duo idem; Paris, Catelin. — 3° *Noël,* morceau de salon pour hautbois et piano; Paris, Bernard Latte. — 4° *Souvenir d'Allemagne,* air varié pour hautbois et orchestre ou piano; Paris, Richault. — 5° *Les Bluets,* fantaisie pour hautbois, avec acc. de piano; Paris, Heu. — 6° *La Montagnarde,* divertissement pour les mêmes instruments; Paris, J. Meissonnier. — 7° *La Romanesca,* morceau de concert avec quatuor ou piano; Paris, Richault. — 8° *Morceau* de concert sur deux mélodies d'Halévy, avec orchestre ou piano; Paris, Brandus. — 9° *La Berceuse indienne,* fantaisie concertante et facile pour hautbois et piano; Paris, Richault. — 10° *Souvenir d'Irlande,* morceau de concert avec quatuor ou piano; ibid. — 11° *Souvenirs d'Écosse*, morceau de concert, avec orchestre ou piano; ibid. — Les numéros 7, 8, 10 et 11 sont ceux que l'auteur a traités avec un soin particulier. M. Delabarre a en manuscrit une fantaisie sur les thèmes de *Guillaume Tell* pour hautbois et piano.

DELACOUR (Vincent-Conrad-Félix), né à Paris le 25 mars 1808, a fait ses études de composition au Conservatoire de cette ville, où il fut admis le 6 octobre 1822. Il y fut d'abord élève de Naderman pour la harpe, et de Dourlen pour l'harmonie. Il obtint au concours le deuxième prix d'harmonie en 1825. Il entra ensuite dans le cours de contrepoint et fugue de l'auteur de cette biographie; mais il n'acheva pas ses études, ayant entrepris un voyage en Italie en 1827. En 1830 il était attaché comme harpiste au théâtre royal de Berlin, et brillait par son talent dans les concerts. De retour à Paris, il rentra au Conservatoire en 1833, comme élève de Berton pour la composition. En 1835 le deuxième grand prix lui fut décerné au concours de l'Institut, pour la composition de la cantate. En 1834 il avait été le collaborateur de Chaulieu (*voy.* ce nom) pour la publication du Journal de musique intitulé *le Pianiste*, qui n'eut qu'une année d'existence. Delacour est mort à Paris le 28 mars 1840, peu de jours après avoir donné un concert dans lequel il avait fait entendre plusieurs ouvrages de sa composition, particulièrement un sextuor pour divers instruments et des morceaux de chant où l'on remarquait du talent. Cet artiste, mort à l'âge de trente-deux ans, n'a publié qu'un *Ave verum*, à 4 voix et orgue, un *O salutaris* à 3 voix, et quelques romances.

DELACOURT (Henri), musicien français du seizième siècle, fut d'abord chantre à la cathédrale de Soissons, ainsi qu'on le voit dans un acte passé par le notaire Delortin, de cette ville, le 19 avril 1547, lequel se trouvait en la possession de Monteil et a été vendu avec sa collection de chartes et de manuscrits; puis il passa au service des empereurs Ferdinand Ier et Maximilien II. Pierre Joannelli a inséré six de ses motets, à 4, 5 et 6 voix, dans son *Novus Thesaurus musicus*. Ces morceaux sont fort bien écrits.

DELAGRANGE (Pierre-Antoine), docteur en médecine à Paris, au commencement du dix-neuvième siècle, est auteur d'un *Essai sur la musique considérée dans ses rapports avec la médecine;* Paris, 1804, in-4°.

DELAGRANGE (Anna), cantatrice. *Voy.* Lagrange.

DELAIR (Étienne-Denis), maître de clavecin et de théorbe, né à Paris vers 1662, vivait encore en 1750, comme on le voit par l'arrêt du parlement du 30 mai de cette année, en faveur des organistes et maîtres de clavecin, contre Guignon, roi des violons. On a de ce musicien : *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin, qui comprend toutes les règles nécessaires pour accompagner sur ces deux instruments;* Paris, 1690, in-4° oblong, gravé. On ne sait pourquoi J.-J. Rousseau attribue à cet auteur l'invention de la formule harmonique appelée *règle de l'octave*, ou du moins affirme qu'il fut le premier qui la publia. Cette formule était connue depuis longtemps en Italie, à l'époque où Delair a publié son livre. Rousseau se trompe également lorsqu'il dit (*Dictionnaire de musique,* article Accompagnement) que l'ouvrage de Delair parut en 1700, car il porte la date de 1690. Le plus curieux est que Delair ne dit pas un mot de la règle de l'octave.

DELAIRE (Jacques-Auguste), né à Moulins (Allier) le 10 mars 1796, montra dès son enfance d'heureuses dispositions pour la musique. Après avoir terminé ses études, il se rendit à Paris pour y suivre les cours de droit. Ayant été reçu avocat, il s'occupa d'abord de la plaidoirie; mais en 1826 il entra dans l'administration des finances, et partagea son temps entre la musique et les devoirs de sa position. Élève de Reicha pour l'harmonie, il cultiva la composition avec amour. En 1830 il a été nommé secrétaire de l'Athénée musical de Paris. M. Delaire a fourni à la *Revue musicale* plusieurs articles qui se font remarquer par la justesse des aperçus et la lucidité du style. Il s'est fait connaître comme compositeur par divers ouvrages dont les titres suivent : 1° *Stabat mater* à 4 voix et orchestre, exécuté dans l'église cathédrale de Moulins, le jeudi saint, 31 mars 1825. Ce morceau a été exécuté depuis lors à Paris, dans l'église Saint-Roch, pendant la semaine sainte, en 1826 et 1827, et à Saint-Eustache, le 14 avril 1829. — 2° *La Grèce,* scène lyrique, avec chœur et orchestre, chantée au concert donné par les amateurs, au profit des Grecs. — 3° Symphonie à grand orchestre, exécutée au concert des amateurs, en 1828, et à l'Athénée musical, en 1830. — 4° Messe solennelle (en *ré* majeur). — 5° Quatuors pour deux violons, alto et basse. — 6° Grand quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse. — 7° Des romances publiées à Paris chez Pacini, madame Dorval et Aulagnier. On a aussi de M. Delaire quelques brochures intitulées : 1° *Mémoire en faveur des beaux-arts, à l'occasion de la fixation de la liste civile;* Paris, 1831. — 2° *Examen de la question proposée par la société libre des beaux-arts : Que sont les beaux-arts en eux-mêmes? Quel est leur but?* Paris, 1836. — 3° *Observations soumises à la commission chargée de l'examen du projet de loi sur la propriété littéraire; Paris*, 1841, in-4°. — 4° *Observations d'un amateur non dilettante au sujet du Stabat de M. Rossini;* Paris, 1842, in-8°. Cet écrit est anonyme. M. Delaire a été décoré de la croix de la Légion d'honneur pour ses services administratifs.

DELAMOTTE (F.), musicien français fixé à Londres vers la fin du règne d'Élisabeth, a fait imprimer un livre qui a pour titre : *a Brief Introduction to musicke collected by Delamotte;* Londres, 1574, in-8°. Ce livre a paru chez Vautrollier, imprimeur de Rouen, qui s'était d'abord établi à Londres, et qui alla ensuite exercer son industrie à Édimbourg (1).

DELARIVE (...). Sous ce nom a paru dans le *Journal de physique* de Paris (1800), un *Mémoire sur les tubes harmoniques à hydrogène.*

DELARUE (l'abbé Gervais), ecclésiastique à Caen, correspondant de l'Institut, membre de la société des antiquaires de Londres, de l'Académie de Caen, naquit en cette ville, au mois de juin 1751, et y mourut en 1833. En 1793, il avait été forcé de s'expatrier et s'était retiré en Angleterre. Rentré en France dans l'année 1798, il se livra à de grands travaux littéraires. Au nombre des ouvrages de ce savant distingué, on trouve : *Essais historiques sur les bardes, les jongleurs et les trouvères normands et anglo-normands;* Caen, Mancel, 3 vol. in-8°. Il est fâcheux que l'esprit du système ait souvent égaré l'abbé Delarue dans son travail et compromis l'exactitude des faits.

DE LA RUE (Pierre). *Voyez* Larue (Pierre de).

(1) Le même imprimeur a publié un recueil de madrigaux de divers auteurs, à plusieurs parties. M. Watt (*Biblioth. Britan.*, art. Vautrollier) a fait une singulière méprise sur ce recueil; il l'a cité sous le titre de *Discantus Cantiones*, ne s'étant pas aperçu que le mot *Discantus* est l'indication de la partie de dessus qu'il avait sous les yeux.

DELATOUR (l'abbé A.), professeur au petit séminaire de Vaux-Poligny, diocèse de Saint-Claude (Jura), est auteur d'un livre qui a pour titre : *Exercices et formules du chant grégorien, précédés de notions élémentaires sur le plain-chant, d'un essai sur la culture de la voix dans ses rapports au chant grégorien, et de règles pratiques sur l'expression dans l'exécution du chant;* Paris, J. Lecoffre, 1855, 1 vol. in-12.

DELÂTRE (Olivier), musicien belge, vécut dans la première moitié du seizième siècle : il est quelquefois indiqué dans les recueils sous son prénom seul *Olivier*. C'est ainsi qu'il est désigné dans les livres 24e et 25e de la collection publiée par Pierre Attaingnant sous ce titre : *Trente-cinq Livres de chansons nouvelles de divers auteurs, en deux volumes;* Paris, 1539-1549, in-4° obl. On y trouve cinq chansons d'Olivier (Delattre) à quatre parties. Une autre chanson à quatre parties, sous les noms et prénom *Olivier Delattre*, se trouve dans le huitième livre du *Parangon des chansons*, livre 1-10; Lyon, chez Jacques Moderne, dit *Grand* Jacques, 1540-1543, in-4° obl. Un motet à cinq voix, sur le texte *Sancti mei*, se trouve sous les mêmes noms dans le premier livre (p. 7). du recueil qui a pour titre : *Sacrarum Cantionum vulgo hodie moteta vocant, quinque et sex vocum ad veram harmoniam concentumque ab optimis quibusque musicis in philomusorum gratiam compositarum libri tres;* Antwerpiæ per Joannem Latum et Aubertum Waltrandum, 1554-1555, in-4° obl. Enfin on trouve une chanson française à 4 voix, indiquée sous le nom *O. Delatre* dans le recueil intitulé *Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons choysies d'entre les œuvres de plusieurs auteurs excellents en l'art de musique, ensemble le Blason de beau et laid tetin, propices tant à la voix comme aux instruments. Le premier livre.* En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet. Avec privilége (sans date), in-4° obl. La chanson de Delâtre commence par ces mots : *Tant faut-il que soit.*

DELÂTRE (Claude Petit-Jan), maître des enfants de chœur de l'église cathédrale de Verdun, brilla comme compositeur de motets et de chansons à plusieurs voix, depuis environ 1540 jusqu'en 1580. Il est plus connu et plus cité sous le nom de *Petit-Jan*, qui est vraisemblablement un sobriquet, que sous celui de *Delâtre*. En 1576 il obtint le prix de la lyre d'argent au concours ou *Puy de musique* d'Évreux en Normandie, pour la composition d'une chanson à plusieurs voix, dont les premiers mots étaient : *Ce riz plus doux*. Ces renseignements, tant sur le prénom (Claude) de ce musicien, que sur sa position et les circonstances de ce concours, sont fournis par un manuscrit du seizième siècle, dont le contenu a été publié par MM. Bonnin et Chassant, sous ce titre : *Puy de musique, érigé à Évreux, en l'honneur de madame sainte Cécile* (Évreux, 1837, in-8°, page 54). D'autre part, la collection publiée à Louvain, en 1552, par Pierre Phalèse, sous ce titre : *Hortus musarum in quo tanquam flosculi quidam selectissimarum carminum collecti sunt*, etc., et le sixième livre d'un autre recueil sorti des presses du même imprimeur et qui a pour titre : *Liber sextus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant, quinque et sex vocum ex optimis quibusque musicis selectarum* (Lovanii, 1558), nous apprennent que le nom de famille de Petit-Jan était *Delâtre.* On lit aussi dans la liste des auteurs du recueil cité précédemment, sous le titre de *Jardin musical*, etc., *Petit-Jan de Lâtre.* Nul doute qu'il fut Belge de naissance, car *Jan* est le nom flamand de *Jean*, tandis que le nom français à cette époque était *Jehan*. Outre les recueils qui viennent d'être cités, ceux dont les titres suivent contiennent des compositions de ce musicien : 1° *Cantiones sacræ, quas vulgo moteta vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectæ. Libri quatuor;* Antwerpiæ, apud Tilemannum Susato, 1546-1547, in-4°. — 2° *Liber primus cantionum sacrarum vulgo moteta vocant, quinque et sex vocum, ex optimis quibusque musicis selectarum;* Lovanii, ap. Phalesium, 1556, in-4° obl. — 3° *Liber sextus*, etc.; ibid., 1558. — 4° *Liber octavus*, etc.; ibid., 1558. — 5° *Recueil de fleurs produites de la divine musique à trois parties, par Clément non Papa, Thomas Créquillon, et aultres excellents musiciens. Premier, deuxième et tiers livres;* à Lovain, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, libraire juré. L'an 1559, petit in-4° obl. — 6° *La Fleur des chansons à trois parties, contenant un recueil produit de la divine musique de Jean Castro, Severin Cornet, Noé Faignent et autres excellents aucteurs, mis en ordre convenable suivant leurs tons;* à Louvain, chez Pierre Phalèse, et Anvers, chez Jean Bellère, 1574; in-4° obl. La chanson de Petit-Jan Delâtre, qui se trouve dans ce recueil et qui commence par ces mots : *Auprès de vous*, est d'un style agréable et facile.

DELATRE ou **DELATTRE** (Roland). *Voy.* Lassus (Orlandus).

Digitized by Google

DE L'AULNAYE (François-Henri-Stanislas), littérateur, né à Madrid de parents français, le 7 juillet 1739, fut ramené fort jeune en France, et fit des études brillantes à Versailles, où son père occupait un emploi. Après avoir terminé ses études littéraires, il apprit la musique et en étudia la théorie avec passion. A l'époque de la fondation du Musée de Paris, il devint un de ses membres et en fut nommé le secrétaire. Il eut part à l'édition des œuvres de J.-J. Rousseau, publiée en 1788 par l'abbé Brizard, et ajouta des notes à tous les écrits de ce philosophe, concernant la musique. Son père lui avait laissé une fortune considérable qu'il dissipa. Pendant les troubles de la révolution, il se tint caché, parce qu'il avait attaqué cette révolution dans quelques pamphlets publiés à l'étranger; il reparut en 1796, et fut forcé de se mettre aux gages des libraires pour exister. Vivant dans le plus complet isolement, il contracta des habitudes grossières, finit par tomber dans la misère, et mourut dans l'hospice de Sainte-Perrine, à Chaillot, en 1830, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Parmi ses nombreux écrits, on remarque ceux qu'il a publiés sur des objets relatifs à la musique, et dont voici les titres : 1° *Lettre sur un nouveau* Stabat *exécuté au Concert spirituel;* Paris, 1782, in-8°. — 2° *Mémoire sur la nouvelle harpe de Cousineau;* ibid., 1782, in-12. — 3° *Lettre à Dupuis, de l'Académie des inscriptions, sur les nouvelles échelles musicales* (dans le *Journal des Savants*, février 1783). — 4° *Mémoire sur un nouveau système de notation musicale*, avec trois planches (dans le recueil du *Musée de Paris*, n° 1er, 1785, in-8°). — 5° *De la Saltation théâtrale, ou Recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens,* dissertation couronnée par l'Académie des inscriptions; Paris, 1790, in-8°. Cette dernière production est un ouvrage utile par l'esprit de recherche qui y règne.

DELCAMBRE (Thomas), virtuose sur le basson, naquit à Douai (Nord) en 1766. Ayant appris la musique à la collégiale de Saint-Pierre, il entra fort jeune comme musicien dans un régiment qui était en garnison dans cette ville. A l'âge de dix-huit ans, il se rendit à Paris, et y devint élève d'Ozy pour le basson. Ses progrès furent rapides, et bientôt il se fit remarquer par la beauté du son qu'il tirait de l'instrument, et par le brillant de son exécution. En 1790 il entra à l'orchestre du théâtre de *Monsieur*, et y partagea l'emploi de premier basson avec Devienne. C'était l'époque des fameux *Bouffons* italiens; l'orchestre, dirigé alors par Puppo, était excellent. Delcambre forma son goût par l'habitude d'entendre de la musique rendue avec une perfection jusqu'alors inouïe. Les concerts du théâtre Feydeau, en 1794, lui fournirent l'occasion de faire applaudir son talent dans un concerto de sa composition, et dans les symphonies concertantes de Devienne pour hautbois, flûte, cor et basson, qu'il jouait avec Salentin, Hugot et Fédéric Duvernoy. Admis comme professeur au Conservatoire de musique de Paris, à l'époque de sa formation, il en remplit les fonctions jusqu'à la fin de 1825, où il prit sa retraite après trente ans de service. Ce fut aussi vers le même temps qu'il se retira de l'orchestre de l'Opéra, où il était entré, après avoir obtenu la pension de retraite au théâtre Feydeau. De tous ses emplois, il n'avait conservé, dans ses dernières années, que celui de premier basson de la chapelle du roi. Une promotion de chevaliers de la Légion d'honneur ayant été faite en 1824, il obtint la décoration de cet ordre. Il est mort à Paris le 7 janvier 1828. Un beau son, une exécution nette et pure, étaient les qualités distinctives du talent de Delcambre; mais il manquait en général d'élégance et d'expression. Cet artiste a publié : 1° *Six sonates pour le basson avec accompagnement de basse*, œuvre 1er. — 2° *Six duos pour deux bassons*, œuvre 2e; Paris, 1796, — 3° *Six duos*, idem, œuvre 3e; Paris, 1798. — 4° *Concerto pour basson principal, avec accompagnement d'orchestre*, œuvre 4e.

DELDEVEZ (Édouard-Marie-Ernest), compositeur et violoniste, est né à Paris le 31 mai 1817. Admis au Conservatoire de musique de cette ville le 1er mars 1825, à l'âge de huit ans, comme élève de solfége, il obtint au concours de 1829 le second prix de cette partie élémentaire de l'art, et le premier prix en 1831. Élève d'Habeneck pour le violon, il se distingua par ses progrès sur cet instrument. En 1831 le deuxième prix lui fut décerné au concours, et dans l'année 1833 il obtint le premier. Pendant ce temps il faisait des études de contrepoint et de fugue, sous la direction d'Halévy; le second prix de cette partie de l'art de la composition lui fut décerné en 1837, et le premier dans l'année suivante. Devenu élève de Berton pour le style idéal, il se présenta au grand concours de composition de l'Institut de France en 1838 : le deuxième prix lui fut décerné pour sa cantate intitulée *Loyse de Montfort*. Les études de cet artiste au Conservatoire depuis son entrée jusqu'à sa sortie embrassent une période de plus de quinze ans. Un recueil de chants avec accompagnement de piano, publié à Paris en 1839, fut la première production qu'il mit au jour. Le 6 décembre 1840,

Digitized by Google

il fixa sur lui l'attention des artistes et des amateurs parisiens par un grand concert qu'il donna au Conservatoire pour y faire entendre quelques compositions importantes, au nombre desquelles on remarquait une symphonie, une ouverture intitulée *Robert Bruce*, et la cantate *Loyse de Montfort*. Ces divers ouvrages se faisaient remarquer par la distinction des idées et par une facture élégante. Quelques années s'écoulèrent ensuite sans que de nouvelles productions de M. Deldevez occupassent le monde musical des progrès de son talent. En 1844 il écrivit la musique du troisième acte du ballet intitulé *Lady Henriette*; dans l'année suivante il composa toute la partition du ballet *Eucharis*, qui ne réussit pas, mais dont la musique fut applaudie par les artistes; puis *Paquita*, ballet, en 1846; *Ver-Vert*, ouvrage du même genre, en 1851. Une messe de *requiem* du même artiste, pour honorer la mémoire d'Habeneck, a été exécutée dans l'église de la Madeleine, en 1853. On connaît aussi de M. Deldevez une ouverture de concert exécutée au Conservatoire en 1848. En 1859, cet artiste a été nommé second chef d'orchestre à l'Opéra de Paris. Le catalogue de ses œuvres publiées jusqu'à ce jour (1860), la plupart en grande partition, est ainsi composé : 1° Ouverture de concert, op. 1; Paris, Richault. — 2° Première symphonie, op. 2; ibid. — 3° *Robert Bruce*, grande ouverture, op. 3; ibid. — 4° Six morceaux de chant avec acc. de piano, op. 4; ibid. — 5° *Lady Henriette*, 3ᵉ acte, op. 5; ibid. — 6° *Paquita*, ballet en 2 actes, op. 6. — 7° Messe de *requiem*, op. 7; ibid. — 8° Deuxième symphonie, op. 8; ibid. — 9° Trio pour piano, violon et violoncelle, op. 9; ibid. — 10° 1ᵉʳ et 2ᵉ quatuors, pour 2 violons, alto et violoncelle, op. 10; ibid. — 11° *Eucharis*, ballet en 2 actes, et *Mazarina*, ballet en 5 tableaux, op. 11; ibid. — 12° *Ver-Vert*, ballet, op. 12; ibid. — 13° Six études caprices pour violon seul, op. 13; ibid. — 14° *O salutaris*, pour soprano et ténor, avec orgue ou piano, op. 14; ibid. — 15° *Symphonie héroï-comique* (3ᵉ), op. 15; ibid. — 16° *La Vendetta*, scène lyrique pour soprano et ténor, op. 16; ibid. — 17° *Velléda*, scène lyrique pour soprano, chœur et orchestre, op. 17; ibid. — 18° Chœurs religieux pour soprano, contralto, ténor et basse, op. 18; ibid. — 19° Œuvres de compositions des violonistes célèbres, depuis Corelli jusqu'à Viotti, choisies et classées; ibid. — 20° *Le Violon enchanté*, grand opéra en un acte, ouverture en grande partition, op. 20. — 21° *Yanko le Bandit*, ballet en deux actes, op. 21; ibid. — 22° Quintette pour 2 violons, alto, violoncelle et contrebasse, op. 22; ibid. — 23° Trio (2ᵉ) pour piano, violon et violoncelle, op. 23. — 24° On a aussi du même artiste des duos pour piano et violon sur plusieurs de ses œuvres, des divertissements, airs de ballets et valses pour piano, une *étude-fantaisie* pour le même instrument, un *duo énigmatique* pour piano et violon, six romances avec piano, *le Dernier des Mohicans*, ballade pour baryton, avec piano, etc.

DELEHELLE (Jean-Charles-Alfred), compositeur, né à Paris, le 12 janvier 1826, a fait ses études musicales au Conservatoire de cette ville, et a eu pour maîtres de composition Colet et Ad. Adam. (*Voy.* ces noms.) En 1851 le premier prix lui a été décerné au grand concours de l'Institut de France, pour sa cantate intitulée *le Prisonnier*. En sa qualité de pensionnaire du gouvernement, par suite de ce succès, il a résidé depuis lors jusqu'en 1856 à Rome, à Naples, et a visité les villes principales de l'Allemagne.

DELEMER (Adolphe-Henri-Jacques), ancien professeur d'élocution à l'Athénée de Bruxelles, et depuis 1831 professeur des sciences industrielles et commerciales dans la même école, a publié une nouvelle édition d'un mémoire de Villoteau sur la musique des Égyptiens, extrait de la *Description de l'Égypte*, et y a ajouté quelques réflexions. Cette brochure a paru sous ce titre : *Musique de l'antique Égypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence, par M. Villoteau, etc., mémoire qui traite de l'éducation en général et des moyens de gouvernement qu'elle offrait en Égypte; publié avec quelques réflexions*, etc.; Bruxelles, 1830, 80 pages in-8°. Les réflexions de M. Delemer commencent à la page 59.

DELEZENNE (Charles-Édouard-Joseph), mathématicien et physicien, est né à Lille (Nord) le 4 octobre 1776. D'abord professeur de mathématiques et de physique dans sa ville natale, il se borna plus tard à l'enseignement de la physique, et n'a pris sa retraite que lorsque l'âge lui a rendu le repos nécessaire. Après avoir contribué à l'institution de la *Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille*, dont il fut membre dès 1806, il a enrichi les mémoires de cette société d'un grand nombre de notices et de dissertations sur des sujets de physique expérimentale et de mathématiques, dont un certain nombre ont pour objet la théorie mathématique de la gamme et des intervalles des sons. M. Delezenne est correspondant de l'Institut et chevalier de la Légion d'honneur. De ses nombreux mémoires, on ne citera ici que ceux qui ont pour objet l'acoustique et la théorie de la

musique : pour ses autres ouvrages, on pourra consulter les *Mémoires de la Société des sciences, etc., de Lille*, tomes I, II, III, VI, VII, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XVIII, XXI, XXII et XXIII. Les mémoires relatifs à l'objet de cette notice sont : 1° *Mémoires sur les valeurs numériques des notes de la gamme* (vol. V, p. 1 à 57 ; mars 1827). — 2° *Notes sur le nombre, des modes musicaux* (idem, p. 57 à 72 ; 4 mai 1827). — 3° *Note sur l'ouvrage de M. de Prony, concernant le calcul des intervalles musicaux* (vol. X, 1833). — 4° *Sur les principes fondamentaux de la musique* (vol. XXVI, p. 39 à 128 : séance du 1er décembre 1848). — 5° *Acoustique. Sur la formule de la corde vibrante* (vol. XXVIII, p. 12 à 64, 1850). — 6° *Expériences et observations sur le ré de la gamme* (vol. XXIX, p. 1 à 106 ; 1851). — 7° *Sur la transposition* (vol. XXXI, p. 24 à 90 ; 1853). — 8° *Expériences et observations sur les cordes des instruments à archet* (idem, p. 91 à 114). — 9° *Note sur le ton des orchestres et des orgues* (vol. XXXII, p. 1 à 23 ; 1854). — 10° *Considérations sur l'acoustique musicale* (vol. XXXIII, p. 180 à 220 ; séance du 3 août 1855). — 11° *Table des logarithmes acoustiques, depuis 1 jusqu'à 1200, précédée d'une instruction élémentaire* (vol. XXXV, 78 pages ; années 1857). Bien que M. Delezenne soit fidèle à la théorie en quelque sorte *officielle* des géomètres en ce qui concerne les intervalles des sons dans la gamme, et qu'il admette des tons majeurs et mineurs dans cette gamme, et les deux demi-tons comme majeurs, néanmoins il en diffère par quelques points, parce qu'il a eu recours souvent à l'expérimentation. C'est ainsi que dans son écrit intitulé : *Expériences et observations sur le ré de la gamme*, il est arrivé à la démonstration d'intonations diverses de cette note, qui modifient d'un comma ses rapports avec les autres sons de la gamme. En général, ses travaux ont pour objet les applications pratiques de la théorie.

DELFANTE (Antoine), compositeur italien dont on ne connaît qu'un opéra intitulé *Il Ripiego deluso*, qui a été représenté à Rome en 1791.

DELGADO (Cosme), habile chanteur portugais, né à Cartaxo, dans le dix-septième siècle, a composé beaucoup de musique qui se trouve au couvent de Saint-Jérôme, à Lisbonne. Il est aussi auteur d'un ouvrage théorique intitulé *Manual de musica, dividido en tres partes, dirigido ao muito alto e esclarecido principe cardenal Alberto, archiduque de Austria, Regente destes reynos de Portugal*. Ce livre n'a point été imprimé.

DELHAISE (Nicolas-Joseph), professeur de violon et compositeur, naquit à Huy (en Belgique) en 1787. Sa profession fut d'abord celle de tailleur de pierres ; mais le goût de la musique se développa en lui avec tant de force qu'il prit la résolution de se livrer à sa vocation et de renoncer à son premier état. Le violon était l'instrument qu'il avait choisi ; d'abord il n'eut d'autre ressource pour vivre que de jouer des contredanses ; mais il mit tant de persévérance dans ses études qu'il parvint à acquérir un talent fort agréable, et qu'il devint le maître à la mode dans la ville de Huy et dans les environs. Doué d'une rare intelligence, il apprit seul, et par la lecture de quelques traités de musique, les éléments de l'harmonie, et parvint à écrire avec assez de correction quelques compositions qu'il a publiées à Liége et à Bruxelles. Delhaise est mort à Huy en 1835. Les ouvrages de sa composition qui ont été publiés sont : 1° Contredanses pour clarinette et violon, liv. 1 ; Bruxelles, Plouvier. — 2° Quadrille en quatuor pour deux violons, alto et basse ; ibid., et Paris, Richault. — 3° Duos très-faciles et progressifs pour deux violons ; Bruxelles, Plouvier. — 4° Études faciles pour violon, avec basse ; ibid.

DELHAISE (Nicolas-Henri), fils du précédent, né à Huy, en 1799, apprit dès son enfance à jouer de presque tous les instruments à vent. Devenu plus tard imprimeur dans sa ville natale, il y fonda, en 1826, une société d'harmonie, et en fut nommé directeur. Dans un concours qui fut ouvert à Gand, en 1828, M. Delhaise obtint le prix unique de solo en exécutant des variations de sa composition sur plusieurs instruments. Ses ouvrages publiés sont : 1° Trois grands duos pour 2 flûtes ; Paris, Adler. — 2° Trois, idem., œuvre 2me ; Bruxelles, Plouvier. — 3° Thème varié pour flûte et orchestre ; ibid. — 4° Trois airs variés pour flûte seule ; ibid. — 5° Douze valses pour le même instrument.

DELHASSE (Félix-Joseph), écrivain politique et littérateur, né à Spa le 5 janvier 1809, a travaillé au *Libéral* et a été un des principaux rédacteurs du *Radical*, journaux de Bruxelles qui ont eu chacun une année d'existence. M. Delhasse a eu aussi une part anonyme dans la rédaction du *Diapason*, journal de musique publié à Bruxelles par les frères Schott, pendant quelques années. Il en était un des rédacteurs habituels, mais sous le voile de l'anonyme. M. Delhasse fournit aussi des notes nécrologiques sur les musiciens au *Guide musical*, autre journal qui a succédé au *Dia-*

Digitized by Google

pason, et que publie la maison Schott, de Bruxelles. Il a donné, sous le voile de l'anonyme, un *Annuaire dramatique*, dont il a paru un volume chaque année depuis 1839 jusques et compris 1847, Bruxelles, Tarride et J.-A. Lelong, 9 vol, in-18 et in-12. Cet ouvrage est fort bien fait : il est regrettable que sa publication se soit arrêtée. On y trouve des éphémérides dramatiques pour chaque jour de l'année, de bonnes notices sur des musiciens belges et étrangers, et des tablettes nécrologiques sur les artistes de toute l'Europe. M. Delhasse a écrit aussi (en collaboration avec M. Aimé Paris) un pamphlet anonyme intitulé *H. Vieux-Temps; Erratum de la Biographie universelle des Musiciens, par M. Fétis*; Bruxelles, Wouters et Cie, 1844, in-8° de 7 pages. Cet écrit avait déjà été publié dans un journal qui paraissait à la même époque, sous le titre *le Débat social*. Enfin M. Delhasse est auteur de plusieurs ouvrages étrangers aux théâtres et à la musique, et il a eu part aux *Supercheries littéraires* de M. Quérard, pour lesquelles il fournissait des notes.

DELITZ (. . .), habile facteur de clavecins et d'orgues, né à Dantzick, fut mis fort jeune en apprentissage chez le célèbre facteur d'orgues Hildebrand, élève de Silbermann. Après plusieurs années de travaux et d'études dans l'art de fabriquer des instruments, il fit une excursion à Kœnigsberg et ne retourna à Dantzick qu'avec le projet de se rendre en Saxe; mais Hildebrand, déjà âgé, le détermina à rester près de lui, et le chargea de la direction de beaucoup d'ouvrages. Après la mort de son maître, Delitz continua de travailler à la construction des orgues, et se distingua particulièrement dans un bel instrument qu'il plaça à Thorn; dans le grand orgue de Sainte-Marie, à Dantzick, composé de cinquante-trois jeux, trois claviers à la main et pédales; dans l'orgue de l'église du Sépulcre de la même ville; dans celui de l'église du Saint-Esprit, et dans le petit orgue de l'église paroissiale, etc. Gerber attribue aussi à ce facteur l'invention du clavecin organisé avec un jeu de flûte et divers changements; il assure que Wagner, de Dresde, ne fit qu'améliorer cette idée dont il s'attribua l'honneur lorsqu'il fit connaître l'instrument du même genre qu'il appela *Clavecin royal* : Gerber se trompe, l'idée du clavecin organisé est plus ancienne.

DELIUS (Henri-Frédéric), médecin allemand, né à Wernigerode (Saxe), le 8 juillet 1720, était fils d'un ministre évangélique et fut destiné à la carrière évangélique, dès son enfance. Après avoir fréquenté le gymnase d'Altona, dans les années 1732 et 1738, il alla continuer ses études à Halle, puis suivit les cours des universités de Berlin, de Leipsick et d'Helmstadt : il obtint le grade de docteur en médecine à Halle. Il exerça d'abord sa profession dans sa ville natale, puis à Bayreuth, et enfin à Erlang. Devenu président de l'Académie des Curieux de la nature, dont le siége était dans cette dernière ville, il fut fait comte palatin, noble de l'Empire, conseiller et médecin de l'empereur. Il mourut le 22 octobre 1791. Dans le nombre immense de dissertations académiques publiées par ce savant, on en remarque une dont le sujet est la négation de l'action du son ou de la musique sur le système nerveux ; elle a pour titre : *Animadversiones in doctrinam de irritabilitate, tono, et sensatione corporis humani*; Erlang, 1752, in-4°.

DELLA BELLA (Dominique), maître de chapelle de la cathédrale de Trévise au commencement du dix-huitième siècle, fut un compositeur estimable de musique d'église et de pièces diverses pour les instruments. Le conseiller Kiesewetter, de Vienne, possédait de cet artiste les ouvrages suivants : 1° Deux messes dans le style de chapelle, à 4 voix. — 2° Une messe à 4 voix dans le style moderne. — 3° messe (*Kyrie*, *Gloria* et *Credo*) à 8 voix avec violons et orgue. — 4° Messe pour 2 ténors et basse (*Kyrie*, *Gloria* et *Credo*). — 5° *Gloria* à 4 voix concertées, avec violons et orgue. — 6° Messe de *Requiem a capella* pour 2 ténors, baryton et basse. — 7° Messe funèbre à 4 voix et orgue. — 8° Psaume *Deus in adjutorium* à 4 voix et orchestre. — 9° Trois psaumes pour Tierce à 8 voix en deux chœurs, avec violons et orgue. — 10° *Te Deum* à 6 voix en deux chœurs. — 11° *Veni Creator Spiritus* à 4 voix concertées avec instruments. — 12° *Veni Sponsa Christi* à 4 voix avec des violons. — 13° *Salve Regina* pour voix de soprano seule avec 2 violons, violoncelle et basse continue. Tous ces ouvrages, dont plusieurs partitions sont originales, se trouvent maintenant dans la bibliothèque impériale de Vienne. On a imprimé de la composition de Della Bella : *Dodici Sonate a 2 violini, violoncello obligato et cembalo*; Venise, 1704.

DELLAIN (Charles-Henri), musicien de l'orchestre de la Comédie italienne, vécut à Paris depuis 1756 jusqu'en 1787. Il a composé la musique de *la Fête du Moulin*, divertissement représenté au Théâtre-Italien en 1758. Il est aussi l'auteur d'un ouvrage intitulé : *Nouveau Manuel musical, contenant les éléments de la musique, des agréments du chant et de l'accompagnement du clavecin*; Paris, 1781, cinquante-deux pages in-4°.

DELLA-MARIA (Dominique), compositeur dramatique, naquit à Marseille en 1768, de parents italiens. Son père, Dominique *Della-Maria*, qui jouait bien de la mandoline, vint en France avec un de ses amis, violoniste habile, avec lequel il donna des concerts à Marseille; puis il s'établit dans cette ville, s'y maria, et donna des leçons de musique et de son instrument. Le fils de cet artiste, objet de cette notice, se livra de bonne heure à l'étude de la musique, et montra, dès sa plus tendre jeunesse, les plus heureuses dispositions pour cet art. Il excellait sur la mandoline et possédait un talent remarquable sur le violoncelle. A dix-huit ans il fit représenter au théâtre de Marseille un grand opéra dans lequel on reconnut, parmi les défauts inséparables d'un premier essai, les traces du talent. Peu de temps après il partit pour l'Italie, persuadé qu'il lui restait peu de chose à apprendre, quoique ses études musicales, faites dans une ville de province, eussent été très-faibles. Il ne tarda point à reconnaître son erreur, et, pendant un séjour de dix ans en Italie, il étudia sous la direction de plusieurs maîtres. Le dernier fut Paisiello, qui avait pris pour lui beaucoup d'amitié. Sorti de l'école de ce grand compositeur, il écrivit pour quelques théâtres secondaires de l'Italie six opéras bouffes, dont trois ont eu du succès. Plus tard il se plaisait à faire entendre des morceaux de l'un d'eux, intitulé *il Maestro di capella*.

Della-Maria arriva à Paris en 1796, absolument inconnu; mais le hasard lui aplanit les difficultés que rencontrent presque toujours à leur début les artistes ou les gens de lettres. Voici ce que dit à ce sujet Alexandre Duval, dans une notice sur Della-Maria, qui a été insérée dans la *Décade philosophique* (10 germinal an VIII) : « Un de mes amis, auquel il avait été recom« mandé, me pria de lui donner quelque poëme. « Sa physionomie spirituelle, ses manières sim« ples, vives et originales, m'inspirèrent de la « confiance : elle fut justifiée. Je finissais alors « la petite pièce du *Prisonnier*, que je destinais « au Théâtre-Français. Le désir de l'obliger « m'eut bientôt décidé à en faire un opéra. « Quelques coupures, quelques airs, l'eurent « aussitôt métamorphosée en comédie lyrique. « Il ne mit que huit jours à en composer la mu« sique, et les artistes de l'Opéra-Comique, qui, « séduits comme moi, l'avaient accueilli avec « intérêt, mirent aussi peu de temps à l'ap« prendre et à la jouer. Cette pièce commença sa « réputation. »

Le succès, qui fut éclatant, tint à deux causes. La première fut la diversion opérée par le style chantant, brillant et facile de Della-Maria, au milieu de la musique forte d'harmonie des maîtres habiles de cette époque, mais où le sentiment mélodique ne se faisait apercevoir que d'une manière secondaire. La deuxième cause du succès se trouve dans la perfection du jeu des acteurs chargés des rôles principaux. On se rappellera longtemps l'ensemble délicieux que formaient les talents d'Elleviou et de mesdames Saint-Aubin et Dugazon; dans *le Prisonnier*: ces comédiens excellents, qui trouvaient dans la musique de cet ouvrage des proportions analogues à leurs moyens, y brillaient sans effort. Dans cet opéra, Della-Maria ne s'élève pas à de fortes conceptions, mais sa manière est à lui, et c'est, comme on sait, la condition importante pour obtenir des succès de vogue. Malheureusement cette manière alla s'affaiblissant dans les opéras qui suivirent *le Prisonnier*; on en trouve encore quelques traces dans *l'Opéra-Comique* (en un acte), dans *l'Oncle valet* (en un acte) et dans *le Vieux Château* (en trois actes); mais *Jacquot, ou l'École des mères* (en trois actes), joué en 1799, était une production peu colorée, et il n'y avait plus rien dans *la Maison du Marais* (en trois actes), ni dans *la Fausse Duègne* (en trois actes), qui ne furent représentés qu'après la mort de l'auteur. Tous ces ouvrages furent écrits en quatre ans, et, dans ce court espace, Della-Maria semble avoir épuisé tout ce que la nature lui avait donné d'idées.

Doué d'un caractère doux et facile, ce jeune artiste s'était fait de nombreux amis : Duval, l'un d'eux, se disposait à se rendre à la campagne avec lui, dans l'intention de travailler à un nouvel ouvrage, lorsque Della-Maria, revenant vers son logis, le 9 mars 1800, tomba évanoui dans la rue Saint-Honoré. Il fut recueilli par une personne charitable chez qui il expira au bout de quelques heures, sans pouvoir proférer une parole. comme il ne se trouvait sur lui aucune indication de son nom ni de sa demeure, les agents de la police firent des recherches pendant plusieurs jours avant de découvrir qui il était. Ainsi périt, à l'âge de trente-six ans, un artiste dont la renommée a eu de l'éclat. Della-Maria a laissé beaucoup de musique inédite, composée de psaumes, de sonates pour divers instruments, et de fragments d'opéras. Ses manuscrits ont été recueillis par sa famille et se trouvent à Marseille, ainsi que sa mandoline et son violoncelle.

DELLA VALLE (Pierre), voyageur, né à Rome, le 2 avril 1586, cultiva avec succès les lettres et les arts. Après avoir pris du service militaire contre les Vénitiens, puis contre les Barbaresques, il retourna à Rome, puis voyagea en Palestine, en Syrie, en Égypte et en Perse : il revint dans sa patrie le 28 mars 1626. Della Valle

Digitized by Google

publia la relation de ses voyages, ainsi que plusieurs autres ouvrages, et vécut avec honneur dans la société des gens de lettres et des artistes. Il mourut à Rome le 20 avril 1652. L'éditeur des œuvres de Doni a inséré dans le deuxième volume de cette collection une lettre de Della Valle à Lelio Guidiccioni, intitulée : *Della musica dell' età nostra che non è punto inferiore, anzi è migliore di quella dell' età passata* (pages 249-264). Cette lettre est datée du 16 janvier 1640 ; elle contient de précieux renseignements pour l'histoire de la musique en Italie à cette époque.

DELLA VALLE (Guillaume), savant cordelier, né à Sienne, vers le milieu du dix-huitième siècle, fit profession au couvent de sa ville natale, passa ensuite à Rome, y resta pendant plusieurs années, puis fut nommé secrétaire de son ordre à Naples, en 1785, et enfin se retira à Sienne, où il est mort dans les premières années du dix-neuvième siècle. Il a écrit des *Lettere Sanesi* sur les beaux-arts, qui ont été publiées en trois volumes in-4° ; elles sont principalement relatives à la peinture. On a du P. Della Valle : *Elogio del Padre Giambattista Martini, minore conventuale* (letto il 24 novemb. 1784) ; Bologna, 1784, in-8°. Cet éloge a été aussi publié dans l'*Antologia romana*, t. XI, 1784, in-4°, p. 190, 201, 209, 217, 225, 233, et 241. Le même écrivain a fait paraître ensuite des *Memorie storiche del P. M. Gio-Battista-Martini, min. convent. in Bologna, celebre maestro di capella;* Napoli, 1785, in-8° de cent cinquante-deux pages. Ces intéressants mémoires contiennent beaucoup de choses curieuses, qu'on ne trouverait point ailleurs, sur les maîtres de chapelle de Bologne et sur le P. Martini ; ils sont suivis de lettres de ce savant musicien, de l'abbé Mattei, d'Eximeno, et de l'auteur de l'ouvrage.

DELLEPLANQUE (...), né à Liége en 1746, fut professeur de harpe à Paris, et mourut dans cette ville en 1801. Il a fait graver plusieurs ouvrages de sa composition, depuis 1775 jusqu'en 1796. Les plus connus sont : 1° *Sonates pour la harpe*, op. 1. — 2° *Sonate avec accompagnement de violon*, op. 2. — 3° *Airs variés pour la harpe*, op. 4. — 4° *Marche variée*. — 5° *Pot-pourri*. — 6° *Sonate avec accompagnement de violon et basse*.

DELLER (Florian), compositeur allemand, né à Louisbourg, s'y retira en 1768, après avoir visité plusieurs villes, telles que Vienne et Munich, et y mourut vers 1774. Il n'avait point eu de maître, et s'était instruit par la lecture des partitions des grands artistes. Ses principaux ouvrages sont : 1° *La Contessa per amore*, opéra-comique. — 2° *Pygmalion*, ballet héroïque. — 3° *Die beyden Werther* (Les deux Werther), ballet. Il a écrit aussi plusieurs messes, des motets, et des trios pour deux violons et violoncelle, avec basse continue.

DELMEERE (Jean), né à Audenarde, Flandre orientale, en 1523 (1), devint organiste de l'église Sainte-Walburge dans la même ville, en 1546, et succéda à Gérard Van Aspère dans cet emploi. L'année suivante, il fut ordonné prêtre. Plus tard il remplit les fonctions de chantre de la même église, de carillonneur, et de *facteur* de la chambre de rhétorique *Pax vobis*. Excellent musicien et vraisemblablement compositeur, il fit des réformes importantes dans l'organisation de la musique à Sainte-Walburge, en 1549, et y introduisit des améliorations qui sont désignées sous le nom de *nouvelle musique* (*nieuwe musycke*) dans les registres de l'église. D'après les termes des actes contenus dans ces livres, il paraît que les réformes consistèrent dans l'organisation du chœur qui fut composé de quinze chanteurs, hautes-contre, ténors et basses, non compris les enfants de chœur pour les parties aiguës, et dans l'abandon du *déchant* ou chant improvisé sur le livre, qui était encore en usage, pour y substituer la musique écrite et les œuvres des grands maîtres de ce temps. Les comptes de l'église Sainte-Walburge de 1549, 1551 et 1562 à 1563, mentionnent des sommes payées pour de nouveaux livres de chant sur parchemin. Delmeere mourut à Audenarde en 1591.

DELMOTTE (Henri-Florent), né à Mons (Belgique), en 1799, fit ses études au collége de cette ville. Fils de Philibert Delmotte, littérateur et savant bibliographe, il avait été disposé de bonne heure au goût des lettres et des sciences. Ses progrès furent rapides, et dès sa plus tendre jeunesse il montra beaucoup d'aptitude et de facilité à apprendre. Son père le destinait au barreau, mais la faiblesse de sa poitrine fit renoncer à ce projet, et le notariat fut la carrière qu'il embrassa. Toutefois les travaux littéraires occupèrent la plus grande partie de sa trop courte vie. Pendant quelques années il fut notaire à Baudour ; plus tard il revint à Mons exercer la même profession, qui ne l'empêcha pas de succéder à son

(1) Cette date est fournie par les informations du magistrat d'Audenarde contre les bourgeois de cette ville qui avaient pactisé avec les sectaires en 1566. Dans ces informations, faites en 1567, Delmeere, alors âgé de quarante-quatre ans, paraît comme témoin. Ces renseignements sont donnés par M. Edmond Vanderstraeten dans ses *Recherches sur la musique à Audenarde avant le XIXe siècle*, p. 19 et 20. Une faute d'impression s'est glissée dans cet écrit, où il est dit que Delmeere naquit en 1533 : étant âgé de quarante-quatre ans en 1567, il devait être né en 1523.

Digitized by Google

père dans la place de bibliothécaire de la ville. Passionné pour l'étude, il passa la plus grande partie de sa vie au milieu de ses livres, et peu de temps s'écoulait sans qu'il publiât quelque opuscule où brillaient à la fois une originalité d'idées peu commune et une rare instruction. Les précieuses qualités de son cœur lui avaient fait beaucoup d'amis ; malgré l'état de souffrance qui fut presque constamment le sien, il portait au milieu d'eux une gaieté douce, facile et spirituelle, qui donnait beaucoup de charme à sa conversation. Peu soigneux de sa santé, il ne donna malheureusement point assez d'attention à la gravité d'une maladie de poitrine dont il était atteint depuis longtemps ; le danger s'accrut progressivement, et le 9 mars 1836, Delmotte cessa de vivre. Il était vice-président de la Société des sciences, des arts et des lettres du Hainaut, et membre correspondant de l'Académie de Bruxelles. La Société des *Bibliophiles de Mons*, dont il était président, a fait imprimer une notice biographique sur ce digne et savant homme. La plupart des écrits de Delmotte sont étrangers à l'objet de cette biographie ; je ne mentionnerai que ceux qui y ont du rapport. Dans un journal qui était publié à Mons en 1825, sous le titre *le Dragon*, il a publié deux articles remplis d'intérêt sur le célèbre compositeur Orland de Lassus. Depuis lors, des découvertes qu'il avait faites dans les manuscrits de la bibliothèque publique de Mons lui ont fait revoir et étendre ce travail pour en faire une monographie qui a paru après sa mort, sous le titre de *Notice biographique sur Roland Delattre, connu sous le nom d'Orland de Lassus;* Valenciennes, 1836, in-8°, de 8 feuilles avec planches. Dehn, conservateur de la section de musique de la bibliothèque royale de Berlin, a donné une traduction allemande de cet écrit, avec des notes, sous ce titre : *Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen : Orland de Lassus;* Berlin, 1837, gr. in-8° de 139 pages. L'autorité du chroniqueur Vinchant, qui a servi de base au travail de Delmotte pour le nom de l'artiste, sa naissance, et les circonstances qui lui auraient fait changer de nom pour prendre celui de *Lassus*, a été contestée depuis la mort de l'auteur de la notice *Voy.* LASSUS (Orlandus).

Des travaux assez étendus ont été faits aussi par Delmotte sur le célèbre musicien *Philippe de Mons;* leur résultat était destiné à faire partie d'une *Biographie montoise* à laquelle il a travaillé pendant plus de dix ans, mais qui n'était pourtant qu'ébauchée.

DELOCHE (D.), ancien élève de l'École normale, agrégé des sciences, ancien recteur, inspecteur d'académie, né à Paris, est auteur d'un petit ouvrage qui a pour titre : *Théorie de la musique, déduite de la considération des nombres relatifs de vibrations;* Paris, Étienne Giraud, 1857, in-8° de 106 pages. Il y a de bonnes choses dans cet opuscule, où l'auteur reconnaît certains faits qu'il n'énonce malheureusement qu'avec timidité, et qu'il n'explique que comme des anomalies, au lieu de les poser tels qu'ils sont, c'est-à-dire comme principes d'une théorie numérique de la tonalité conforme à la doctrine esthétique de l'art : tels sont : 1° l'égalité des tons, sans laquelle il est impossible d'avoir les demi-tons attractifs, c'est-à-dire mineurs, caractères essentiels de la tonalité moderne ; — 2° et conséquemment la tendance ascendante du *dièse* et descendante du *bémol*. Le défaut de netteté à l'égard de ce point de départ nuit à la clarté des déductions dans le reste de l'ouvrage de M. Deloche.

DELORTH (HENRI), violoniste de l'orchestre du théâtre des Beaujolais, a publié un petit ouvrage qui a pour titre : *Moyen de rectifier la gamme de la musique et de faire chanter juste;* Paris, 1791, in-8°.

DELPANE (DOMINIQUE), chapelain-chantre de la chapelle pontificale, né à Rome vers 1629, fut reçu comme sopraniste dans cette chapelle, le 10 juin 1654. Il a fait imprimer dans cette ville, en 1675, un recueil de motets à deux, trois, quatre et cinq voix. Il y a en manuscrit beaucoup de musique d'église de sa composition dans les archives de la chapelle Sixtine.

DEL-RIO (MARTIN-ANTOINE), né à Anvers, de parents espagnols, le 17 mai 1551, fit ses études à Paris et retourna ensuite dans sa ville natale, pour faire son droit. Après avoir aussi étudié quelque temps à l'université de Salamanque, il y fut reçu docteur en 1574. Trois ans après, il fut nommé sénateur au conseil souverain de Brabant, et successivement auditeur de l'armée, vice-chancelier et procureur général ; mais, s'étant dégoûté des affaires, par suite des troubles des Pays-Bas, il retourna en Espagne et se fit jésuite à Valladolid, en 1580. Il enseigna la théologie plus tard à Douai, à Liége, en Styrie, à Salamanque, et à Louvain, où il mourut le 19 octobre 1608. Au nombre de ses ouvrages on trouve celui qui a pour titre : *Disquisitionum magicarum libri sex*, Louvain, 1599, in-4°, souvent réimprimé ; il y traite *de Musica magica*, *lib.* 1, p. 93 *et suiv.* André Duchesne a abrégé et traduit ce livre en français ; Paris, 1611 in-4°, et in-8°, deux vol.

DELSARTE (FRANÇOIS-ALEXANDRE-NICOLAS-CHÉRI), professeur de chant à Paris, né à So-

Digitized by Google

lesme (Nord) le 19 novembre 1811, a été admis au pensionnat du Conservatoire de Paris le 1er juillet 1826, où il reçut d'abord des leçons de vocalisation de Garaudé, et obtint le deuxième prix en 1828; puis il devint élève de Ponchard pour le chant. En 1830 il débuta sans succès dans *Maison à vendre*, et renonça dès lors à la carrière du théâtre pour se livrer à de nouvelles études sur l'art du chant. Bien que sa voix ne fût pas douée de bonnes qualités de sonorité, il se fit une réputation dans les salons par sa manière de dire la musique sérieuse et de phraser le récitatif. Bientôt il eut une école dans laquelle il mettait en usage une méthode quelque peu excentrique, mais qui eut des partisans dévoués. Depuis environ vingt ans (1860), M. Delsarte a continué de se livrer à l'enseignement. Il a donné aussi quelques concerts historiques de chant, à l'imitation de ceux qu'avait donnés longtemps auparavant l'auteur de cette Biographie. M. Delsarte s'est occupé des moyens les plus efficaces pour obtenir dans le piano l'accord le plus satisfaisant. Considérant que le rapport de sons le plus facilement appréciable est l'unisson, il a imaginé un appareil placé à l'Exposition universelle de l'industrie, à Paris, en 1855, sous le nom de *Guide-accord*, ou *sonotype*. Cet appareil, applicable à tous les pianos, consiste en un sillet mobile placé dans une direction inverse de la courbe du chevalet, lequel met toutes les cordes à l'unisson lorsque l'accord est parfait. Ce but une fois atteint, le sillet mobile est relevé, et l'accord du piano a toute la justesse du système du tempérament égal. L'invention de M. Delsarte est la plus simple et la plus utile de toutes celles qu'on a imaginées pour arriver avec certitude et facilité au but d'un bon accord du piano.

DELUSSE (Charles), professeur de flûte à Paris, né en cette ville en 1731, entra comme flûtiste à l'Opéra-Comique, en 1758. Le 18 août 1759, on représenta à la foire Saint-Laurent un opéra-comique intitulé *l'Amant statue*, dont il avait fait la musique, et Guichard les paroles : il ne faut pas confondre cet ouvrage avec un autre du même nom, paroles de Desfontaines et musique de Dalayrac, qui n'a rien de commun avec celui-là, soit pour le sujet, soit pour la forme. Delusse avait publié précédemment plusieurs compositions pour son instrument, entre autres *Six duos pour deux flûtes*, gravés à Paris; *six sonates pour flûte, avec basse continue; six petits divertissements pour deux flûtes* : tout cela est complétement oublié aujourd'hui. En 1760 il fit paraître une méthode de flûte, intitulée *l'Art de la flûte traversière*, ouvrage fort inférieur à celui de Quantz, publié quelques années auparavant. Au mois de décembre 1765, il fit insérer dans *le Mercure* une *Lettre sur une nouvelle dénomination des sept degrés de la gamme*, dont une nouvelle publication fut faite séparément en 1766, petit in-12 de quatorze pages, avec figures. Il y propose de substituer aux mots *ut, ré, mi*, etc., extraits de l'hymne à Saint-Jean par Gui d'Arezzo, les voyelles *a, e, i, o, u, ou, eu*, et même d'employer ces voyelles au lieu des notes ordinaires, pour écrire le chant. Cette innovation, qui n'offrait rien d'utile, ne fut point adoptée.

Delusse était fabricant d'instruments à vent, et montra beaucoup d'habileté dans leur confection ; ses flûtes et ses hautbois étaient surtout remarquables pour leur bonne qualité ; ces derniers sont encore recherchés, à cause de leur beau son et de leur grande justesse. Il exécuta, en 1780, une flûte double, qu'il appella *flûte harmonique* : elle était composée de deux flûtes à bec réunies dans un même corps, et sur lequel on pouvait exécuter des duos. Cette invention était renouvelée des anciens, comme on le voit par quelques passages de Pollux, de Pausanias et d'Athénée, et par plusieurs bas-reliefs antiques. C'est aussi à Delusse qu'on doit le *Recueil de romances historiques, tendres et burlesques, tant anciennes que modernes, avec les airs notés*, Paris, 1768, in-8°, qu'on a attribué par erreur à Laujon, dans le catalogue de la Vallière, n° 15109.

DELVER (Frédéric), maître de clavecin à Hambourg vers la fin du dix-huitième siècle, a fait imprimer dans cette ville trois recueils de romances, en 1796 et 1797, et une sonate pour le piano avec accompagnement de violon.

DEMACCHI (Luigi), musicien piémontais de l'époque actuelle, n'est connu que par un opéra en un acte (*la Sposa velata*), représenté à Novare en 1840, et par un traité de musique qui a pour titre : *Grammatica musicale o Teoria dei principi elementari di musica, compilata dietro le norme di Asioli e di altri rinomati autori*; Milan, Ricordi.

DEMACHI (Joseph), ou peut être *Demacchi*, comme le précédent, né à Alexandrie-de-la-Paille, vers 1740, fut d'abord attaché à la musique du roi de Sardaigne, en qualité de violoniste, et s'établit à Genève en 1771. Il a fait imprimer dix-sept ouvrages de sa composition, tant à Lyon qu'à Paris. Ils consistent en symphonies concertantes, quatuors, trios et duos pour le violon. Ses duos pour violon et alto, op. 1, et pour deux violons, op. 7, ont eu du succès lorsqu'ils ont paru.

DEMANTIUS (Christophe), compositeur, né à Reichemberg en 1567, fut d'abord chantre à Zittau, vers 1596, et passa ensuite à Freyberg en 1607, pour y remplir les mêmes fonctions. Il mourut en ce lieu, le 20 avril 1643. On a de lui les ouvrages suivants : 1° *Magnificat* 4, 5 *et* 6 *voc. ad* 8 *usitatos et* 12 *modos musicos;* Francfort. — 2° *Weltiche Lieder mit* 5 *Stimmen* (Chansons mondaines à 5 voix); Nuremberg, 1595, in-4°. — 3° *Der Sprach Job. cap. II. vers.* 16. *mit* 5 *Stimmen;* Nuremberg, Kauffmann, 1596, in-4° obl.— 4° *LXXVII ausserlesene liebliche Polnischer und Teutscher Art Tæntze mit und ohne Texte, von* 4 *und* 5 *Stimmen, neben andern künstlichen Galliarden mit* 5 *Stimmen* (Soixante-dix-sept Airs de danse polonais et allemands, choisis et agréables, avec et sans paroles, à quatre et cinq voix, etc.); Nüremberg, 1601, in-4°. — 5° *Triades precum vespertinarum ad* 8 *tonos et modos concinnatæ;* Nüremberg, 1602. — 6° *Isagoge artis musicæ ad incipientium captum maxime accommodata. Kurtze Anleitung recht und leicht Singen zu lernen, nebst Erklærung der griechischen Wærtlein, so bey neuen Musicis im Gebrauch sind;* Nuremberg, 1605, in-8°. La seconde édition est de Nuremberg, 1607, in-8°; il y en a une de la même ville, datée de 1617. La septième porte la date de Freyberg, 1621, in-8°; enfin il y en a de cette dernière ville datées de 1632, de 1642, de 1650, de Jéna 1656, et de Freyberg, 1671, in-8°. Un autre ouvrage élémentaire de Demantius, de la plus grande rareté, se trouve à la bibliothèque royale de Berlin, sous ce titre: *Forma musices. Grüdnlicher und Kurtzer Bericht der Singekunst* (Instruction courte et fondamentale sur l'art du chant); Budissin, Michael Wolrab, 1592, in-8° de douze feuillets. — 7° *Conviviorum Deliciæ, newe, liebliche Intraden und Ausszuge, neben kunstlichen Galliarden und frœlichen polnischen Tæntzen mit* 6 *Stimmen;* Nuremberg, 1608, in-4°. — 8° *Convivalium concentuum farrago, in welcher teutsche Canzonetten und Villanellen mit* 6 *Stimmen zu sampt einem Echo und zweyen dialogis mit* 8 *Stimmen verfasset;* Nuremberg, 1609, in-4°.—9° *Corona harmonica, oder auserlesene aus den Evangelien auf all Sonntage und vornehmste Feste durchs gantze Jahr mit* 6 *Stimmen und auf allerhand Instrumentem zu gebrauchen;* Leipsick, 1610. — 10° *Threnodiæ, dass ist senhliche Klaglieder über den abschiedt des Chürfurstens Christian II von Sachsen;* Leipsick, 1611, in-4°. — 11° *Erster Theil newer teutsche Lieder, so zwor durch Georgium Langium mit* 3 *Stimmen;* Leipsick, 1615, in-4°. — 12° *Zweiter Theil derselben;* Leipsick, 1615, in-4°. — 13° *Timpanum Militare, oder* 21 *Streit und Triumph-Lieder, von* 5, 6, 8 *und* 10 *Stimmen;* Nuremberg, Kauffmann, 1615, in-4°. — 14° *Te Deum laudamus* 5 *voc.*, Freyberg, 1618. — 15° *Das canticum S. Augustini und S. Ambrosii Te Deum Laudamus, in laudem omnipotentis Dei, mit* 6 *Stimmen;* Freyberg, Hoffmann, 1618, in-4°.— 16° *Triades Sioniæ Introitum, Missarum et Prosarum* 5, 6 *et* 8 *vocum;* Freyberg, 1619. — 17° *Threnodiæ, dass ist auserlesene trostreiche Begræbnissgesænge, so bey chur-und Fürstlichen Leichen-Begængnissen und Beysetzungen benebst andern christlichen Mediationibus und Todesgedanken, für* 4, 5, *und* 6 *Stimmen;* Freyberg, 1620, in-8°.

DEMAR (Jean-Sébastien), né à Gauaschach, près de Würtzbourg, en Franconie, le 29 juin 1763, a eu pour premier maître de composition Richter, maître de musique de la cathédrale de Strasbourg. Après avoir été pendant trois ans instituteur et organiste à l'École normale de Weissembourg, il partit pour Vienne, où il reçut des conseils de Haydn. De là il alla en Italie, et y acheva ses études sous son oncle Pfeiffer, musicien habile. Il vint enfin en France, arriva à Paris en 1788, et se fixa a Orléans, où il est mort en 1832. Il était organiste de Saint-Paterne. Demar a composé plusieurs messes, un *Te Deum* à grand orchestre, trois opéras, six œuvres de symphonies, deux concertos de violon, quatre concertos de piano, trois concertos de harpe, un *idem* de cor, quatre quatuors pour le violon, deux recueils de musique militaire à grand orchestre, dix œuvres de duos pour le violon, trois duos pour le cor, quatre duos pour la harpe et le piano, quatre œuvres de sonates pour le piano, quatre œuvres de sonates pour la harpe, trois méthodes élémentaires, la première pour le violon, la deuxième pour le piano et la dernière pour la clarinette. Sa méthode de violon a pour titre : *Nouvelle Méthode abrégée de violon, avec tous les principes indispensables à l'usage des commençants.*

DEMAR (Joseph), frère du précédent, est né en 1774, à Gauaschach en Franconie. Il a eu pour maître de violon Laurent-Joseph Schmitt, maître des concerts du duc de Würtzbourg; on le cite comme un virtuose sur le violon et la viole d'amour. Il était attaché à la chapelle du grand-duc de Würtzbourg en 1812. Il a composé plusieurs messes à grand orchestre, et beaucoup de duos de violon.

Digitized by Google

DEMAR (Thérèse), fille de J. Sébastien, née à Paris, fut élève de son père, et se fit connaître comme harpiste dans les concerts publics, en 1808 et 1809. Elle a publié environ trente œuvres de musique pour la harpe, qui consistent en préludes, pots-pourris, airs variés, fantaisies, etc., dont la plupart ont été gravés à Paris, chez M^me^ Duhan.

DEMELIUS (Chrétien), naquit à Schlettau, petite ville près d'Annaberg, en Saxe, le 1^er^ avril 1643. Son père, qui était brasseur, aimait beaucoup la musique. Il voulut que Demelius cultivât cet art, et le confia aux soins de Christophe Knorr, organiste, pour l'étude des principes de l'art. Le jeune Demelius fut envoyé ensuite à l'école de Zwickau, où il reçut des leçons de chant pendant cinq années. De là il passa à l'école de Nordhausen, en 1663, où il obtint la place de précepteur des enfants du bourgmestre Ernest. Il les accompagna à l'université de Iéna, en 1666, et cette circonstance lui fournit l'occasion d'apprendre la composition sous la direction d'Adam Dresen. Revenu à Nordhausen, vers la fin de 1669, il y fut nommé chantre de la ville, et occupa cette place jusqu'à sa mort, arrivée le 1^er^ novembre 1711. Demelius a publié, en 1688, un livre de cantiques pour l'usage des églises de Nordhausen, dont on a fait plusieurs éditions. Il a composé aussi un recueil de motets à quatre voix, qui a été imprimé à Sondershausen en 1700, sous ce titre : *Vortrah von VI gesetzten Motetten und Arien, von 4 Stimmen*, in-4°. Enfin on a de lui un traité élémentaire de musique, sous ce titre : *Tirocinium musicum, exhibens musicæ artis præcepta tabulis synopticis inclusa, nec non praxin peculiarem, cujus beneficio nonnullorum mensium spatio tirones ex fundamento musicam facillime docere poterit docturus*; Nordhausen, in-4°, sans date. J.-J. Meyer, recteur à Nordhausen, a fait une élégie latine sur la mort de Demelius, où il a fait entrer tous les termes techniques de la musique.

DEMEUR (Jules-Antoine), flûtiste et compositeur, né à Hodimont-Lez-Verviers (Belgique), le 23 septembre 1814, eut pour premier maître de musique M. Lecloux, de Verviers. Admis comme élève au Conservatoire de Bruxelles, en 1833, il reçut des leçons de Lahou pour son instrument. Dans la même année il entra dans la musique du régiment des guides, et dans l'année suivante il fut engagé comme deuxième flûte au théâtre royal. Le deuxième prix lui fut décerné aux concours du Conservatoire, en 1835, et le premier, en 1836. Deux ans plus tard la place de première flûte solo lui fut donnée au théâtre royal. En 1840 il fut nommé répétiteur de flûte au Conservatoire. Peu de temps après, le directeur de cette école, ayant résolu de substituer l'enseignement de la flûte de Bœhm à celui de l'ancienne flûte, envoya Demeur à Paris pour se livrer à l'étude de cet instrument, sous la direction de M. Dorus. De retour à Bruxelles, après avoir acquis de l'habileté sur le nouvel instrument, il en fut nommé professeur en 1842. Parmi les élèves qu'il a formés se place en première ligne Reichert, le flûtiste le plus extraordinaire peut-être qui ait jamais existé pour les difficultés, la beauté de l'embouchure, l'art de modifier le son et de chanter, et dont la renommée serait aujourd'hui universelle, si l'abus des liqueurs fortes n'avait fini par porter une atteinte funeste à ses facultés. M. Demeur, ayant épousé M^lle^ Charton, alors cantatrice du théâtre royal de Bruxelles, donna, en 1847, sa démission de professeur au Conservatoire, dans le but de voyager avec sa femme, et la suivit dans les villes principales de la France, dans les pays étrangers, et en dernier lieu en Amérique. Il n'a publié de sa composition qu'une fantaisie sur les airs de la *Figurante* pour flûte et orchestre, Bruxelles, Lahou, et une fantaisie sur les motifs de la *Sonnanbula*, ibid. Ses ouvrages inédits consistent en quatre airs variés pour flûte, orchestre ou piano, un trio pour piano, flûte et violoncelle, et deux concertos.

DEMHARTER (Joseph), pianiste et compositeur, vivait à Augsbourg vers 1815. Il a publié dans cette ville, chez Gombart, une messe à quatre voix avec quatuor et orgue, des chants populaires de la Bavière à quatre voix, avec accompagnement de piano, des variations sur *God save the King* pour le piano, un rondeau avec orchestre, op. 7, pour le même instrument, et quelques autres productions du même genre.

DEMMLER (Jean-Michel), né à Gross-Actingen, dans la Bavière, est mort en 1785, à Augsbourg, où il était organiste de la cathédrale. Il jouissait de la réputation d'un habile claveciniste. Ses compositions, dont on n'a rien imprimé, consistent en une cantate intitulée *Deucalion et Pyrrha*, plusieurs symphonies, et des concertos pour le clavecin.

DÉMODOQUE, musicien de l'antiquité, né à Corcyre, vivait avant Homère, qui en parle avec éloge en plusieurs endroits de l'*Odyssée*. Il fut disciple d'Automède de Mycènes, et l'on croit que ce fut lui qu'Agamemnon laissa près de Clytemnestre, pour veiller à sa conduite. Ptolémée Éphestion, cité par Photius, dit qu'Ulysse,

Digitized by Google

disputant le prix dans des jeux célèbres en Tyrrhénie, y chanta au son de la flûte le poëme de Démodoque sur la prise de Troie, et fut déclaré vainqueur.

DÉMOCRITE, philosophe de l'antiquité, naquit à Abdère, ville de la Thrace, 470 ans avant l'ère chrétienne. Héritier de richesses considérables, il les employa à voyager en Égypte, dans la Perse, dans l'Inde et en Italie, pour acquérir des connaissances étendues dans toutes les branches des sciences. A Athènes, il suivit les leçons de Socrate et d'Anaxagore. De retour dans sa patrie, et ruiné par ses longs voyages, il trouva un asile chez son frère Damasis. Cependant une loi des Abdéritains privait des honneurs de la sépulture quiconque avait dissipé son patrimoine; pour se soustraire à cette ignominie, Démocrite fit une lecture publique d'un de ses ouvrages philosophiques, et l'admiration qu'il excita par cette lecture fut telle, que ses compatriotes décidèrent que ses funérailles seraient faites aux frais de l'État. Après une longue vie passée dans la retraite, dans l'étude et dans la méditation, ce philosophe célèbre mourut, dit-on, à l'âge de cent neuf ans. Dans la liste étendue des ouvrages attribués à Démocrite par Diogène Laërce, et parmi lesquels il est vraisemblable qu'il y en a beaucoup de supposés, on trouve sept livres sur la musique qui n'ont point été retrouvés jusqu'à ce jour.

DÉMOTZ DE LA SALLE (l'abbé), né à Rumilly, en Savoie, vers la fin du dix-septième siècle, était de la même famille que le général Démotz-de-l'Allée, qui commandait les forces d'Hyder-Aly, dans le Maïssour. Après avoir terminé ses études, Démotz entra dans les ordres et fut pourvu d'une cure dans la partie du diocèse de Genève qui appartenait alors à la France. Il fit insérer dans le *Mercure* le plan d'une nouvelle méthode de notation pour la musique, qui fut approuvé par l'Académie des sciences en 1726, mais vivement critiqué dans un petit écrit intitulé *Remarques sur la méthode d'écrire la musique de M. Démotz*; Paris, 1726, in-12. Le système de Démotz consistait à supprimer la portée, et à ne faire usage que d'un seul caractère de note qui, par sa position verticale, horizontale, ou inclinée en divers sens, indiquait le degré d'élévation du son. Cette invention n'était pas nouvelle : Burmeister, en 1601, Smidt, en 1607, et le père Souhaitty, en 1677, en avaient proposé d'analogues. Démotz fit paraître pour sa défense une brochure qui avait pour titre : *Réponse à la critique de M*** contre un nouveau système de chant, par M***, prêtre*; Paris, 1727, in-12, de 42 pages. On y trouve les approbations de l'Académie des sciences, de Campra, de Clérambault, de Lallouette, et de plusieurs autres maîtres du temps. Il publia ensuite : 1° *Méthode de plain-chant selon un nouveau système, très-court, très facile et très-sûr*; Paris, 1728, in-12.— 2° *Bréviaire romain, noté selon un nouveau système de chant*; Paris, 1728, in-12 de 1550 p. — 3° *Méthode de musique selon un nouveau système*; Paris, 1728, in-8° de 232 pages. Brossard attaqua ce système, et fit voir qu'il ne pouvait être utile, dans une *Lettre en forme de dissertation, à M. Démotz, sur sa nouvelle méthode d'écrire le plain-chant et la musique*; Paris, 1729, in-4° de 37 pages. Le système de Démotz eut cependant une sorte de succès; il préparait même de nouvelles éditions de ses livres notés, avec des changements qui furent approuvés par l'Académie des sciences, en 1741, lorsque la mort de l'auteur vint empêcher l'exécution de ce projet.

DEMUNCK (François), virtuose violoncelliste, né à Bruxelles, le 6 octobre 1815, était fils d'un professeur de musique de cette ville. Son père lui enseigna les éléments de cet art et le fit entrer au Conservatoire à l'âge de dix ans. Il y devint élève de Platel pour le violoncelle, et fit sous cet habile maître de rapides progrès. La nature l'avait doué d'un sentiment énergique et délicat qui lui donnait une qualité de son sympathique et une expression naturelle. A l'âge de dix-neuf ans il obtint au Conservatoire, en 1834, le premier prix de violoncelle, en partage avec Alexandre Batta. Dans l'année suivante il fut nommé suppléant de son professeur : après la mort de Platel, il lui succéda dans l'enseignement. Cette époque est celle où son talent acquit tout son développement. Vers 1840, il était considéré par les artistes comme destiné à se placer à la tête des violoncellistes de son temps. Malheureusement cette époque est aussi celle où des liaisons mauvaises l'entraînèrent dans des désordres qui lui firent négliger le talent qui lui promettait un si bel avenir. Il cessa de travailler, perdit par degrés le brillant et la sûreté de son exécution : enfin il compromit même sa santé. Après avoir passé une saison à Londres, où il produisit une vive sensation, il obtint en 1845 un congé pour voyager en Allemagne. Peu de temps après il s'éloigna de Bruxelles avec une cantatrice, et visita les villes des Provinces rhénanes, puis la Saxe et la Prusse, donnant des concerts, puis disparaissant de la scène musicale pendant plusieurs mois. Déjà sa constitution physique avait

Digitized by Google

reçu de rudes atteintes, et son talent avait diminué. En 1848 il alla s'établir à Londres : il y fut attaché pendant quelque temps comme violoncelliste au théâtre de la reine, puis y vécut dans une situation précaire et dans un affaiblissement physique et moral dont ses amis prévoyaient les tristes conséquences. De retour à Bruxelles vers le printemps de 1853, il y dépérit de jour en jour et mourut dans cette ville, le 28 février 1854, à l'âge de trente huit ans et quelques mois, laissant deux fils, Camille et Ernest, tous deux élèves du Conservatoire, et dont l'heureuse organisation promet pour l'avenir deux talents distingués, le premier sur le violon, l'autre sur le violoncelle. On n'a publié de Demunck qu'une *Fantaisie avec des variations sur des thèmes russes, pour violoncelle et orchestre*, op. 1 ; Mayence, Schott.

DENEFVE (Jules), né à Chimay (Hainaut) en 1814, apprit les éléments de la musique en cette ville, et fut admis comme élève de violoncelle au Conservatoire de musique de Bruxelles, au mois d'octobre 1833. En 1835 un accessit lui fut décerné au concours pour cet instrument. Par la mort de son professeur Platel, il devint ensuite élève de Demunck, et obtint le deuxième prix au concours de 1836. Dans le même temps, il suivit le cours d'harmonie et de composition professé par l'auteur de cette notice; mais il n'acheva pas ses études, parce qu'une place de professeur de violoncelle de l'école communale, ainsi que la position de premier violoncelle du Théâtre et de la Société des concerts, lui furent offertes à Mons (Hainaut), où depuis lors il s'est fixé. Dans l'espace de quelques années il est devenu directeur de l'école de musique, chef d'une Société d'harmonie, fondateur et directeur depuis 1841 de la Société de chant d'ensemble connue sous le nom de *Roland de Lattre*, et chef d'orchestre de la Société des concerts. Comme compositeur, il a écrit un grand nombre de chants en chœur pour des voix d'hommes, qui ont été publiés à Bruxelles, chez Schott, a Anvers chez les frères Possoz et à Paris, chez Heugel et Cie; quelques-uns de ces chants sont devenus populaires. M. Denefve a fait représenter au théâtre de Mons : 1° *Kettly, ou le Retour en Suisse*, opéra en un acte (1838). — 2° *L'Échevin Brassart*, en 3 actes (1845). — 3° *Marie de Brabant*, scène lyrique en un acte (1850).

Il a écrit aussi plusieurs cantates, dont une a été exécutée par 600 chanteurs lors de l'érection de la statue de Roland de Lattre (*Orlandus Lassus*), en 1858; une messe de *requiem*; plusieurs ouvertures et symphonies, et un grand nombre de morceaux d'harmonie pour les instruments à vent. En 1841 le roi Léopold lui a décerné une médaille d'or pour une cantate exécutée en sa présence, à Mons; au concours ouvert par la Société des sciences, arts et lettres du Hainaut, pour une ouverture en harmonie militaire, le prix lui a été décerné; en 1846, il a obtenu le second prix au concours ouvert à Bruges pour la composition d'un chant de victoire; la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand lui a décerné une médaille en 1851, pour son ouverture guerrière avec chœurs; la deuxième médaille a été sa récompense, en 1853, au concours ouvert à Dunkerque pour la composition d'une symphonie avec chœur. Cet artiste intelligent et actif est membre de la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand, correspondant du cercle artistique d'Anvers, et membre honoraire des Sociétés de chœur les plus importantes de la Belgique et du nord de la France.

DENEUFVILLE (Jean-Jacques), fils d'un négociant français qui s'était établi à Nuremberg, naquit dans cette ville le 5 octobre 1684. Dès son enfance il s'adonna à l'étude de la musique, et apprit le clavecin et la composition sous la direction de Pachelbel. Au mois de novembre 1707, il entreprit un voyage en Italie pour perfectionner son goût et son savoir. Il s'arrêta à Venise, où il publia un œuvre de pièces pour le chant avec accompagnement de plusieurs instruments. Il revint dans sa ville natale par Grætz et Vienne, et arriva à Nuremberg au mois d'avril 1709. Il y fut bientôt nommé organiste et compositeur de la ville; mais il ne jouit pas longtemps de ces avantages, car il mourut dans sa vingt-huitième année, le 4 août 1712. Ses principaux ouvrages sont : 1° *Honig-Opfer auf andachtige Lippen triefend, oder der allersüssete Nahmen Jesus* (Offrande de miel pour humecter les lèvres dévotes, ou les Douceurs du nom de Jésus, en quatre devises); Nuremberg, 1710. — 2° *IV Encomia : Sit nomen Domini benedictum; Non est similis tui, Domine; Beatus vir, cujus est nomen Domini spes ejus; Confitemini Domino, quoniam excelsus nomen ejus, a voce sola, tre stromenti e continuo*; Venise, 1708. Je crois que l'ouvrage cité précédemment n'est que la deuxième édition du premier. — 3° *VI Variirte Arien für Klavier* (Six Airs variés pour le clavecin).

DENEUX DE VARENNE (Jules), amateur distingué de musique, flûtiste et compositeur, est né à Amiens en 1820. Son premier maître de musique fut un artiste de quelque mérite nommé *Ferr*, alors chef d'orchestre du théâtre d'Amiens et flûtiste habile. Plus tard

Digitized by Google

M. Deneux se rendit à Paris et y reçut des leçons particulières de Tulou, dont il fréquentait le cours au Conservatoire, en qualité d'auditeur, ce qui a fait croire qu'il était élève de cette école. Un beau talent d'exécution a été le résultat des études persévérantes de M. Deneux. De retour à Amiens, il apprit l'harmonie et la composition d'après la méthode de Reicha et les leçons de M. Boulogne, organiste de la cathédrale de cette ville et musicien instruit. Bientôt il se fit connaître du monde musical par ses compositions qui reçurent partout un bon accueil des artistes et des amateurs. L'autorité que lui donnaient ses succès et ses divers genres de mérite, ainsi que sa position de fortune indépendante, l'ont fait choisir, en 1848, pour la présidence de la Société philharmonique d'Amiens, qui lui est redevable de l'éclat de ses concerts depuis cette époque, grâce à ses soins aussi actifs qu'intelligents, ainsi qu'à ses relations d'amitié avec les artistes les plus célèbres. M. Deneux a réuni à ses fonctions dans cette Société celle de capitaine commandant la musique de la légion de la garde nationale. Il est aussi membre titulaire de l'Académie des sciences et arts du département de la Somme. Parmi les ouvrages publiés par M. Deneux, on remarque plusieurs airs variés ou fantaisies pour flûte, avec accomp. de piano, quatuor ou orchestre; un duo concertant pour flûte et piano, sur des thèmes d'*Anna Bolena*, en collaboration de M. Boulogne; des morceaux composés par Servais, Vieuxtemps et autres artistes célèbres, transcrits pour la flûte, etc.; environ quarante de ces morceaux de divers genres ont été gravés à Paris, chez Brandus, Challiot, Escudier, Meissonnier, Pacini, et à Bruxelles, chez Schott. M. Deneux a composé aussi environ douze morceaux pour harmonie militaire, et une méthode de flûte : ces ouvrages sont restés en manuscrit, ainsi qu'un grand traité d'harmonie et d'instrumentation.

DENIS (Jean), ou **DENYS**, organiste de Saint-Barthélemy, à Paris, et, suivant le titre d'un livre qu'il a publié, *maître faiseur d'instruments de musique*, vécut dans la première moitié du dix-septième siècle. Le P. Mersenne, son contemporain, le cite, ainsi que Jean Jacquart, comme les meilleurs facteurs d'épinettes qu'il y eût alors (1636) en France, et comme les successeurs de la réputation d'Antoine Polin et d'Émery, ou Demeries. (Voy. *l'Harmonie universelle, Traité des instruments à chordes*, liv. III, p. 159.) Denis a fait imprimer un livre qui a pour titre : *Traité de l'accord de l'espinette avec la comparaison de son clavier avec la musique vocale, augmenté en cette édition des quatre chapitres suivants : 1° Traité des sons et combien il y en a. — 2° Traité des tons de l'église et de leurs estendues. — 3° Traité des fugues et comme il les faut traiter. — 4° La Manière de bien jouer de l'espinette et des orgues;* à Paris, par Robert Ballard, 1650, petit in-4°. J'ignore quelle est la date de la première édition ; elle n'est point indiquée dans la deuxième. Dans un chapitre de son livre, lequel est intitulé *Advis à Messieurs les organistes*, J. Denis dit qu'un organiste de la Sainte-Chapelle, nommé *Florent le Bien-Venu*, fut son maître de musique vocale et instrumentale.

DENIS (. . . .), né à Lyon au commencement du dix-huitième siècle, fut maître de musique des cathédrales de Tournay et de Saint-Omer, après avoir exercé la profession de musicien à Lyon, à Rouen, à Marseille, à Lille, à Bruxelles, à Anvers, et dans beaucoup d'autres villes. Il s'est fait connaître par un ouvrage élémentaire intitulé *Nouveau système de musique pratique, qui rend l'étude de cet art plus facile, en donnant de l'agrément à la solfiation* (solmisation), *et en soutenant ainsi l'ardeur des commençants;* Paris, 1747, in-4° oblong. Ce musicien est vraisemblablement le même que l'auteur de deux livres de sonates cités par Walther, d'après le catalogue de Boyvin publié à Paris en 1729.

DENIS (Pietro), maître de musique des dames de Saint-Cyr, vers 1780, et professeur de mandoline à Paris, était né en Provence. Il a publié plusieurs ouvrages théoriques et pratiques dont voici les titres : 1° *Méthode pour apprendre facilement et en peu de temps la musique et l'art de chanter;* Paris, in-4°, sans date. — 2° *Méthode pour apprendre la mandoline;* Paris, 1792. — 3° *Quatre recueils de petits airs pour la mandoline;* — 4° *Traité de composition par Fux*, traduit du *Gradus ad Parnassum* de cet auteur; Paris, Boyer, in-4° gravé. Cette traduction est fort mauvaise; l'exécution typographique n'est pas meilleure.

DENK (J.-J.). On a sous ce nom une dissertation qui a pour titre : *De musices vi medicatrice;* Vindobonæ, 1822. Il est vraisemblable que l'auteur de cet écrit est médecin.

DENNE-BARON (René-Dieudonné), compositeur et littérateur, né à Paris le 1er novembre 1804, est auteur de l'*Histoire abrégée de la musique en France*, résumé rapide qui se trouve dans le volume intitulé *Patria* (Paris, Paulin, 1845, in-8°). M. Denne-Baron est le rédacteur des notices de musiciens qui sont insérées dans la *Biographie générale*, publiée par M. Didot; Paris, 1852 et années suivantes.

Digitized by Google

DENNER (Jean-Christophe), célèbre facteur d'instruments, naquit à Leipsick le 13 août 1655. Il n'était âgé que de huit ans lorsque son père, fabriquant de cors de chasse et de flûtes, alla s'établir à Nuremberg. Dès son enfance, Denner apprit à fabriquer des instruments de musique, particulièrement des flûtes, et il acquit tant d'habileté dans la construction de celles-ci, qu'on les préféra aux flûtes de tous les autres facteurs de l'Allemagne. Il se distingua surtout par la justesse qu'il donna à ses instruments. On lui attribue l'invention de deux bassons portatifs dont l'un eut le nom de *Stock fagott* (basson à canne), et l'autre, celui de *Racketten-fagott* (basson à raquette ou à fusée). Ce dernier, assez semblable à une petite trompette par sa forme et par ses dimensions, était d'un maniement assez facile; mais il paraît qu'il fatiguait la poitrine, à cause des neuf tours que faisait son tube, et qu'il était difficile de saisir exactement les trous pour les boucher sur ce tube si souvent recourbé. Ces défauts paraissent avoir été cause de l'oubli où cet instrument est tombé. On doit à Denner une découverte beaucoup plus importante : je veux parler de la clarinette, qu'il inventa en 1690, suivant quelques biographes, et vers 1700, selon d'autres. Cet instrument, qui est devenu la base des orchestres d'harmonie, et qui joue un grand rôle dans les autres, n'a d'analogie avec aucun autre instrument à vent, et prouve que son inventeur possédait une grande puissance d'imagination (1). On n'en comprit pas d'abord le mérite, car plus de soixante années s'écoulèrent avant qu'on l'introduisît dans les orchestres, surtout en France (Voy. Gossec); mais depuis lors on en a tiré les plus beaux effets.

Après une vie honorable et active, Denner mourut à Nuremberg le 20 avril 1707. Ses deux fils ont marché sur ses traces, et ont fabriqué d'excellents instruments pendant plus d'un demi-siècle.

DENNENGER (Jean-Népomucène), claveciniste et virtuose sur le violon, était directeur de musique et maître des concerts à Oehringen en 1788. Il a fait graver un concerto de clavecin à Manheim, en 1788, et trois sonates pour le même instrument, avec accompagnement de violon et basse, op. 4, à Offenbach, en 1794.

DENNIS (Jean), écrivain anglais, plus connu par la bizarrerie de son caractère que par le mérite de ses ouvrages, naquit à Londres en 1657. Son père, qui était sellier dans la Cité, voulant lui donner une éducation libérale, l'envoya à l'université de Cambridge, où il fit d'assez bonnes études, et d'où il fut chassé pour avoir tenter d'assassiner un étudiant. Revenu en Angleterre, après avoir voyagé en France et en Italie, il se trouva possesseur d'une fortune assez considérable qui lui avait été laissée par un de ses oncles. Il se lia alors avec des hommes distingués par leur naissance ou par leur mérite, tels que les comtes Halifax et Pembroke, Dryden, Congrève, Wicherley, etc.; mais l'excès de sa vanité et son caractère insociable éloignèrent bientôt de lui ses amis. Il se fit auteur, et attaqua dans une foule de pamphlets l'honneur et la réputation des personnes les plus recommandables, ce qui lui attira quelquefois d'assez méchantes affaires. Enfin, après avoir dissipé sa fortune, il mourut délaissé et dans un état voisin de l'indigence, à l'âge de soixante-dix-sept ans, le 6 janvier 1733. Dennis a publié une diatribe assez piquante sur l'établissement de l'Opéra-Italien à Londres, sous le titre de *an Essay on the italian Opera;* Londres, 1706, in-8°.

DENSS (Adrien), luthiste allemand, vécut vers la fin du seizième siècle et au commencement du suivant. La collection de ses œuvres est contenue dans un recueil qui a pour titre : *Florilegium omnis fere genere cantionum suavissimarum ad testudinis tabulaturam accommodatarum, longe jucundissimum. In quo præter fantasias lepidissimas continentur diversorum authorum cantiones seselectissimæ, ut pote : motetæ, neapolitanæ, madrigales, trium, quatuor, quinque, sex vocum; item passamezi, gagliardæ, allemandes, courantes, voltæ, branles et ejus generis choreæ variæ;* Coloniæ Agrippinæ, excudebat Gerardus Grevenbruck, 1594, in-fol. Cet œuvre contient 4 motets, 80 napolitaines à 3, 4, 5 et 6 parties, 11 fantaisies, et 50 danses de différents caractères, en tablature de luth.

DENTICE (Fabrice), compositeur napolitain, vivait à Rome dans la seconde moitié du seizième siècle. Galilée vante son habileté sur le luth et dans la composition (*Dialogo della musica*, p. 138.) Il a publié à Venise, en 1581, des motets à cinq voix, sous le titre de *Madrigali spirituali*, et des Antiennes à 4 voix, en 1586. Dentice est aussi auteur d'un *Miserere* composé originairement à six voix. On trouve ce *Miserere* réduit à quatre parties par D. Michel Pacini, chantre chapelain de la chapelle du duc d'Altemps, avec les versets intermédiaires ajoutés par

(1) Le principe acoustique de la clarinette offre cette différence avec celui des autres instruments à vent, qu'elle n'*octavie* pas, mais qu'elle *quintoie*, lorsque le son voulu ne se produit pas.

Digitized by Google

J. Marie Nanini, dans un volume de la chapelle Sixtine, in-fol., sous le n° 2928. Dans la collection manuscrite connue sous le nom de *Collection Eler,* qui est à la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, on trouve des motets en partition de Fabrice Dentice. Enfin on a imprimé de ce musicien : *Lamentationi* (sic) *a 5 voci, aggiuntovi li Responsori, Antifone, Benedictus et Miserere;* Milan; chez les héritiers de François et Simon Tini, 1593, in-4°. On doit à Pierre Maillart (*voy.* ce nom) un renseignement sur Dentice, qui n'a point été connu des biographes : Il dit, dans son livre sur les tons (p. 171), qu'il a entendu cet artiste, en Espagne, jouer du luth avec une perfection qui lui a fait éprouver une des plus vives émotions qu'il ait jamais ressenties. Ce séjour de Fabrice Dentice en Espagne paraît avoir eu lieu avant 1590.

DENTICE (Louis), gentilhomme napolitain, de la même famille que le précédent, vécut vers 1550; il est connu par *Due Dialoghi della musica;* Naples, 1552, in-4°. Le Père Martini, indique une édition de cet ouvrage (*Storia della musica,* t. I, p. 454) datée de Rome, 1653. M. l'abbé Baini dit que les deux dialogues ont été imprimés plusieurs fois à Rome et à Naples depuis 1533 jusqu'en 1554 (*Mem. storico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina,* t. II, n° 578). Dentice traite principalement, dans ces dialogues, des proportions et de la tonalité de la musique des anciens, et prend pour guide le traité de Boëce. Dans la biographie des hommes illustres du royaume de Naples (*Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli, ornata dei loro rispettivi ritratti, volume che contienne gli elogi dei maestri di cappella, cantori, e cantanti più celebri;* Naples, 1819, in-4°) ; on cite aussi un autre ouvrage de Dentice, intitulé *la Cura dei mali colla musica*, qu'on dit avoir été publié, mais sans indiquer le lieu ni la date de l'impression. Louis Dentice a écrit un *Miserere* à deux versets, alternativement à 5 et à 4 parties; il l'a dédié à la chapelle pontificale, où il a été souvent exécuté. C'est un des meilleurs morceaux de ce genre qui ont été faits pour cette chapelle, où il est conservé.

DENTICE (Scipion), noble napolitain, frère du précédent, naquit vers 1560 et entra dans la congrégation de l'Oratoire, après avoir fait de bonnes études. Musicien distingué, il cultivait aussi les sciences philosophiques et mathématiques avec succès. Il mourut à Naples en 1633, à l'âge d'environ soixante-quatorze ans. Le premier livre de ses madrigaux, à cinq voix, dédié au duc de Ferrare, fut imprimé à Naples en 1591, par les héritiers de Matthias Canger, in-4°. Le second parut à Venise chez Angelo Gardano, en 1596. Les troisième et quatrième livres furent publiés à Naples, en 1602, par les soins d'Antoine Paci; et enfin le cinquième fut aussi imprimé à Naples par Jean-Baptiste Sottile, et dédié à l'archevêque de Naples, cardinal Aquaviva, en 1607. Le marquis de Villarosa, à qui j'emprunte une partie de ces renseignements (*Memorie dei compositori di musica del regno di Napoli,* p. 67), dit que Dentice a écrit aussi des antiennes, des répons, des leçons de ténèbres pour la semaine sainte, beaucoup d'hymmes, des messes, des *Magnificat*, et un grand nombre de motets qui sont vraisemblablement restés en manuscrit.

DENZI (Antoine), compositeur et chanteur italien, fut engagé pour chanter à Prague chez le comte de Sporck, en 1724. Il y brilla cette même année dans le rôle d'*Orlando furioso*. de Ristori, et se fit applaudir en 1726 dans le *Nerone* et dans l'*Armenione* d'Orlandini. En 1727, le comte de Sporck le chargea de la direction de son théâtre, et pendant l'exercice de ses fonctions il fit représenter plus de cinquante-sept opéras; mais il y mit tant de luxe que la fortune du comte commençait à en souffrir, et que celui-ci fut obligé de supprimer son opéra italien. Denzi prit alors ce spectacle à ses frais; mais cette spéculation ne fut point heureuse : il y perdit toutes les richesses qu'il avait acquises précédemment. Alors, dans l'espoir de rétablir ses affaires, il composa l'opéra national intitulé *Praga nascente da Libussa e Primislao*, qui fut représenté en 1734. Il dédia cet ouvrage à la noblesse de Bohême, et y joua lui-même le rôle de *Ctirad*. Le succès fut si grand, et les représentations furent si multipliées et si productives, que Denzi se trouva plus riche qu'il n'était auparavant. Dlabacz, à qui ces renseignements sont empruntés (Voy. *Allgem. histor. Kunstler-Lexik. für Bœhmen,* t. I, col. 321), ignorait combien de temps Denzi demeura à Prague, le lieu où il s'est retiré, et la date de sa mort.

DEPERET (Gabriel), membre de l'Académie des sciences de Turin, au commencement du dix-neuvième siècle, a fait insérer dans les Mémoires de cette Académie (années 1805-1806, part. II, p. 241-320) une dissertation qui a pour titre : *du Principe de l'harmonie des langues; de leur influence sur le chant et sur la déclamation.* Ce mémoire a été lu le 5 mars 1806 Il a été réimprimé à Paris en 1809, in-8°.

Digitized by Google

DEPRÈS ou **DESPRES** (Josquin), fut un des plus grands musiciens de la fin du quinzième siècle, et celui dont la réputation eut le plus d'éclat. Les anciens écrivains, et même les Italiens de nos jours, le désignent en général par son prénom de *Josquin*; cependant on trouve aussi son nom écrit de beaucoup de manières différentes, telles que *Jusquin*, *Jossien*, *Jodocus*, *Jodoculus*, *Depret*, *Dupré*, *a Prato*, *del Prato*, *a Pratis*, *Pratensis*, etc. Son nom véritable était Desprès. Quant au prénom de *Josquin*, contracté du flamand *Josskin*, il signifie *le petit Josse*, ou *petit Joseph*, sorte de diminutif amical employé autrefois pour désigner certains artistes célèbres. Nul n'a joui d'une plus brillante réputation pendant sa vie, et n'a conservé sa renommée aussi longtemps après sa mort. Les Allemands, les Italiens, les Français, les Anglais l'ont unanimement proclamé le plus grand compositeur de son temps, et le plus habile maître qu'ait produit l'ancienne école gallo-belge, si fertile en savants musiciens. Glaréan a dit de lui que la nature n'a jamais produit d'artiste plus heureusement organisé, ni qui possédât une science plus réelle et plus étendue (1). Il ajoute que nul mieux que lui ne savait exciter les affections de l'âme par ses chants, que nul n'avait plus de grâce et de facilité dans tout ce qu'il faisait, et que, semblable à Virgile, qui n'a point de maître dans la poésie latine, il n'en avait point dans son art (2). Gaffori en parle avec la même admiration (*Pract. Music.*; lib. III, cap. 13); Spataro le qualifie du titre de premier des compositeurs de son temps (*Tractato de musica*, etc., Venise, 1532); Adrien Petit Coclicus, ou plutôt Coclius, l'appelle *Princeps musicorum, quos mundus suscipit et admiratur*, et Zarlino, si bon juge en ce qui concerne la musique, affirme qu'il tenait la première place parmi ses contemporains (*teneva ai suoi tempi nella musica il primo luogo* (3). On ne finirait pas si l'on voulait citer toutes les autorités qui prouvent la haute estime dont Josquin Desprès a joui pendant sa vie et après sa mort. Des faits viennent à l'appui de ces éloges pour démontrer la puissance de son nom. Corteggiano de Castiglione, voulant prouver que les esprits ordinaires ne jugent du mérite des ouvrages que sur la réputation de leurs auteurs, rapporte l'anecdote suivante : Un motet ayant été chanté devant la duchesse d'Urbin, il fut écouté avec la plus grande indifférence, parce que le nom de l'auteur était inconnu; mais, dès qu'on eut appris que le morceau était de Josquin, les marques d'une admiration excessive éclatèrent de toutes parts. Zarlino rapporte aussi une anecdote semblable (1). Le motet *Verbum bonum et suave* était chanté depuis longtemps à la chapelle pontificale de Rome, comme une composition de Josquin, et considéré comme une des meilleures productions de l'époque, lorsque Adrien Willaert, qui dans la suite est devenu célèbre, quitta la Flandre pour visiter l'Italie. Arrivé à Rome, il entendit exécuter ce motet, et déclara qu'il était de lui. Dès cet instant, le morceau fut mis à l'écart, et cessa d'être exécuté. M. l'abbé Baini a exprimé dans un style très-élégant cette prééminence de Josquin Desprès sur tous ses contemporains (2) : *Un tal Jusquin des Pres, o del Prato*, dit-il, *in brev' ora diviene con le sue nuove produzioni l'idolo dell' Europa. Non si gusta più altri, se non il solo Jusquino. Non v' è più bello, se non è opera di Jusquino. Si canta il solo Jusquino in tutte le cappelle allora esistenti : il solo Jusquino in Italia, il solo Jusquino in Francia, il solo Jusquino in Germania, nelle Fiandre, in Ungheria, in Boemia, nelle Spagne il solo Jusquino.* (Josquin des Près ou *del Prato* devint en peu de temps l'idole de l'Europe. On ne goûte plus que Josquin; nul ouvrage n'est beau s'il n'est de Josquin; Josquin est le seul dont on chante la musique dans les chapelles alors existantes. Josquin seul en Italie, Josquin seul en France, Josquin seul en Allemagne; en Flandre, en Hongrie, en Bohême, en Espagne, rien que Josquin.)

L'Italie, l'Allemagne et la France se sont disputé la gloire d'avoir donné la naissance à ce grand musicien. Les Italiens, se fondant sur la traduction qu'on avait faite autrefois de son nom en ceux de *Jacobo Pratense* et de *Jusquin del Prato*, l'ont fait naître à Prato, en Toscane. Forkel dit, dans son Histoire de la musique (3), que le lieu de la naissance de Josquin n'est point connu, mais qu'on le croit originaire des Pays-Bas. Néanmoins cet historien cite Vitus-Ortel de Windsheim, qui le met au rang des meilleurs

(1) « Cui viro, si de duodecim modis ac vera ratione musica notitia contigisset ad nativam illam indolem, et ingenii, qua viguit, acrimoniam : nihil natura augustius in hac arte, nihil magnificentius producere potuisset. Ita in omnia versatile ingenium erat, ita naturæ acumine acvi armatum, ut nihil in hoc negotio ille non potuisset. » (*Dodecach.*), p. 362.

(2) « Nemo hoc symphoneta affectus animi in cantu efficacius expressit, nemo felicius orsus est, nemo gratia ac facilitate cum eo ex æquo certare potuit, sicut nemo Latinorum in carmine epico Marone melius. » *Ibid.*

(3) *Sopplimenti music.*, p. 314.

(1) *Ibid.*, p. 318.

(2) *Memorie storico-crit. della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina*, t. II, p. 407.

(3) *Allgemeine Geschichte der Musik*, t. II, p. 550

compositeurs allemands, tels que Senfel, Henri Isaac et autres (1). Pour appuyer cette prétention, Forkel dit qu'on peut d'ailleurs considérer Josquin comme compositeur allemand, puisque les Pays-Bas font partie de l'Allemagne. Il oublie qu'à l'époque où Josquin Desprès a vu le jour, une partie de la Belgique faisait partie du duché de Bourgogne, et que le reste formait des États indépendants, tels que le comté de Flandre, le comté de Hainaut et l'évêché de Liége. D'un autre côté, les biographes et les critiques français font des efforts pour démontrer que c'est en France que Josquin a pris naissance. Sans compter Colliète, auteur d'une histoire du Vermandois, et Claude Hémeré, à qui l'on doit des tables chronologiques des doyens de Saint-Quentin, lesquels ne le disent pas positivement, mais le font entendre, on peut citer Mercier, abbé de Saint-Léger, qui considère le grand musicien comme Français (2) sur l'autorité de le Duchat, qui le fait naître à Cambrai, et Perne, auteur d'une notice sur Josquin Desprès (*Voy.* la *Revue musicale*, Paris, 1827, t. II, p. 266), qui adopte la même opinion. Voici le passage sur lequel l'abbé de Saint-Léger se fonde pour assigner Cambrai comme le lieu de la naissance de Josquin : c'est la note 48 de le Duchat sur le nouveau prologue du 4e livre du *Pantagruel* de Rabelais (édit. d'Amsterdam, 1711, t. IV, p. 44). « Dix d'entre ceux que Rabelais nomme icy, dit « le Duchat, furent les disciples de cet excel- « lent musicien (Josquin), qui estoit de Cambray « et duquel il y a plusieurs chansons imprimées « avec la note à Paris, à Lyon, à Anvers et en « d'autres lieux. » Ce passage, et l'opinion émise par le Duchat sur le lieu de la naissance de Josquin, ne concluent point en faveur de ceux qui croient que ce compositeur était Français, car il ne faut pas oublier que la Flandre française, à laquelle appartient Cambrai, fit longtemps partie des Pays-Bas; qu'elle était indépendante comme le pays dont elle est un démembrement, qu'elle fut ensuite réunie au duché de Bourgogne par l'alliance des ducs avec les comtes de Flandre, et qu'elle ne devint une province française qu'après que Louis XIV en eut fait la conquête. Cette conquête ne peut faire considérer comme Français ceux qui étaient nés dans le pays avant qu'elle se fit (3).

Au reste, l'assertion de le Duchat, que rien n'autorise, est démentie par des écrivains presque contemporains de Josquin Desprès, qui disent que ce musicien était né dans le Hainaut. Parmi ces écrivains, on remarque Lacroix-du-Maine, Duverdier et Ronsard. « Josquin Des Prés, dit « le premier (Biblioth., t. II, p. 47, édition « de Rigoley de Juvigny), *natif du pays de* « *Hainault* en la Gaule Belgique, l'un des pre- « miers et des plus excellents et renommés mu- « siciens de son siècle. Il a mis plusieurs chan- « sons en musique, imprimées à Paris, à Lyon, « à Anvers et autres lieux par une infinité de « fois. » Duverdier dit aussi (*Biblioth. franç.*, t. III, p. 83) : « Josquin des Prez, *Hen-* « *nuyer de nation*, et ses disciples Mouton, « Vuillard, Richafort et autres, etc. » Enfin le poëte Ronsard, dans sa préface d'un recueil de chansons à plusieurs voix, adressée à Charles IX, s'exprime ainsi : « Et pour ce, Sire, « quand il se manifeste quelque excellent ouvrier « en cet art (la musique), vous le devez soigneu- « sement garder comme chose d'autant excellente « que rarement elle apparoist, entre lesquels ce « sont, depuis six ou sept vingt ans, eslevez « Josquin Desprez, *Hennuyer de nation*, et « ses disciples Mouton, Vuillard, Richafort, Ja- « nequin, etc. (1). » Il n'y a donc point de doute : Josquin Desprès était né dans le Hainaut. J'ai dit dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens*, qu'il est permis de croire que le lieu même de sa naissance fut *Condé* (*Condatæ Haginæ*) : on verra plus loin que des découvertes récentes ont confirmé ma conjecture.

Le conseiller Kiesewetter a trouvé dans la bibliothèque de Saint-Gall un manuscrit (sous le numéro 463) qui contient des compositions de quelques maîtres des quinzième et seizième siècle, dont une de Josquin Desprès a cette inscription : *Jodocus Pratensis, vulgo Josquin du Près, Belga Veromanduus omnium princeps.* Sur cette indication, le savant allemand fait un long pathos à sa manière, pour arriver à la conclusion que Josquin *était Picard*, parce qu'à l'époque où il naquit, le Vermandois était réuni à la Picardie sous la domination des ducs de Bour-

(1) Germanorum musica, utpote *Josquini*, *Senfelii*, *Isaaci*, etc. Vincit reliquarum nationum musicam et arte, et suavitate et gravitate.

(2) Dans ses notes manuscrites sur les Bibliothèques françaises de Lacroix-du-Maine et de Duverdier, qui sont à la Bibliothèque impériale de Paris.

(3) L'autorité de Glaréan suffirait seule pour prouver que Josquin naquit dans les Pays-Bas : *Jodocus a Prato*, dit-il, *quam vulgus Belgica lingua, in qua natus* ὑποκορισ-τικῶς *Jusquinum vocat*, *quasi Jodoculus.*

(1) Meslanges de chansons, tant des vieux auteurs que des modernes, à cinq, six, sept et huit parties; Paris, par Adrien Leroy et Robert Ballard, 1572. M. de Reiffenberg m'a repris sur cette citation, et prétend que la préface de Ronsard est adressée à Henri II; j'ai sous les yeux ce recueil que j'ai cité, et j'affirme que le nom de Charles IX est écrit en toutes lettres.

Digitized by Google

gogne (1). Autant vaudrait dire qu'il était Bourguignon. L'autorité de ce manuscrit paraît à Kiesewetter décisive et avoir beaucoup plus de valeur que celle de la Croix-du-Maine, de Duverdier et de Ronsard; mais son opinion à cet égard n'est pas soutenable; car un inconnu qui a fait n Suisse, dans le seizième siècle, une copie de quelques œuvres de musique, n'a pu être mieux informé que le poëte Ronsard, né en 1524, et fils d'un seigneur, maître d'hôtel de François I^er^, qui avait vécu à Paris dans le même temps que l'illustre musicien; enfin, il ne pouvait connaître aussi bien les faits que la Croix-du-Maine et surtout Duverdier, dont on sait l'exactitude dans les recherches biographiques et bibliographiques. M. de Coussemaker, qui a reproduit l'inscription du manuscrit de Saint-Gall (2), l'a mutilée en supprimant le mot *vulgo :* il a induit en erreur M. Ch. Gomart (3).

La date précise de la naissance de Josquin Desprès est un mystère que les efforts des biographes n'ont pu pénétrer. Il est des auteurs qui l'ont fait remonter jusqu'en 1440, mais il est peu vraisemblable qu'elle soit si ancienne, car il est remarquable que *Tinctoris,* qui écrivit son traité du contrepoint en 1477, et qui a cité les noms de tous les musiciens célèbres de son temps, n'a pas écrit une seule fois celui de Josquin Desprès, qui certes aurait eu déjà une brillante renommée s'il eût alors atteint l'âge de trente-sept ans. Claude Hémeré, qui nous a appris que ce grand musicien fut d'abord enfant de chœur de l'église collégiale de Saint-Quentin, et qui a trouvé des preuves irrécusables de ce fait dans les registres du chapitre de cette ville, ne désigne point l'époque; il ajoute seulement que Josquin devint ensuite maître de musique de la même église (4). Collièle confirme ces faits dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire du Vermandois* (t. III, p. 157); mais il néglige aussi de préciser les dates. Au reste, Josquin Desprès n'a pas dû naître plus tard que 1450 ou 1455, car il fut chantre de la chapelle pontificale antérieurement à 1484, et il ne devait pas avoir moins de vingt-cinq ans lorsqu'il fut admis dans cette chapelle.

S'il pouvait rester quelque doute sur les prétentions des Italiens et des Allemands à l'égard de la patrie de Josquin Desprès, la seule circonstance prouvée du lieu de ses études suffirait pour démontrer qu'il n'en est pas d'admissibles, car il est tout à fait invraisemblable que ses parents aient pris la resolution de l'amener de la Toscane ou du milieu de l'Allemagne dans une petite ville du nord de la France, pour en faire un enfant de chœur; tandis que la proximité de Condé et de Saint-Quentin justifie l'opinion de ceux qui croient qu'il était né dans cette ville du Hainaut. M. de Coussemaker, ne tenant aucun compte de l'autorité de Ronsard, de la Croix du Maine et de Duverdier, et ne s'occupant que de la note de le Duchat, dont la valeur est nulle, à cause de l'époque où elle fut écrite, s'exprime ainsi à ce sujet : « Si « les faits rapportés par Claude Hémeré et Colliette sont exacts, et nous n'avons aucun motif « pour les révoquer en doute, il est, selon « nous, plus probable que Josquin est né à « Saint-Quentin qu'à Cambrai; car, indépendamment de la preuve produite par M. Kiesewetter (preuve !), on aura peine à croire que « les parents de Josquin l'aient envoyé à la maîtrise de Saint-Quentin, quand il y avait une maîtrise à Cambrai, où ils demeuraient, à moins « de supposer, ce qui n'est guère vraisemblable, « qu'il n'y eut pas de place vacante à la maîtrise « de Cambrai, lorsque Josquin s'y présenta. »

Il n'est pas douteux que Josquin eut pour maître de contrepoint Jean Ockeghem, premier chapelain de la chapelle de Charles VII, puis trésorier de Saint-Martin de Tours. Ce fait est démontré par deux déplorations qui furent composées sur la mort de ce maître, l'une par Josquin Desprès lui-même, l'autre par Guillaume Crespel, élève du même musicien. On trouve dans la première :

Acoustrez-vous d'habits de deuil,
Josquin, Brumel, Pierchon, Compère,
Et plorez grosses larmes d'œil;
Perdu avez vostre bon père.

Et dans l'autre :

Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin Des Prez, Gaspard, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de joyeulx chants, ne ris,
Mais composez un *Ne recorderis*,
Pour lamenter nostre *maistre* et bon père.

Ockeghem demeurait à Tours avant 1475; il est peu vraisemblable que Josquin se soit rendu auprès de lui dans cette ville pour recevoir ses leçons. On doit croire plutôt qu'il fit ses études fort jeune sous ce maître avant que celui-ci eût quitté Paris. Ce dut être de 1465 à 1470 qu'il les commença; car, à cette époque, les études

(1) *Allgem. musikal. Zeitung*, 1835, n° 24, p. 389 et suiv.

(2) *Notice sur les collections musicales de la bibliothèque de Cambrai*, p. 87.

(3) *Notes historiques sur la maîtrise de Saint-Quentin et sur les célébrités musicales de cette ville*, p. 33.

(4) Voici comment s'exprime Claude Hémeré : *Fuit ille cantandi arte clarissimus infantulus* (Josquinus), *cantor in choro Sancti Quentini tum ibidem musicæ præfectus, postremo magister symphoniæ regiæ.* (*Tabell. chronolog. Dec. Sancti Quintini*, p. 161.)

Digitized by Google

d'un musicien contrepointiste étaient longues et difficiles, parce que les méthodes d'enseignement consistaient dans l'analyse d'une multitude de faits particuliers; les règles générales étaient alors à peu près inconnues. Ce qui est parvenu jusqu'à nous de traités de musique du quinzième siècle démontre cette vérité jusqu'à l'évidence. Or Adami de Bolsena nous apprend (*Osservazioni per ben regolare il coro de' cantori della cappella Pontificia*, p. 159 (1) que Josquin Després fut chantre de la chapelle pontificale sous le pape Sixte IV, qui n'occupa le saint-siége que depuis 1471 jusqu'en 1484. Adami ajoute que son nom est gravé avec ceux des plus anciens chantres de la chapelle pontificale, dans le chœur de cette chapelle, au palais du Vatican. Cependant il ne se rendit en Italie qu'après avoir été maître de musique pendant un temps plus ou moins long à la cathédrale de Cambrai, si l'on doit s'en rapporter à Jean Manlius, qui, dans ses remarques *Sur les lieux communs* de Mélanchthon (Collect., t. III, cap. *de Studiis*), cite une anecdote relative au séjour de Josquin dans cette ville. Un chanteur s'y était permis de broder un passage d'un motet de sa composition; Josquin s'emporta contre lui et lui dit : « Pourquoi ajoutez-« vous ici des ornements? Quand ils sont néces-« saires, je sais bien les écrire (2). »

Ce fut après son arrivée à Rome que Josquin Després commença à donner l'essor à son génie, et que sa réputation s'étendit. Sa supériorité sur tous ses rivaux, sa fécondité, et le grand nombre d'idées ingénieuses qu'il répandit dans ses ouvrages, le mirent bientôt hors de toute comparaison avec les autres compositeurs. Il paraît qu'après la mort de Sixte IV, il se rendit à la cour d'Hercule I[er] d'Est, duc de Ferrare, et que ce fut pour ce prince qu'il écrivit sa messe intitulée *Hercules Dux Ferrariæ*, l'une de ses plus belles productions (1). La magnificence de la cour de Ferrare, et la protection que le prince accordait aux hommes distingués de tout genre, aurait probablement offert à Josquin un avenir heureux s'il avait voulu se fixer, et si son humeur inconstante ne l'avait déterminé à quitter l'Italie pour se rendre en France à la cour de Louis XII, où il accepta, non une place de maître de chapelle, comme l'ont dit plusieurs auteurs, et particulièrement Claude Hémeré et Colliète, car, ainsi que le remarque Guillaume du Peyrat (*Recherches sur la chapelle des rois de France*, p. 434 et 474), cette charge ne fut créée que sous le règne de François I[er], mais celle de premier chantre, comme Glaréan le dit (DODECACH., p. 468 (2). Mersenne donne à Josquin la simple qualification de musicien du roi (*Harmonie universelle, livre de la voix*, p. 44.) Il rapporte une anecdote qui semble prouver en effet que cet artiste célèbre fut attaché au service de Louis XII. Ce prince, qui aimait beaucoup une chanson populaire, demanda un jour à Josquin d'en faire un morceau à plusieurs voix où il put (le roi) chanter sa partie. La proposition était embarrassante parce que Louis XII n'était pas musicien et n'avait qu'une voix faible et fausse; cependant le compositeur triompha des difficultés en faisant du thème un canon à l'unisson pour deux enfants de chœur; à la partie du roi, qu'il appelle *vox regis*, il ne mit qu'une seule note qui se répétait pendant tout le morceau, et il garda pour lui la basse. Le roi s'amusa beaucoup de l'adresse de son musicien, qui avait trouvé le moyen de le faire

(1) Mi par cosa ragionevole pria di comminciar quest' opera il dar notizia al collegio de' cantori della cappella Pontificia di Jacopo Pratense, detto Jusquin del Prato, celeberrimo compositore di musica ne' suoi tempi, scolaro di Giovanni Okenheim, del quale parla Glareano. Egli fù cantore della detta cappella sotto Sisto IV, e sul nostro coronel palazzo Vaticano si legge scolpito il suo nome.

(2) Il y a des difficultés assez grandes sur l'occupation de la place de maître de chapelle de la cathédrale de Cambrai par Josquin Després. Il n'a pu, dit-on, en remplir les fonctions qu'antérieurement à 1483, puisque ce fut sous le règne de Sixte IV qu'il fut chanteur de la chapelle pontificale. Cependant Martin Hanart, chanoine de la cathédrale de Cambrai, était aussi maître de chapelle de cette cathédrale; il occupait cette place en 1477, à l'époque où Tinctoris lui dédia son *Traité des notes et des pauses*. Il faudrait donc que ce musicien fût mort ou eût quitté sa place entre les années 1477 et 1483; cependant quelques mots de la préface d'un recueil de motets publié par Pierre Attaignant à Paris, en 1530, peuvent faire croire qu'il vivait encore au commencement du seizième siècle. (*Voyez* HANART). Il se pourrait toutefois que Josquin Després eût été nommé maître de la chapelle de Cambrai après son retour d'Italie, et avant de se rendre à Paris pour solliciter un emploi ou un bénéfice de Louis XII, qui ne monta sur le trône qu'en 1498 : quinze ans se sont écoulés depuis la mort de Sixte IV jusqu'à l'avénement de Louis XII. Cette époque n'offrirait pas les mêmes difficultés que la première.

(1) Patrizzi nous fournit à cet égard un renseignement positif, dans l'épître dédicatoire de son livre *Della Poetica* à la belle duchesse d'Urbino, Lucrèce d'Este, fille d'Hercule II, qui fut aimée du Tasse. Voici ses paroles : « Ferrara adunque, per liberalità della serenissima casa « vostra, si può dire d'essere nuova genitrice e delle greche « lettere, e della matematica, e della medicina. E non « meno si può dire, rigeneratrice della musica, poi ch' « ella fu rigenerata.... ed esercitata dai Guisquini, da « gli Adriani, e dai Cipriani, e da tanti altri che qui ebb-« bero sostegno, etc. »

(2) M. l'abbé Baini pense que Josquin fut d'abord au service de Louis XII, et qu'il passa ensuite à celui d'Hercule I[er], duc de Ferrare : *Jusquin del Prato, che servì in Francia Luigi XII, e quindi Ercole I, duca di Ferrara.* (*Mem. stor.-crit. delle vita e delle opere di Giov. Pierluigi* da Palestrina, t. I, p. 118.) Cela est peu vraisemblable, car Louis XII ne monta sur le trône qu'en 1498, et Hercule I[er] d'Est mourut le 18 janvier 1505.

Digitized by Google

chanter juste. On trouve dans le *Dodécachorde* de Glaréan ce morceau singulier (p. 469), qui a confirmé tous les écrivains dans l'opinion que son auteur a été maître de chapelle du roi de France. Toutefois il paraît au moins douteux que Josquin Desprès ait réellement occupé une place dans la musique de Louis XII, car son nom ne se trouve dans aucun des comptes de la chapelle de ce prince. Il est plus vraisemblable qu'il a vécu libre à Paris, attendant le bénéfice qui lui avait été promis.

Il paraît d'ailleurs que son sort n'était pas heureux dans cette ville, et qu'il n'y trouvait pas les avantages auxquels ses talents lui donnaient des droits; car il adressa à l'un de ses amis d'Italie (Serafino Aquilano), des plaintes amères sur la position critique où il était, et sur le désordre de ses affaires. Cet ami lui répondit par le sonnet suivant, où l'on trouve de la raison et de la philosophie exprimées avec assez peu de goût :

Giosquin, non dir che'l ciel sia crudo ed empio
Che t'adornò de si sublime ingegno :
E s'alcun veste ben, lascia lo sdegno,
Che di ciò gode alcun buffone, o sempio.

Da quel ch' io ti dirò prendi l' esempio :
L' argento e l' or, che da se stess'è degno,
Si mostra nudo, e sol si veste il legno,
Quando s' adorna alcun theatro e tempio.

Il favor di costor vien presto manco,
E mille volte il dì, sia pur giocondo,
Se muta il stato lor di nero in bianco.

Ma chi ha virtù gira a suo modo il mondo,
Com' huom che nuota e ha la zucca al fianco,
Metti' l sott' acqua pur, non teme il fondo.

Dans sa détresse, Josquin s'était adressé à un courtisan qu'il avait connu en Italie, et l'avait prié d'obtenir du roi en sa faveur quelque bénéfice qui pût lui procurer une existence tranquille. Ce seigneur lui avait promis ses bons offices, et chaque fois que Josquin lui parlait de l'objet de ses désirs, il répondait : *Lascia fare mi* (Laissez-moi faire). Fatigué de tant de vaines promesses, Josquin se vengea en composant une messe dont le thème obligé était *la, sol, fa, ré, mi*, et, suivant l'usage de ce temps où l'on composait toute une messe sur un seul thème, répéta si souvent cette phrase que celui qui était l'objet de cette plaisanterie s'aperçut enfin que la cour riait à ses dépens. Le roi, que l'anecdote avait beaucoup amusé, promit au musicien de s'occuper de son sort : toutefois, après une longue attente, le pauvre Josquin ne se trouva pas dans une meilleure position. Il essaya de rappeler à Louis XII la promesse qu'il lui avait faite, dans le motet : *Memor esto verbi tui*, etc. (Souvenez-vous, seigneur, de vos promesses); mais le roi n'entendit pas, ou feignit de ne pas entendre le sens du motet, et Josquin n'eût plus d'autre ressource qu'une plainte indirecte. Un autre motet, *Portio mea non est in terra viventium* (Je n'ai point de partage sur la terre des vivants), fut écrit par lui et exécuté à la cour ; le roi, dit-on, ne put résister plus longtemps, et le bénéfice que le compositeur attendait avec tant d'impatience lui fut enfin accordé. Il exhala sa joie dans un troisième motet sur les paroles : *Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine* (Seigneur, vous avez usé de bienfaisance envers votre serviteur) ; mais, soit envie, soit réalité, on dit alors que le désir l'avait mieux inspiré que la reconnaissance, et que le dernier motet ne valait pas le précédent.

Quoi qu'il en soit, il eut enfin ce bénéfice, objet de ses désirs ; Claude Hémeré et Collièle disent que ce fut un canonicat à la collégiale de Saint-Quentin. Ces auteurs fixent à l'année 1524 l'époque où Josquin en prit possession ; mais on verra tout à l'heure qu'ils ont été induits en erreur sur la date, car Josquin ne vécut pas jusqu'en 1524. D'ailleurs, ce ne serait pas Louis XII qui aurait récompensé le talent et les services de Josquin Desprès à cette date, mais François Ier, car le premier de ces rois était mort le 1er janvier 1515.

Sur l'autorité d'Aubert le Mire (*Miræus*), Perne a cru que le bénéfice accordé à Josquin Desprès était un canonicat à l'église de Condé (voyez la *Revue musicale*, t. II, p. 271 et suiv.); mais son erreur est manifeste à cet égard, puisque Condé n'appartenait pas alors à la France. Cette ville était dépendante du comté de Hainaut, et Louis XII n'avait aucun droit d'y conférer un bénéfice. Voici le passage d'Aubert le Mire, il peut donner lieu à quelques remarques intéressantes :

« Il existe à Condé, ville du Hainaut, un cé-« lèbre chapitre de chanoines réguliers fondé « depuis plusieurs siècles. Josquin Desprès, « excellent musicien, le premier qui mit de « l'ordre dans l'art de la composition musicale, « et l'augmenta de beaucoup de parties, fut, d'a-« près le témoignage des anciens, doyen de cette « collégiale. Il mourut l'année de J.-C. 1501, « et il a été inhumé sous le jubé de Condé, de-« vant le maître-autel (1). »

Les faits rapportés par le Mire démontrent que Josquin abandonna son canonicat de Saint-

(1) Est autem Condatum (vulgo Condé), Hannoniæ oppidum, in quo monialum insigne canonicorum collegium a multis jam sæculis resedit. Hujus collegii decanus patrum memoria fuit Josquinus Pratanus, musicus excellentissimus, qui primus fere artem musicam in ordinem redegit, multisque eam partibus auxit. Obiit anno Christi 1501. Condati odeio ante aram summam conditus. (A. Miræi *de Canonic. Collegiis*, cap. 16, p. 52.)

Quentin, pour se retirer dans sa patrie, où des avantages égaux ou supérieurs lui étaient offerts. Conrad Peutinger, à qui nous devons une collection précieuse de motets publiée à Augsbourg, en 1520, dit que Josquin Desprès fut maître de chapelle de l'empereur Maximilien I^er^, et il a été copié en cela par Lucas Lossius. Si le fait est vrai, Josquin aurait passé au service de ce prince après avoir quitté son bénéfice de Saint-Quentin; et Maximilien, ayant réuni les Pays-Bas à l'Empire en 1515, lui aurait donné le canonicat de Condé, en récompense de ses services. Une découverte récente ne permet plus de mettre en doute la réalité des faits rapportés par le Mire. M. Jules Prignet, rédacteur de l'*Impartial du Nord,* journal hebdomadaire publié à Valenciennes, avait entrepris de démontrer, dans un article du 13 janvier 1856, que Josquin Desprès est né à Condé, et qu'il y mourut comme cela a été établi dans la première édition de la *Biographie universelle des Musiciens.* M. Ch. Deulin, amateur des arts dans cette ville, bien que partageant l'opinion de M. Prignet, avait, dans une lettre insérée le 25 du même mois dans le même journal, élevé des doutes sur la possibilité de découvrir des documents authentiques contre lesquels il n'y aurait plus d'objection à faire sur ce sujet; cependant il terminait sa lettre par un appel au zèle de ses concitoyens pour qu'ils se livrassent à des recherches nouvelles. Cet appel a été entendu. M. Mangeant, bibliothécaire de la ville de Valenciennes, a signalé, par une lettre insérée dans l'*Impartial du Nord,* le 27 janvier 1856, la découverte qu'il a faite dans l'*Histoire de Condé,* par le maréchal de Croy, dont un manuscrit se trouve dans la bibliothèque confiée à sa garde. Au XXXI^e^ chapitre de cet ouvrage, intitulé : *Mémoires et sépultures les plus anciennes de l'église Notre-Dame de Condé,* on lit, fol. 453 :

« En dessous le Robin entre les formes ou « sièges y at sépulture de, cuivre sur pierre avec « les personnages gravés. En la première y « at :

« Chy gist M^e^ Gilles de Quarouble chanoine de « Soignies, doyen et chanoine de cette église, « qui trépassa l'an 1431. Priez Dieu pour son « âme. »

« *Du côté du prévot l'épitaphe Jesquin* « *Desprets. Y a cy gist.* »

Nul doute donc ; Josquin Desprès mourut à Condé comme doyen de l'église Notre-Dame, et y a été enterré. Mais, par une singularité remarquable, le maréchal de Croy, qui porte dans son ouvrage l'exactitude des détails jusqu'à l'excès lorsqu'il s'agit de personnages obscurs, s'arrête après les mots *cy gist,* pour l'épitaphe de Josquin Desprès, comme si l'homme dont il s'agit avait été de si mince valeur, qu'il ne méritait pas de mention plus étendue.

Quant à la date de 1501, je faisais remarquer dans la première édition de cette biographie, ou qu'elle résultait d'une faute typographique, ou que le Mire a été induit en erreur. En effet, disais-je, on a vu que Josquin fut élève de Jean Okeghem. Après la mort de celui-ci, il composa un chant de déploration qui a été cité précédemment; d'où il suit qu'il a survécu à son maître. Or, un passage d'une épître de Jean le Maire de Belges, prouve que Okeghem vivait encore en 1512 (*voy.* OKEGHEM); il faut donc que le décès de Josquin soit postérieur à cette date. D'ailleurs Jean-Georges Schielen cite, dans sa Bibliothèque choisie (*Biblioth. enucleata,* p. 327), un traité de musique composé par Josquin, sous le titre de *Compendium musicale,* qui portait la date de 1507. On ne peut croire que l'existence de cet ouvrage soit supposée, car Berardi en parle comme l'ayant vu (*Staffetta musicale,* p. 12). Enfin, et ceci est encore plus remarquable, Adrien Petit, surnommé *Coclius* ou *Coclicus,* musicien français qui devint maître de musique à Nuremberg, vers le milieu du seizième siècle, et qui était né en 1500, a publié à Nuremberg, en 1532, un traité de musique où il expose la doctrine de Josquin Desprès dont il était élève. Voici le titre de ce livre : *Compendium musicæ descriptum ab Adriano Petit Coclio, discipulo Josquini Des Près, in quo præter cætera tractantur hæc : 1° De modo ornate canendi; 2° De regula contrapuncti; 3° De compositione.* On trouve dans la deuxième partie de cet ouvrage un chapitre sur le contrepoint, qui a pour titre : *De regula contrapuncti secundum doctrinam Josquini de Pratis.* Il est évident qu'un homme né en 1500 n'a pu avoir pour maître un autre homme mort en 1501. J'ai dit qu'il y a vraisemblablement une faute d'impression dans le texte de le Mire : j'ai présumé qu'on doit lire : *Obiit anno Christi* 1521, ou 1531.

Ce raisonnement et ma conjecture viennent d'être justifiés par la découverte inattendue de toute l'épitaphe du tombeau de Josquin Desprès; découverte faite par M. Victor Delzant, né près de Condé, qui y a résidé pendant douze ans, et qui s'occupe de recherches sur son histoire. Un manuscrit de la bibliothèque publique de Lille, coté n° 118, a pour titre : *Sépultures de Flandre, Hainaut et Brabant.* Le volume est un *in-folio* de 326 pages ; l'écriture est du dix-septième siècle. C'est là que M. Delzant a trouvé (p. 53)

Digitized by Google

l'épitaphe de Josquin Desprès, ainsi conçue :

A CONDÉ

Au chœur :

Chy gist sire Josse Despres,
Prevost de Cheens (De céans) *fut jadis :*
Priez Dieu pour les Trepassez qui leur done son paradis.
Trepassa l'an 1521, *le* 27 *d'aoust :*

Spes mea semper fuisti.

Une autre découverte non moins importante faite par M. Delzant est celle d'un acte authentique, sur vélin, passé à Condé pour la vente d'un immeuble, tenant d'une part à...., et de l'autre, *à Maître Josse Desprets prévôt*. L'acte ne porte pas de date; mais l'écriture est du seizième siècle. Desprès était donc propriétaire d'une maison à Condé. Dans sa lettre d'envoi de ces renseignements, M. Delzant remarque qu'il est peu vraisemblable que Josquin, déjà vieux lorsqu'il vint prendre possession de son bénéfice à Condé, ait acheté cette maison et se soit donné les embarras de la propriété à un âge où l'on cherche le repos. Il croit que l'illustre artiste avait reçu cet immeuble par succession de ses père et mère et qu'il y était né. Ainsi donc mes conjectures sur le lieu de naissance de Josquin Desprès, sur son retour dans sa ville natale où il passa ses dernières années, et sur l'époque de sa mort, sont confirmées par des documents authentiques.

La perte de ce grand musicien fut vivement sentie par toute l'Europe; une multitude de poëmes, de *déplorations* et d'épitaphes furent composées par les poëtes et les nombreux élèves sortis de son école. Swertius a conservé l'inscription qui, selon lui, se trouvait autrefois sous son buste, dans l'église de Sainte-Gudule de Bruxelles (1), et un chant funèbre composé par Gérard Avidius de Nimègue, élève de Josquin. (V. *Athen. Belgic.*) Un recueil intitulé *le Septième Livre, contenant vingt-quatre chansons à cinq et six parties, par feu de bonne mémoire et très-excellent en musique Josquin Desprez, avec trois épitaphes du dict Josquin, composées par divers auteurs* (Anvers, Tilman Susato, 1541, in-4° obl.), renferme l'une des épitaphes mise en musique à sept voix, par Jérôme Vinders. On y trouve aussi la déploration d'Avidius, mise en musique à quatre voix par Benoît Ducis, et a six voix par Nicolas Gombert. (*Voy.* ces noms.)

Luther, ce célèbre réformateur, joignait à des connaissances étendues le talent de la poésie et de la musique. Il était même habile dans la composition et bon juge en ce qui concernait cet art. Il a dit, en parlant de Josquin : *Les musiciens font ce qu'ils peuvent des notes, Josquin seul en fait ce qu'il veut*. Si l'on examine avec attention les ouvrages de ce compositeur, on est frappé en effet de l'air de liberté qui y règne, malgré les combinaisons arides qu'il était obligé d'y mettre pour obéir au goût de son siècle. Il passe pour avoir été inventeur de beaucoup de recherches scientifiques qui dans la suite ont été adoptées par les compositeurs de toutes les nations, et perfectionnées par Pierluigi de Palestrina ou par quelques autres musiciens célèbres de l'Italie; toutefois la plupart de ces inventions sont d'une époque antérieure au temps où il vécut. L'imitation et les canons sont les parties de l'art qu'il a le plus avancées; il y a mis plus d'élégance et de facilité que ses contemporains; il paraît avoir été le premier qui en a fait de réguliers à plus de deux parties. Quelquefois les contraintes de ce genre de recherches l'ont obligé à laisser l'harmonie des voix nue et incomplète; mais il rachète ce défaut par une facilité de style inconnue avant lui. Ses chansons ont plus de grâce, plus d'esprit que tout ce qu'on connaît du même genre et de la même époque; il y règne en général un certain air plaisant et malin qui paraît avoir été son caractère distinctif, et qui s'alliait d'une manière assez bizarre avec ses boutades chagrines. M. de Winterfeld a accusé Josquin d'avoir porté cet esprit de plaisanterie et même de moquerie dans sa musique d'église (*voy.* la première partie du livre sur la vie et les ouvrages de Jean Gabrieli), et conséquemment de n'avoir pas mis dans celle-ci le sentiment religieux et grave qui lui convient : en écrivant cet article, j'ai sous les yeux la collection presque complète des messes et un grand nombre de motets de Josquin Desprès en partition, et je ne vois guère que la *Messe de l'homme armé* qui puisse donner lieu à un pareil reproche; peut-être en faut-il accuser le rhythme de la mélodie qui sert de thème; ce rhythme est sautillant, et la répétition de quelques-unes de ses phrases, dans des mouvements plus ou moins rapides, est la cause principale du style plaisant et moqueur de cette

(1) J'ai fait de vaines recherches à Bruxelles pour découvrir l'épitaphe et le buste; aucun renseignement n'a pu m'être fourni. J'ai aussi consulté, mais sans fruit, l'ouvrage intitulé : *Basilica Bruxellensis, sive monumenta antiqua, inscriptiones et cœnotaphia ædis DD. Michælis et Gudulæ*. Amstel., 1677, in-8°. Il ne s'y trouve aucune indication du monument cité par Swertius, et l'on n'en trouve pas davantage dans la deuxième édition de ce livre, publiée à Malines en 1743, in 8°.

composition. J. Pierluigi de Palestrina lui-même, si grave, si religieux observateur du sens des paroles dans ses ouvrages, n'a pu éviter l'inconvénient que je viens de signaler, dans la messe qu'il a écrite sur la chanson de l'*Homme armé*. La messe de Josquin, *la, sol, fa, ré, mi,* est sans doute une plaisanterie, et la répétition continuelle de la phrase est peu convenable pour le style religieux ; mais il faut considérer que ces sortes de recherches étaient dans le goût du temps où vivait le compositeur. On doit en dire autant de l'usage de chanter ensemble des paroles de différentes prières, et même de chansons vulgaires et obscènes, dans les messes et dans les motets : cet usage s'était introduit dans l'église dès le douzième siècle, et il s'est maintenu longtemps après Josquin. C'était une absurdité, mais cette absurdité n'est pas plus l'œuvre de Josquin que celle de ses contemporains et de ses successeurs. Ce musicien est souvent aussi grave, aussi religieux, aussi convenable, dans sa musique d'église qu'aucun autre compositeur de son temps. Je citerai à cet égard comme des morceaux irréprochables, et comme des sources de beautés remarquables pour le temps, l'*Inviolata* à cinq voix sur le plain-chant ; le *Miserere*, également à cinq voix, où l'on trouve un des plus anciens exemples connus de la réponse tonale à un sujet de fugue ; le *Stabat mater*, composition touchante établie sur une large combinaison du plain-chant ; le motet *Præter rerum seriem*, à six voix ; l'antienne à six *O Virgo prudentissima*, avec un canon à la quinte entre le ténor et le contralto, et les cinq salutations de J.-C., à quatre voix, morceaux du style le plus noble. Il en est un grand nombre d'autres qui pourraient être ajoutés à cette liste. L'observation de M. de Winterfeld n'est donc pas fondée.

Il en est une autre plus juste qui a été faite par l'abbé Baini (*Memor. stor. crit. della vita e delle opere di G. Pierl. da Palestrina*, t. I^er^, en. 195), c'est que l'extension exorbitante donnée souvent par Josquin aux différentes voix peut faire croire qu'il a composé une partie de sa musique pour des instruments, et qu'il y a ensuite ajouté les paroles. Ce défaut fut celui de beaucoup de maîtres du quinzième et du seizième siècle. On en voit un exemple fort remarquable dans un morceau à trois voix qui termine le *Traité de l'exposition de la main musicale* de J. Tinctoris, où le supérius descend jusqu'au *sol* grave de la basse, et monte graduellement jusqu'au *mi* aigu du soprano. Il n'existe point de voix qui ait cette étendue ; cependant on a placé sous les notes les paroles *Kyrie dic Domine, sed eleyson dic miserere*.

Au premier aspect, lorsqu'on examine les compositions de Josquin Desprès, et lorsqu'on les compare à celles de ses prédécesseurs, on ne voit pas qu'aucune invention importante lui appartienne, ni qu'il ait changé dans les formes de l'art ce qui existait avant lui. Ainsi l'harmonie n'est dans sa musique que ce qu'elle est dans celle d'Ockeghem, d'Obrecht et de quelques autres maîtres de l'époque précédente, soit par la constitution des accords, soit par leur enchaînement. La disposition des parties, la tonalité, le système des imitations et des canons, la notation, tout est semblable dans ses ouvrages aux productions d'une époque antérieure. Mais un examen approfondi de ces mêmes ouvrages y fait découvrir une perfection plus grande dans chacune de ces parties, un caractère particulier de génie qui n'existe point chez les autres. Les formes de sa mélodie sont souvent entièrement neuves, et il a eu l'art d'y jeter une variété prodigieuse. L'artifice de l'enchaînement des parties, des repos, des rentrées, est chez lui plus élégant, plus spirituel que chez les autres compositeurs. Mieux que personne il a connu l'effet de certaines phrases obstinées qui se reproduisent sans cesse, particulièrement dans la basse, pendant que la mélodie de la partie supérieure brille d'une variété facile, comme si aucune gêne ne lui était imposée. Il n'a point connu la modulation sensible, parce que celle-ci n'a pu naître que de l'harmonie dissonante naturelle, qui a changé le système de la tonalité, près d'un siècle après lui ; mais il avait compris la puissance de certains changements de tons, et il a quelquefois employé de la manière la plus heureuse le passage à la seconde mineure supérieure du ton principal ; sorte de modulation qui, appliquée à la tonalité moderne, a été reproduite avec un grand succès par Rossini et quelques autres compositeurs de l'époque actuelle.

Bien que Josquin écrivît avec facilité, il employait beaucoup de temps à polir ses ouvrages. Glaréan dit qu'il ne livrait ses productions au public qu'après les avoir revues pendant plusieurs années. Dès qu'un morceau était composé, il le faisait chanter par ses élèves ; pendant l'exécution, il se promenait dans la chambre, écoutant avec attention, et s'arrêtant dès qu'il entendait quelque passage qui lui déplaisait pour le corriger à l'instant. Ces soins sont d'autant plus remarquables, que sa vie fut agitée, et qu'il produisit beaucoup, comme font d'ordinaire les hommes de génie.

Tout démontre que Josquin Desprès fut le chef des compositeurs et le type de la musique de

Digitized by Google

son temps ; que sa réputation fut universelle ; qu'il fut l'artiste qui exerça le plus d'influence sur la destinée de l'art,depuis la dernière partie du quinzième siècle jusque vers le milieu du seizième ; et peut-être est-il permis de dire qu'il conserva cette influence plus longtemps qu'aucun autre, car elle commença à se faire sentir vers 1485, et ne cessa qu'après que Palestrina eut perfectionné toutes les formes de l'art, c'est-à-dire plus de soixante-dix ans après. Quelles que soient les modifications que l'art a subies, et quelque difficulté qu'il y ait aujourd'hui d'apprécier le mérite des compositions de Josquin, n'oublions pas que l'artiste qui obtint un succès si universel ne peut être qu'un homme supérieur. Il y a donc plus de préjugés que de véritable raison dans les opinions émises par des écrivains modernes contre le mérite de Josquin. Arteaga a dit, en parlant de ses ouvrages, qu'en écoutant la musique qu'il a composée sur les sonnets de Pétrarque, on croit voir le Satyre de l'Aminte du Tasse, essayant de violer de sa main grossière les délicates beautés de Silvie. En écrivant ce passage, Arteaga était sous l'influence des opinions tranchantes de la fin du dix-huitième siècle. Le Vénitien André Majer n'est pas mieux fondé dans les diatribes qu'il a lancées depuis lors contre les musiciens belges, et particulièrement contre Josquin (1). Toutes ces sorties font voir dans leurs auteurs peu de connaissance de l'art et peu de philosophie esthétique.

J'ai dit que les productions de Josquin Desprès sont en grand nombre. Je vais donner une indication de toutes celles qui sont venues à ma connaissance, et de leurs diverses éditions ou copies manuscrites. I. MESSES. Dans la collection des messes de divers auteurs publiée à Venise par Octave Petrucci de Fossombrone, on trouve trois livres de messes de Josquin Desprès. Le premier, qui porte la date du 27 septembre 1502, au premier tirage, et du 27 décembre de la même année, au second, contient les messes dont les titres suivent : 1° *Super voces musicales, La, sol, fa, ré, mi ;* 2° *Gaudeamus ;* 3° *Fortuna disperata ;* 4° *l'Homme armé ;* 5° *Sexti toni*. Glaréan a publié dans son *Dodecachorde* l'*Agnus Dei* de la première de ces messes, le *Benedictus* de la deuxième, le *Benedictus* de la troisième, l'*Agnus Dei* de la quatrième, et le *Benedictus* de la dernière. Dans une collection manuscrite de la Bibliothèque du Conservatoire de musique de Paris, on trouve en partition les messes *la, sol, fa, ré, mi*, et de l'*Homme armé* à quatre et à six voix. Le deuxième livre de messes de Josquin publié par Petrucci contient celles dont les titres suivent : 1° *Ave Maris stella ;* 2° *Hercules dux Ferrariæ ;* 3° *Malheur me bat ;* 4° *Lami* (L'Ami) *Baudichon ;* 5° *Una musque de Buscaya* (thème d'une chanson espagnole) ; 6° *Dung aultre amor* (D'un autre amour). Glaréan a publié le *Pleni sunt cœli* et l'*Agnus Dei* de la deuxième messe. Le troisième livre des messes de Josquin renferme : 1° *Missa Mater patris ;* 2° *Faysans regrets ;* 3° *Ad Fugam ;* 4° *Di dadi* (Messe des Dez) ; 5° *De Beata Virgine ;* 6° *Sine nomine*. Ces trois livres, qui renferment dix-sept messes à 4 voix, sont de format petit in-4°. obl. Le beau travail de M. Antoine Schmid (*voy.* ce nom) sur Ottaviano de Petrucci, inventeur de la typographie de la musique en caractères mobiles, nous fournit des renseignements exacts sur les diverses éditions des trois livres de messes de Josquin Desprès. Nous y voyons que la deuxième édition du premier livre a été publiée par Petrucci, en 1514, non plus à Venise, mais à Fossombrone ; que le second livre a paru en 1515, et le troisième en 1516, tous trois dans le format petit in-4° oblong. Le contenu de chaque livre est semblable à celui de la première édition. M. Adrien de la Fage possède un exemplaire complet d'une édition des trois livres de Messes de Josquin Desprès inconnue à tous les bibliographes jusqu'à ce jour. C'est la reproduction exacte de l'édition de Petrucci : on lit à la fin des volumes ces mots : *Hoc opus impressum est expensis Jacobi Junte Florentini, bibliopola in urbe Roma, ex arte et industria eximiorum impressorum Johannis Jacobi Pasati Montichiensis Parmensis Dioceseos et Valery Dorich Gheldensis Brixiensis dioceseos. Anno Domini M. DXXVI Mense Augusti.*

Dans une très-rare collection qui a pour titre : *Liber quindecim missarum electarum quæ per excellentissimos musicos compositæ fuerunt*, et qui a été publiée à Rome, en 1516 (in-fol. m°), par André Antiquo de Montona, on trouve les deuxième, troisième et cinquième messes du 3e livre. Glaréan a publié *Et in terra pax* et *Agnus Dei* de la messe de *Beata Virgine*. Une autre collection, non moins rare, a été publiée sous ce titre : *Liber quindecim missa-*

(1) Voici le sens de ses paroles, traduit littéralement : « Incapables d'inventer par eux-mêmes la moindre mélodie, ils (Josquin et les autres maîtres belges) étalèrent tous leurs galimatias musicaux sur les intonations du plain chant, *le moins propre de tous à soutenir l'union de plusieurs voix.* » (*Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana*, part. 2a.)

rum a præstantissimis musicis compositarum. Norimbergæ, apud Joan. Petreium, 1539, in-4° obl. Ce précieux recueil renferme les quatre premières messes du premier livre, la cinquième (*De Beata Virgine*) du troisieme livre, et la première du second livre (*Ave maris stella*) de Josquin Desprès. Les autres auteurs dont les compositions s'y trouvent sont Ant. Brumel pour les messes 6 et 13, Henri Isaac, Lupus, Pierre de la Rue, François de Layolle, Breittengasser, Jean Ockeghem, et Pierre Monlu. Enfin il existe une troisieme collection rarissime qui a pour titre : *Missæ tredecim quatuor vocum a præstantissimis artificibus compositæ.* Norimberg, arte Hieronymi Graphei, 1539, petit in-4° obl. On y trouve les messes *Fortuna*, *l'Homme armé*, *Pange lingua*, *Da pacem*, et *Sub tuum præsidium*, de Josquin. Les trois dernières ne sont pas comprises dans les trois livres publiés par Petrucci. Deux messes d'Obreccht, trois de Pierre de la Rue, deux d'Isaac, et une de Brumel complètent le recueil. La plus singulière de toutes les compositions contenues dans le troisième livre publié par Petrucci est la messe des dez. Cette messe porte à la marge de chaque morceau deux dez dont le nombre de points indique la proportion des temps de mesure et de prolation des différentes parties. Le système de notation de ces proportions présente d'assez grandes difficultés pour la traduction en notation moderne. J'ai mis en partition tous les morceaux de cette messe. Doni (*Libraria*, Vinegia 1550) cite cinq livres de messes de Josquin Desprès; toutefois il est douteux que les deux derniers aient été publiés. Je possède en partition toutes les messes citées précédemment. Théophile Folengo, connu sous le pseudonyme de *Merlin Coccaie*, a écrit dans le livre 25e de son poëme macaronique, une prophétie où il indique les titres de deux autres messes de Josquin (*Huc me Sydereo*, et *Se congé*). Voici le passage :

O Felix Bido, Carpentras, Silvaque, Broier,
Vosque leoninæ cantorum squadra capellæ,
Josquini quoniam cantus frisolabitis illos,
Quos Deus auscultans cœlum monstrabit apertum.
Missa *Super voces Mussorum, Lassaque fare mi*,
Missa *super sextum, fortunam*, Missaque *Musque*
Missaque *de Domina, Sine nomine, Duxque Ferrariæ*,
Partibus in senis cantabitur illa *Beata*,
Huc me sydereo, Se congé, etc.

Les volumes manuscrits des archives de la chapelle pontificale contiennent deux messes sur la chanson de l'*Homme armé*, par Josquin Desprès, l'une à quatre voix, qui a été publiée dans la collection de Petrucci, l'autre à six. On conserve aussi parmi les manuscrits de cette chapelle les autres messes de ce compositeur dont les titres suivent : 1° *Pange lingua;* 2° *De nostra Domina*, à quatre voix (c'est la messe de *Beata Virgine* qui a été publiée); 3° *De Domina*, à six voix; 4° *De Village;* — 5° *Des rouges nés;* 6° *Da pacem, Domine;* 7° *De tous biens plaine* (pleine). Le nombre des messes de Josquin Desprès qui sont connues jusqu'à ce jour est donc de vingt-sept. De plus les *Fragmenta Missarum* publiés à Venise par Petrucci, petit in-4° obl. (sans date), renferment les *Credo* des messes *La Belle se sied ; Super de tous biens; Chiascun me crie*; les *Kyrie*, *Sanctus* et *Agnus Dei* de la Messe fériale, et le *Sanctus* de la messe *de Passione*. D'où l'on voit que l'illustre compositeur a écrit au moins trente-deux messes. Plusieurs extraits de ces messes ont été insérés par Sebald Heyden dans son livre intitulé *de Arte canendi* (Nuremberg, 1540, in-4°). II. Motets. 1° Le premier livre de *Motetti de la Corona*, publié à Venise en 1514, par Octave Petrucci, contient de Josquin Desprès les motets à quatre voix : *Christum, ducem redemis*, et *Memor esto verbi tui*. — 2° Le troisième livre, publié en 1519, contient : *Ave nobilissima Creatura ; Ave Maria, gratia plena ; Alma Redemptoris ; Domine ne in furore; Huc me sydereo*, à six voix; *Miserere mei Deus*, à cinq voix; *Præter rerum seriem*, à cinq, *Stabat mater*, à cinq. Ce *Stabat* a été publié postérieurement par Grégoire Faber, dans son livre intitulé *Musices practicæ erotematum* (p. 116-139), et Choron en a donné une édition en partition (Paris, Leduc, 1807). Le quatrième livre des Motets de la couronne, renferme : *Inviolata integra; Lectio actuum Apost.*; et *Missus est angelus*, à cinq voix; *Misericordias Domini; O Crux, ave, spes; O pulcherrima mulierum*, à quatre. D'autres collections imprimées par Petrucci de Fossombrone en 1503, 1504 et 1505, contiennent aussi des motets de Josquin. Je ne connais pas le premier livre qui est marqué de la lettre A, et a pour titre : *Motetti di più sorte.* Le second livre, marqué B, contient les *Motetti de Passione*. Dans le troisième livre, marqué C, il y a sept motets de Josquin à quatre voix, à savoir: *Ave Maria*, *Missus est angelus Gabriel; Factum est autem cum baptisaretur; Ergo sancti matires* (sic); *Concedo nobis, Domine; Requiem æternam*, et un morceau du *Liber generationis Christi*, dont il sera parlé plus loin. Ce troisième livre porte la date de 1504, le 15 septembre. Le quatrieme livre, qui a paru en 1505, contient les motets de Josquin *Alma Redemptoris mater; Ut plebs*

radiis soror obvia; Gaude Virgo Mater Christi; et *Vultum tuum deprecabuntur*, tous à 4 voix. Dans le premier livre de motets à 5 voix, publié en 1505, petit in-4° obl., il y a deux morceaux de Josquin, lesquels sont sur les textes *Illibata Dei Virgo nutrix*, et *Requiem æternam*. Le troisième livre contenant quarante-sept motets, a été publié en 1504; la plus grande partie de ces motets est de Josquin Desprès. Le quatrième livre, achevé d'imprimer le 4 juin 1505, renferme cinquante-cinq motets, dont cinq (*Ave Regina, Gaude Virgo; Virgo saluti; Vultum tuum*, et *Veni Sancte Spiritus*), sont de Josquin Desprès. Dans le cinquième livre (Venise, 1505), on ne trouve que deux motets de cet auteur, *Homo quidam*, et *Requiem*. En 1520, Conrad Peutinger publia à Augsbourg une collection de motets de divers auteurs, intitulée : *Liber selectorum cantionum quas vulgo motettas appellant, sex, quinque et quatuor vocum;* il y a inséré quatre motets à six voix de Josquin (*Præter rerum seriem; O Virgo prudentissima; Anima mea liquefacta est; Benedicta est cœlorum regina*), trois à cinq voix (*Miserere mei Deus; Stabat mater dolorosa*, et *Inviolata integra*), et un *De profundis* à quatre. Pierre Attaingnant, imprimeur de Paris, a publié plusieurs livres de motets de Josquin, depuis 1533 jusqu'en 1539. En 1549 le même imprimeur fit paraître un autre recueil de motets inédits de ce compositeur, sous ce titre : *Josquini Des Prez, musicorum omnium facile principis tredecim modulorum selectorum opus, nunc primum cura solerti impensaque Petri Attingentis, regii typographi excussum*, in-4° obl. goth. Le titre porte la date de 1459; mais c'est évidemment une transposition de chiffres, car l'art d'imprimer la musique n'était pas connu alors, et Attaingnant n'existait pas. Un livre de motets de Josquin, choisi dans les collections de Petrucci, a paru sous ce titre : *Cantilenas varias sacras, quas motettas vocant*, Antverpiæ, typis Tilmani Susati, anno 1544, in-4° obl. Adrien Le Roy et Robert Ballard ont donné une autre édition de ces motets, et l'ont intitulée : *Josquini Pratensis, musicis præstantissimi, moduli, ex sacris litteris delecti, et in* 4, 5, 6 *voces distincti*; Parisiis, 1555, in-4° obl. Le Dodécachorde de Glaréan renferme *Ave verum* à deux et trois voix; *De profundis*, à quatre; *Domine non secundum; Liber generationis* à quatre; *Magnus es tu Domine*, à quatre; *O Jesu fili David*, à quatre; et *Victimæ paschali laudes*, à quatre, de Josquin. On trouve aussi des psaumes de ce musicien dans la collection intitulée : *Psalmorum selectorum a præstantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmoniæ quatuor, quinque et sex vocum redactarum, tom. I, II, III et IV Noriberga, ex officina Joannis Montani et Ulrici Neuberi*, anno 1553-54, in-4°. Une autre collection de psaumes, publiée par Georges Fœrster, et imprimée à Nuremberg, en 1542, par Jean Petrejus, renferme aussi des motets de Josquin Desprès. On en trouve encore dans le recueil qui a pour titre : *Selectissimæ nec non familiarissimæ cantiones ultra centum*, etc., Augustæ Vindelicorum, Melchior Kriesstein, 1540, petit in-8° obl., ainsi que dans les *Cantiones septem, sex et quinque vocum*, ibid., 1545; dans les *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum*, etc., Augustæ Vindelicorum, Phil. Uhlardus excudebat, 1545, petit in-4° obl.; dans les *Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimae*, etc., *Noribergæ per Joh. Petreium*, 1538; dans le recueil de chants à deux voix intitulé *Bicinia gallica, latina et germanica, et quædam fugæ, tomi duo*, Vitebergæ, apud Georg. Rhaw, 1545, petit in-4°; dans les livres de motets de divers auteurs imprimés par Pierre Attaingnant. Enfin la collection de Salblinger, publiée à Augsbourg, en 1545, les principes de musique pratique de Jean Zuger (Leipsick, 1554, in-4°), le deuxième volume de l'histoire de la musique, par Burney, le deuxième volume de l'histoire de Hawkins, le deuxième de celle de Forkel et le premier de celle de Busby, contiennent des motets de Josquin, ou des extraits de ses messes en partition. On connaît aussi quelques autres compositions de musique religieuse, telles que le *Liber generationis Christi*, à 4 voix, dont une copie manuscrite du seizième siècle est à la bibliothèque royale de Munich, cod. X., et que j'ai en partition; le *Miserere mei Deus*, à 5 voix, qui est dans le même volume à la bibliothèque royale de Munich; le *Stabat Mater*, publié en partition par Choron, Paris, le Duc; le *De profundis* à 6 voix, dont je possède une copie datée de 1498; des Psaumes, dont quelques-uns ont été publiés dans la collection qui a pour titre : *Tomus primus Psalmorum selectorum a præstantissimis musicis in harmonias quatuor et quinque vocum redactorum*; Norimbergæ apud Johan. Petreium, 1538, petit in-4° obl. *Tomus secundus*, etc., ibid, 1539. *Tomus tertius*, etc., ibid. 1542. Le recueil de 34 hymnes, intitulé : *Sacrorum hymnorum liber primus*,. Vitebergæ, apud Georgium Rhaw, 1542, en contient deux de Josquin. III. CHANSONS FRANÇAISES. 1° *Le Septième Livre, contenant vingt-quatre chansons à cinq et six parties, par feu de bonne mé-*

moire et très-excellent en musique Josquin Des Prez, avec trois épitaphes du dict Josquin, composées par divers auteurs; Anvers, Tilman Susato, 1545, in-4°; 2° *Livre contenant trente chansons très-musicales* (à quatre parties) *par Josquin Des Prez;* Paris, imprimé par Pierre Attaingnant, 1549, in-8° obl. 3° *Le premier, le segont et le tiers Livre des chansons à quatre et à cinq parties du prince des musiciens Jossequin De Prez;* Paris, Nicolas Du Chemin, 1553. On trouve aussi beaucoup de chansons de Josquin Després dans un grand nombre de recueils de divers auteurs : ne pouvant les citer tous, j'indiquerai seulement les plus importants. A leur tête se place, et par l'ancienneté et par la rareté excessive, celui que Petrucci a publié à Venise, en 1503, sous le titre *Canti C. N° Cento cinquanta.* On y trouve six chansons françaises de Josquin, à quatre voix, lesquelles ne sont pas dans les autres recueils. Ces cent cinquante chants forment le troisième livre d'une grande collection qui a pour titre général : *Harmonice musices Odhecaton.* Le premier livre, marqué A, a seul ce titre ; il contient cent quatre chants : le second livre a pour titre particulier : *Canti B. numero cinquanta.* La dédicace du premier livre est datée du 15 mai 1501, et l'impression du second livre (1) porte la date du 5 février de la même année, ce qui semble contradictoire. Nous devons encore citer : *Vingt et six belles chansons des plus excellents autheurs de ce jour, mises en lumière par Pierre Attaignant;* Paris, 1529, in-8° obl. On y trouve sept chansons de *Josquin Des Pretz* (sic) à quatre parties ; *Les Joyeulx refreins de la ville et de la cour a quatre et cinque parties par bons et excellents musiciens tant anciens que nouveaux;* Paris, Nicolas Duchemin, 1551, in-4°. Ce recueil contient cinq chansons de Josquin, dont trois à quatre parties, et deux à cinq. Les paroles en sont très-libres : La ville et la cour n'avaient pas alors les oreilles fort chastes. Quelques-unes des chansons françaises de Josquin Després sont contenues dans le recueil qui a pour titre : *Meslanges de chansons tant des vieux autheurs que des modernes, à cinq, six, sept et huict parties, à Paris, par Adrien Le Roy et Robert Ballard,* 1572, in-4°.

DEQUESNE (Jean) n'est connu que par cette note des comptes de Blaise Hutter, secrétaire de l'archiduc Ernest, gouverneur des Pays-Bas (1630) : « A Jean Dequesne, musicien qui « avait dédié des pièces de sa composition à son « Altesse, 13 florins 20 sols. » (Archives du royaume de Belgique, à Bruxelles, liasse C. 4. D.) Le nom est vraisemblablement mal écrit dans ce compte, et tout porte à croire qu'il y a identité du musicien dont il s'agit avec *Jean Desquesnes* (*voyez* ce nom), dont le prénom est le même.

DEREGIS (Gaudence), né à Agnona, près de Verceil, en 1747, fit ses premières études musicales au séminaire de Casadadda, à Varallo, sous la direction du chanoine Comola ; il passa ensuite à Borgo-Sesia, où son oncle Joseph Deregis lui enseigna la composition, et devint enfin maître de chapelle de la collégiale d'Ivrea, en 1775. Il est mort dans ce lieu en 1816, et a laissé en manuscrit beaucoup de messes et de vêpres à grand orchestre, dont on vante le style large et savant.

DEREGIS (Luc), d'Agnona, près de Verceil, cousin du précédent, naquit en 1748. Il apprit la musique à Bologne, et fut nommé chanoine et directeur de la chapelle de Borgo Sesia, où il a composé des messes, des motets et un *Te Deum* qui passent pour être excellents. Deregis est mort le 30 août 1805, des suites d'une chute de cheval.

DEREY (. . .), chanoine et maître de musique de la Sainte-Chapelle de Dijon, naquit dans cette ville vers 1670. Il a composé le plain-chant musical d'un antiphonaire, d'un graduel et d'un cérémonial à l'usage des Ursulines de Dijon, qui ont été publiés chez Christophe Ballard, en 1711, 3 vol. in-4°.

DERHAM (William), théologien anglais, naquit le 26 novembre 1657, à Stroughton, près de Vorcester. Il fit ses études à Blockley et au collége de la Trinité à Oxford. Devenu recteur à Upminster, dans le comté d'Essex, en 1689, il borna son ambition à cette place qu'il conserva jusqu'à sa mort, arrivée en 1735. Dans sa jeunesse (en 1696) il avait publié un traité de l'horlogerie et de l'art de noter les cylindres pour les carillons, sous ce titre : *The Artificial Clock-maker;* la quatrième édition de cet ouvrage a paru à Londres, en 1734, in-12, avec de grandes augmentations et des corrections. Le titre *de la cinquième*, publiée en 1759, in-12, est celui-ci : *The Artificial Clock-maker, or a treatiese of watch and clock work; shewing to the meanest capacities the art of calculating numbers to alter clockwork, to make chimes and set them to musical note, and to calculate and correct the motions of pendulums.* Derham a inséré dans les *Transactions*

(1) On trouve dans le second livre la chanson de *l'Homme armé*, à 8 voix, par Josquin, et deux autres chansons à 4 par le même. Le premier livre renferme quatre chansons à 4 voix, et à 3 voix de ce maître.

philosophiques (t. XXVI, n° 313, p. 2), un mémoire sur la propagation du son, intitulé : *Experiments and observations on the motion of sound.* Un autre mémoire du même auteur a paru dans le même recueil (ann. 1707, p. 380), sous ce titre : *Account of experiments on the motion and velocity of sound.*

DÉRIVIS (Henri-Étienne), né à Alby (Tarn), le 2 août 1780, entra comme élève au Conservatoire de musique de Paris, au mois de frimaire an VIII (décembre 1799), et y reçut des leçons de chant de Richer. Le 11 février 1803 il débuta avec succès à l'Opéra, par le rôle de Zarastro, dans *les Mystères d'Isis*, et dans la même année il fut admis à la chapelle du premier consul Bonaparte. Doué d'une voix de basse sonore et puissante, d'une taille avantageuse et d'une figure dramatique, Dérivis aurait pu devenir un chanteur distingué et un acteur remarquable, s'il eût été bien dirigé, dès ses premiers pas, dans la carrière dramatique; mais il n'avait alors que de mauvais modèles dans ses chefs d'emploi; l'école de chant de l'Opéra n'était que celle des cris : il y apprit à jeter sa voix avec effort pour en augmenter la puissance, et cette vicieuse méthode usa avant le temps une des constitutions les plus robustes de chanteurs qu'il y ait eu. Tout semblait favoriser Dérivis dès son entrée au théâtre : Adrien, succombant aussi à la fatigue de la mauvaise manière de chanter qu'il enseignait à ses élèves, se retirait jeune encore; Dufresne était trop faible pour être autre chose qu'un double; en sorte que le débutant se trouva chef d'emploi en peu d'années. Il joua d'origine tous les premiers rôles de basse des opéras nouveaux qui furent représentés depuis 1805 jusqu'en 1828. Le 5 mai de cette dernière année il joua pour la dernière fois, dans une représentation à son bénéfice, le rôle d'Œdipe, un de ceux où il montrait du talent comme acteur. En 1826, Rossini avait arrangé pour lui le rôle de Mahomet dans le *Siége de Corinthe*, et pour la première fois Dérivis avait essayé d'y vocaliser des traits rapides; mais sa voix avait un timbre trop puissant pour avoir de la légèreté; d'ailleurs les habitudes de cet acteur étaient trop anciennes pour qu'il pût changer de manière; il dut se retirer devant la révolution chantante qui s'opérait alors à l'Opéra. Depuis ce temps il a voyagé pour donner des représentations dans les départements, et s'est même engagé dans quelques troupes d'opéra de province. En 1834 il jouait à Anvers. Le 1er février 1856, il est mort à Livry (Seine-et-Oise).

Mlle Naudet, élève du Conservatoire de Paris, qui devint ensuite la femme de Dérivis, débuta à l'Opéra par le rôle d'Antigone, dans *Œdipe à Colonne*, le 1er nivôse an XII (3 janvier 1804), n'obtint qu'un succès médiocre, et se retira peu de temps après. Elle est morte à Paris en 1819.

DÉRIVIS (Prosper), fils des précédents, est né à Paris le 28 octobre 1808. Admis au Conservatoire de musique comme élève du pensionnat le 8 avril 1829, il reçut des leçons de Pellegrini pour le chant et d'Adolphe Nourrit, pour la déclamation lyrique, obtint un prix au concours de 1831, et débuta à l'Opéra, le 21 septembre de la même année, par le rôle de Moïse, dans l'opéra de ce nom. Depuis cette époque, il a travaillé avec ardeur à développer les avantages de la belle voix de basse dont la nature l'a doué; ses progrès ont été constants. En 1840 il s'est rendu en Italie, a chanté à Milan en 1842 et 1843; à Vienne dans cette dernière année; à Gênes, à Trieste et à Parme en 1844; à Rome, et de nouveau à Gênes en 1845. Dans l'année suivante il rentra à l'opéra de Paris, où il n'est pas resté.

DERKUM (Franz), violoncelliste à Cologne, a fait longtemps partie de quatuor du violoniste Hartmann, élève de Spohr, avec Frédéric Weber et B. Brener. J'ai entendu ce quatuor à Bonn, en 1845, aux fêtes musicales de l'inauguration de la statue de Beethoven. M. Derkum accompagnait avec délicatesse et précision. Les renseignements me manquent sur la vie de cet artiste; et je ne puis que constater qu'il a fait représenter au théâtre de Cologne, en 1846, un opéra intitulé *Alda ;* qu'il avait fait exécuter à Coblence une ouverture à grand orchestre en 1841, et qu'il a publié plusieurs recueils de *Lieder*, pour 4 voix d'homme, à Cologne, chez Eck, et à Bonn, chez Simrock.

DERODE (Victor), né dans le département du Nord, membre de la Société des Sciences, de l'Agriculture et des Arts de Lille, de la Société d'Émulation de Cambrai, chef d'un institut d'éducation, se trouvait encore près de Lille, en 1852, puis s'est fixé à Dunkerque, où il vivait en 1857. Il est auteur d'un livre qui a pour titre : *Introduction à l'étude de l'harmonie, ou Exposition d'une nouvelle théorie de cette science;* Paris, Treuttel et Würtz, 1828, un vol. in-8° de 374 pages, avec sept planches et deux tableaux. Cet ouvrage est d'un genre absolument neuf, et a pour base un système qui appartient tout entier à son auteur. Après avoir donné des notions préliminaires, conformes aux théories connues, de quelques expériences d'acoustique et des lois qu'on en déduit, M. Derode arrive à la gamme et au nom

des intervalles : c'est là que commence la série de ses idées particulières. Selon lui, cette gamme, dont on a fait l'un des éléments de la musique, n'a pas l'utilité qu'on lui accorde généralement; il ne la considère point comme un principe constitutif de l'art. Déduisant toutes les conséquences de cette première donnée, M. Derode ne voit dans le *ton* qu'une convention purement arbitraire, et seulement *une invention de méthode,* quoique ce soit sur *la tonalité* que reposent la mélodie et l'harmonie, telles qu'elles tombent sous les sens, la composition, l'art du chant, la construction des instruments, etc. Les intervalles ne lui paraissent pas non plus devoir être présentés comme des relations de différents sons, mais comme des proportions tirées de la division d'une corde. On voit que dans ce système, c'est le principe mathématique qui domine, et c'est en effet sur le principe mathématique que repose la théorie de M. Derode; en sorte que toutes les considérations de rapports métaphysiques des sons en sont exclues; cependant, par une sorte de contradiction, en certains cas fort difficiles, l'auteur est forcé d'avouer que l'arithmétique et l'algèbre ne sont de nul secours pour expliquer les faits, et qu'il faut prendre pour règle la sensation.

Ce système n'a point eu de succès et ne pouvait en avoir; car il a pour base une considération qui est en opposition directe avec le principe de l'art, lequel est essentiellement métaphysique.

DEROSIERS (Nicolas), musicien français, vivait en Hollande vers la fin du dix-septième siècle. Il avait été précédemment attaché à la musique de la chambre de l'électrice palatine, à Mannheim. Il s'est fait connaître par les ouvrages suivants : 1° Trois livres de trios pour divers instruments. — 2° Ouvertures à trois parties et concerts à quatre pour divers instruments; Amsterdam, Étienne Roger. — 3° Douze ouvertures pour la guitare, œuv. 5; La Haye, 1688. — 4° Méthode pour jouer de la guitare. Cette méthode a été réimprimée à Paris, sous ce titre : *Nouveaux Principes pour la guitare;* Ballard, 1689, in-4°. — 5° *La Fuite du roi d'Angleterre,* à deux violons ou deux flûtes et basse; Amsterdam, 1689. — 6° Livre de pièces de guitare avec deux dessus d'instruments et une basse continue; ibid.

DEROSSI (Joseph), compositeur, né à Bientina, près de Pise, vers le milieu du dix-septième siècle, a publié, à Venise, en 1680, un livre de messes à seize voix réelles. Un autre musicien, nommé *Fabrice Derossi,* a composé, vers le même temps, des duos pour deux voix de soprano, avec accompagnement de clavecin.

DEROSSI (Laurent), est connu comme compositeur de duos pour deux voix de soprano avec accompagnement de clavecin.

FIN DU TOME SECOND.

Digitized by Google

Digitized by Google

Spalding Room
Mus 45.5.3
Biographie universelle des musicien
Loeb Music Library
BCN4320
3 2044 041 031 998

Digitized by Google

Digitized by Google